

Una estética del sabor

Por Raúl Fernández*

*Ph.D. Profesor de la Universidad de California. Asesor musical del Smithsonian Institute.

La región más sonora de América es el Caribe y en el Caribe la palabra Cuba es ya una canción. En la historia de la música continental, desde fines de la era colonial hispana, una de las más altas notas la ha registrado el hombre común, ese hombre o esa mujer que corta la caña, que seca el tabaco, que construye su caney, que sale a buscar trabajo en el malecón, que se encuentra con su parentela en las vísperas de batallas o celebraciones y con la misma seriedad de un Vivaldi o un Beethoven prepara su bongó, sus cuerdas y sus cobres para cantarle al mundo un pregón de vendedor de cucuruchos de maní, o de tajadas de melón, o de brisas del palmar, asimilando y sintetizando excelsas tradiciones melódicas y rítmicas amerindias, hispanas, africanas, europeas, porque Cuba, como Grecia en su tiempo, es un paradero a donde llegan diversas influencias culturales y artísticas que luego son devueltas al mundo en la forma de una música singular que ha sido hecha por poetas callejeros que, ya en su país, ya en la migración, dicen como Martí: "Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche". En este artículo, Raúl Fernández hace una sabrosa 'sociología de la música' en la que los lectores pueden apreciar las arduas jornadas y las creaciones de la estética del sabor y de la acústica del son que jamás se fue de Cuba aunque se lo encuentre con tanta frecuencia entre las multitudes de Nueva York, Latinoamérica, Madrid, París o Tokio. Deslinda

Músicos populares cubanos

... se camina con ritmo,

se habla con ritmo...

se come con ritmo...

Mario Bauzá

Jazz Oral History Program Interview

(Entrevista en el Programa de *Historia Oral del Jazz*, Smithsonian Institution).

sin ritmo no hay ná'...

Carlos 'Patato' Valdés, *Sworn to the Drum*, un documental de Les Blank.

La música popular cubana se destaca como uno de los productos culturales extraordinarios de este siglo, una rareza del siglo XX. Sin duda alguna, más que cualquier otra forma cultural, la música ha sido convertida en sinónimo de identidad nacional, por igual, tanto para los cubanos como para los que no lo son. Los músicos cubanos en el siglo XX han desarrollado, y continúan desarrollando, una estética única, una musicalidad no basada en fantasías, sino más bien fundamentada en la realidad cubana de la vida cotidiana. Esta estética se construye alrededor del concepto de sabor, el *sine qua non* de la musicalidad cubana: un músico que no toque con sabor, no puede tocar bien música cubana. Como hubiera podido decir un gran pensador de Cuba, Fernando Ortiz, la música ha sido también el artículo superior de exportación de la Isla, al proporcionar a los extranjeros más sabor y un gusto diferente al contrapunteo entre el azúcar y el tabaco. El hacer música cubana se halla en una posición de interacción mutua con el concepto mayor de cubanidad: la musicalidad surge de un 'ritmo' nacional ya existente, una manera caribeña de hacer frente a la vida y la muerte en su versión cubana, es decir, la cubanidad.

Por tanto, se podría esperar que los trabajadores de la música, quienes la elaboraron y refinaron en el siglo XX, podrían haber estado mejor que sus contrapartes que trabajaban en los cañaverales o en las vegas de tabaco, y que el resultado excepcional de sus esfuerzos produciría una exaltada posición social y económica para los músicos, un grupo que está cerca de la parte inferior de la escala económica en la mayoría de las sociedades modernas.

Lamentablemente, la compensación/reconocimiento recibido por la mayoría de los músicos populares profesionales cubanos durante la mayor parte del siglo XX parece ser inversamente proporcional a su contribución a la musicalidad cubana. Algunos de los compositores más importantes de Cuba murieron en la miseria y en su mayoría ignorados. Ese fue el caso del trovador Manuel Corona, autor de *Aurora*, *Mercedes* y *Longina*, quien falleció en La Habana en 1950; del genial tresero ciego Arsenio Rodríguez, fallecido en Los Ángeles en 1970, quien compuso el son-afro *Bruca maniguá*, así como *Fuego en el 23*, *El reloj de Pastora*, *Dundunbanza* y otras melodías en el estilo son montuno que influyó enormemente en el desarrollo de la 'salsa'; y del vocalista Panchito Riset, popular en toda la América Latina, quien fuera el cantante favorito de Benny Moré, y que, después de haberle sido amputadas ambas piernas, falleció de diabetes en Nueva York. Otros artistas sufrieron el ostracismo del auditorio de Cuba y tuvieron más éxito al exponer el patrimonio musical cubano ante oyentes extranjeros. Así, José An-tonio Méndez, uno de los líderes del movimiento de *filin* y autor de boleros tan maravillosos como *Me faltabas tú* y *Novia mía*, pasó una buena parte de su carrera artística en Ciudad de México.

Otros, probablemente la mayoría, recibían salarios mínimos por su trabajo. Hay muchos ejemplos de esta clase de explotación, pero uno sería suficiente: Anselmo Sacasas, pianista y arreglista de la Casino de la Playa, un influyente músico cuyo estilo inspiró a Noro Morales y a otros pianistas, calificó los años pasados con la Casino de la Playa como 'los más miserables de mi vida', aludiendo a la remuneración mínima que recibía.

Es posible que estos ejemplos sean raros o inesperados para el auditorio masivo de la música popular cubana, tanto en la Isla como entre los cubanos que viven en el exterior. Esto es así debido a muy difundidos estereotipos respecto de músicos, artistas e intérpretes, que no son casos particulares de la cultura cubana. Con frecuencia, la pobreza de un músico se denomina un estilo de vida y se atribuye a la propia selección del individuo. Muchos músicos, se dice, 'nacieron bohemios'. La profesión de músico popular no se considera un 'trabajo'. Después de todo, simplemente están 'tocando' música, ¿no es así? Y si es trabajo, no se puede concebir que sea un trabajo difícil; entonces, ¿por qué los músicos populares deben esperar una compensación más generosa? E incluso cuando los géneros populares son considerados como música, a algunos les parece que carecen de la 'seriedad' que se atribuye a otros estilos de música. La noción de que los músicos populares están en este mundo pero no son parte de éste, se extendió en Cuba incluso a algunos cuya obra los elevó hasta esa zona 'rara' que algunos llaman música seria. Así pues, la diva cubana Ester Borja, al referirse al ostracismo que muchos dicen que vivió Ernesto Lecuona, comentaba que 'la gente ve a los artistas como gente anormal'.

Estos criterios convencionales han sido reforzados por los medios modernos de comunicación masiva, que permiten a la vasta mayoría de consumidores de música popular conocer los intérpretes sólo a través de los medios electrónicos, grabaciones, etcétera, careciendo de la experiencia de su interpretación en vivo. Entonces los músicos adquieren las características que la imaginación del público desea otorgarles, con lo que se convierten en cualquier cosa menos en seres de carne y hueso.

Ganando un sustento

La historia del desarrollo de la música popular cubana en el siglo XX no se puede separar de la lucha cotidiana de muchos músicos que han intentado durante años resolver sus situaciones económicas difíciles. Muchos de aquellos que alcanzaron un gran éxito en la década de 1950 comenzaron su carrera en competencias de aficionados por la radio en la década de 1930, en las que participaron en busca de los codiciados premios: a los ganadores se les adjudicaba un saco de comestibles o un cake o un reloj de pulsera, todos artículos muy apreciados durante una época difícil. En las décadas de 1930 y 1940 algunos músicos afrontaron no sólo las penurias del pobre, sino también los obstáculos impuestos por una sociedad donde códigos raciales locales separaban a las personas por la pigmentación de la piel: 'no negro' y 'negro'. Así pues, músicos capaces podían grabar una melodía con una orquesta, pero se les impedía actuar en público con la misma orquesta, debido a la negrura de su piel.

Pero cualquiera que fuera su color, el exiguo pago que se les ofrecía a casi todos era tal que muchos músicos talentosos de un modo pragmático escogían otras profesiones a fin de sobrevivir y trabajaban intermitentemente o en su tiempo libre como músicos. Así, el ejemplo de Mongo Santamaría, un percusionista capaz, quien tocó en las décadas de 1930 y 1940 con el Conjunto de Alfredo León, los Lecuona Cuban Boys, la Sonora Matancera, el segundo conjunto de Arsenio Rodríguez, como también Enrique González Mántici, Bebo Valdés y otros. Sin embargo, Santamaría tuvo que trabajar regularmente como cartero; la música no daba para pagar las cuentas. Cuando pudo llegar a ser un músico permanente en los Estados Unidos, Mongo deleitaría a sus auditorios con algunas de las mejores grabaciones de un percusionista de música religiosa y folklórica afrocubana, componiendo standards de jazz latino como Afro-Blue, e influyendo, además, en la música popular estadounidense con su particular mezcla de estilos de jazz, soul y cubano, ejemplificados en su versión de *Watermelon Man* de Herbie Hancock. En su caso, como en el de muchos otros, no hay evidencia de la imagen de persona derrochadora, condenada por un carácter caprichosa-mente pobre a llevar la vida del artista sufrido.

La necesidad de continuar con un empleo ventajoso que garantizara un sustento básico explica el modo de vida de muchos músicos cubanos, en particular los que carecían de una formación académica, quienes tenían empleos de obreros de construcción como Ignacio Piñeiro, o soldados como Níco Saquito, o herreros como Siro Rodríguez, o choferes como Miguel Matamoros, o estibadores como Francisco Aguabella, e incluso boxeadores profesionales como Miguelito Valdés y Abelardo Barroso, antes de lograr, mediante gran esfuerzo, dedicación, bravura, actividad febril y buena suerte, hacer una carrera musical. Armando Peraza era un exitoso boxeador e

incluso una estrella en las ligas semiprofesionales de beisbol en la década de 1930. Jugó pelota con el famoso Loco Ruiz, cuyo hermano, Alberto, fue director y cantante del Conjunto Kubavana a principios de la década de 1940. Caminando un día hacia el terreno de la pelota con Armando, Alberto Ruiz se lamentó de no tener un buen percusionista que tocara conga para añadir a su conjunto. ‘Yo mismo toco la conga’, se brindó voluntariamente Armando Peraza. Así inició su carrera uno de los mejores percusionistas cubanos de todos los tiempos. Peraza triunfó como el bongosero del Kubavana y contribuyó al éxito de los jazzistas George Shearing y Cal Tjader, así como del rockero Carlos Santana en los Estados Unidos en décadas subsiguientes.

Para completar este esbozo socio-económico es preciso señalar que en ocasiones a los músicos educados les iba mejor, pero con frecuencia se las ingeniaban sólo al convertirse en maestros de todos los oficios: por ejemplo, el mismo individuo podía tocar el bajo para una charanga, el violoncelo para una sinfónica, el violín para fiestas de santos y anuncios comerciales en vivo en las estaciones de radio, con el fin de sobrevivir.

Músicos en movimiento

A menudo se dice que la música cubana viajó por todas partes. Aunque esto es cierto, y muy evocador, la música no viajó por sí misma; era llevada por músicos viajeros. La historia de la música cubana se puede ver como la historia del desplazamiento territorial de muchos de los fundadores y portadores de tradiciones musicales. Los músicos emigraban no necesariamente de conformidad con una vocación innata de vagar, sino más bien con el fin de evadir toda una variedad de situaciones políticas, económicas, sociales, familiares y personales. Fueron músicos emigrantes quienes llevaron la ‘contredanse’ haitiana y los cinquillos a la provincia de Oriente a principios del siglo XIX. Son dignas de mencionar otras migraciones de músicos: los boleristas entre Yucatán y Cuba; los integrantes de orquestas típicas y charangueros quienes difundieron el danzón desde Matanzas hasta La Habana y el danzonete por toda la Isla; los soneros que viajaban de oriente a occidente como reclutas del ejército cubano de comienzos del siglo XX; los rumberos de La Habana que llevaron esa forma hasta Santiago; los pianistas de oriente que se trasladaron a La Habana cuando, en la década de 1940, los conjuntos decidieron añadir pianos a los antiguos septetos; la Orquesta Aragón, que salió de Cienfuegos para trasladarse a la capital.

A medida que los músicos viajaban, y en ocasiones se asentaban fuera de Cuba, establecían ‘bases’ de música cubana fuera de la Isla, incluso ‘colonizaban’ extensos territorios. Consejo Valiente, más conocido como Acerina, contribuyó a establecer el danzón en Veracruz y en Ciudad México; el Trío Matamoros difundió su son oriental por toda la costa colombiana; Isaac Oviedo visitó Puerto Rico y adiestró a los primeros treseros puertorriqueños; Machito y Machín llevaron su sonido hasta Nueva York y España, respectivamente. Humberto Cané trasplantó el son a Ciudad de México; Julio Cueva lo llevó a París; Armando Oréfiche y Don Azpiazu difundieron la música cubana por todo el mundo.

La relación íntima entre patrones migratorios, condiciones sociales, capacidad musical, actividad y habilidad para hacer apreciar sus cualidades se ejemplifica en la lírica de un son montuno muy conocido, de Luis Martínez Griñán, *Lilí*, interpretado por Miguelito Cuní:

Yo en Guantánamo nací,

en Santiago fui lechero,

en Placetas carbonero,

en Cienfuegos boticario,

en Cárdenas funerario,

en mi Cuba caminante

y ahora que en La Habana estoy

¡...yo me guillo de cantante!

Alto Songo, *Se quema La Maya*.

Músicos con una actitud

La mezcla que dio como resultado al criollo de la Isla es consecuencia del encuentro de elementos españoles y africanos; en Cuba se manifiesta del modo más evidente en el campo de la música popular. Sin duda alguna, en ninguna otra forma expresiva de la cultura local

es tan evidente la influencia africana. La actitud criolla hacia la creación musical se manifiesta en la capacidad de ejecución de una clase particular de música, un modo de creación en que los músicos están realizando su cubanidad porque participan en la construcción de la musicalidad de un pueblo. Los músicos cubanos han conservado, desarrollado y ejecutado géneros populares con la mayor seriedad y dedicación, lo que desmiente el mito de que los músicos nacen, no se hacen, pero también con una mezcla de actividad febril, habilidad para hacer apreciar sus cualidades y su capacidad; han tocado su música con una cierta clase de 'ritmo', no en un limitado sentido musical sino en el sentido genérico más amplio al que aluden Mario Bauzá y Patato Valdés en las oraciones con que comienza este ensayo y que Antonio Benítez Rojo considera una característica cultural determinante de los pueblos caribeños.

Me agradecería ilustrar lo más concretamente posible estas afirmaciones. Por ejemplo, en lo que respecta al modo de cantar, muchos vocalistas cubanos adoptan un enfoque particular hacia la canción. La actitud puede ser excepcional, como en los casos siguientes, para mencionar sólo unos cuantos: Ignacio Villa, Bola de Nieve, cantor –disseur– y algo más, cuyas interpretaciones con frecuencia equivalían a minidramas documentales de la vida cotidiana socio-racial de Cuba; o las de 'la voz del diablo', Benny Moré, quien '...recorría todo el registro vocal, tonalidades y tempos, se doblaba en frases y gritos, acompañado de pasos bailables, creando una atmósfera envolvente'; o 'la mujer diablo', Lupe Victoria Yolí Raymond (La Yiyiyí), más conocida como La Lupe, quien fue descrita de diversa manera: por Jean Paul Sartre, como 'un animal musical'; por Hemingway, como la 'creadora del frenesí artístico'; por Cabrera Infante, como un 'fenómeno fenomenológico'; y el culto de cuya voz y estilo es el actual furor entre algunas jóvenes en Puerto Rico. También el combinado sonido vocal e instrumental de Los Van Van, quienes recientemente fueron descritos por un crítico norte-americano no dado a los superlativos como 'un sonido que deviene una fuerza palpable, una casi presencia física que envuelve un salón con ritmos irresistibles, impelentes'; o de cierta cantidad de otros grupos contemporáneos, por ejemplo, NG La Banda, Ritmo Oriental, cuyo sonido ha sido descrito por el crítico de música pop Enrique Fernández como 'irresistiblemente *funky* e imposiblemente complejo'. Pero generalmente lo normal es un estilo particular entre cantantes, como en el caso de generaciones de soneros, mayores y menores, a través de toda Cuba y sus 'colonias' musicales, que conocen la diferencia entre 'cantar' y 'sonear'.

Los instrumentistas cubanos con adiestramiento en los clásicos –quienes ejecutaban las sinfonías de Beethoven y Berlioz, amaban a Mozart, Liszt, Brahms y Debussy–, aunque reconocían y dominaban la tradición musical artística europea, no sentían ningún temor reverencial por sus formas y no se sentían limitados por ellas; en lugar de eso exigían la libertad para tomar instrumentos de origen europeo y utilizarlos en ritmos populares, tocando de un modo nuevo y original que algunos podrían calificar de 'erróneo'. Ortiz describe a artistas criollos tocando el contrabajo no sólo con el arco, sino principalmente en pizzicato y, a diferencia del estilo de cámara del jazzista, tocaban 'jalando pa' afuera', de modo que las cuerdas vibraran más alto, y golpeando la superficie del instrumento, añadiendo un elemento percusivo, y también golpeando las costillas y la parte posterior del instrumento con las manos y con el arco, transculturando el contrabajo en un híbrido de cuerdas y percusión. 'El bajo en jazz es una cosa refinada', expresa Cachao, pero '¡lo de nosotros es candela!'.

Otros músicos tomaron instrumentos de origen africano y desarrollaron métodos para obtener nuevos sonidos; es decir, los tambores llamados congas, por los cuales varias generaciones de destacados tumbadores pulieron un modo de tocar técnicamente complejo que transportaron alrededor del mundo y que hoy se conoce en África como el 'estilo moderno' de tocar el tambor. Muchos de estos percusionistas eran desconocidos tocadores de guaguancó, columbia, yambú; tocadores de quinto en comparsas del carnaval o maestros monibonkó; algunos se convirtieron en influyentes congueros.

Instrumentistas cubanos también desarrollaron en Cuba nuevos artefactos, ingeniosas modificaciones criollas de los antepasados europeos y africanos, para tocar la nueva música que estaban desarrollando en la isla. Instrumentos como los bongoes, los melódicos jimaguas y los palos de madera dura que se conocen con el nombre de claves, porque 'sin clave y bongó no hay son', la guitarra tres, o las pailas criollas o timbales, ahora presentes en la orquestación de todos, desde las orquestas de reggae hasta los Gypsy Kings.

Para describir estas creaciones originales, compositores y arreglistas idearon todo un vocabulario de cubanismos musicales que podían describir los aspectos únicos de los nuevos géneros musicales, donde terminologías extranjeras se consideraban deficientes. Por ejemplo, *moña* define una sección que presenta líneas de contrapunto estratificadas; *cáscara* se refiere al patrón que se toca en el cuerpo o los costados de los timbales; etcétera.

Por último, estos instrumentos nuevos y viejos, tocados con técnicas y estilos innovadores, fueron moldeados satisfactoriamente en formatos especiales. El principal entre éstos es la charanga que, como ha expresado Danilo Lozano, constituye un microcosmos de la mezcla cultural cubana en proceso. La charanga, una combinación única de instrumentación de origen europeo –violines, flauta– y percusión afrocubana, ha sufrido una evolución musical de más de cien años.

Aquí el que baila gana

Los nuevos instrumentos, los estilos de interpretación, formatos y actitud, es decir, el 'ritmo' que estoy describiendo, surgió en un proceso de interacción recíproca entre músicos y bailadores/auditorio. Evidentemente, para ganarse el sustento, los músicos precisaban desarrollar patrones que fueran del gusto del público y sacaran a la gente a bailar. Los músicos también idearon nuevos estilos que respondían a los

pasos de baile espontáneos y los movimientos corporales de los bailarines cubanos ordinarios, quienes afrontaban la música con su propia dosis de jactancia por su habilidad para hacer apreciar sus cualidades y capacidades. Un investigador de la danza ha expresado recientemente que ‘el predominio del movimiento y las ondulaciones que se inician en el torso, tanto en el comportamiento motor cubano ordinario como en los movimientos danzarios extraordinarios, provienen fundamentalmente de la matriz de bailes que surgieron como creaciones criollas cubanas, como cubanidad’. La música cubana y el baile son inseparables, y los músicos, como dice la expresión, ‘tocan al paso que les bailan’. Antonio Arcaño hablaba con frecuencia de la influencia que tenían los bailarines en la improvisación que él hacía con la flauta; Enrique Jorrín ha descrito que inventó el cha-cha-chá al observar cómo la gente bailaba sus danzones anteriores; Cachao siente que él mismo está bailando cuando toca el bajo. ‘Cuba, expresó Emilio Grenet, es un pueblo que baila’. ‘Un compositor, expresa Adalberto Álvarez, sólo prueba su obra por la reacción del bailarín’.

No es de sorprender que la mayoría de las formas de música popular cubana o ritmos correspondan a estilos específicos de baile, incluso el bolero, ‘una canción que se baila’. Esto es válido para danzón, danzonete, guaracha, son, son montuno, mambo, guaguancó, cha-cha-chá, pachanga, guajira, bolero-son, bolero-chá, songo, pilón, conga, mozambique, pa’cá, chaonda. La relación es muy extensa porque, como dice Tata Güines, en Cuba alguien inventa un ritmo cada día. El gran éxito comercial de algunos de estos ritmos, por ejemplo el mambo y el cha-cha-chá, se debe hasta cierto punto a la labor coreográfica de intérpretes individuales, parejas de baile y grupos, que llevaron el orden del día del músico hasta el límite y enseñaron a otros dentro y fuera de Cuba cómo dar significación a las nuevas modas por medio de movimientos elegantes, sugestivos, picantes y eróticos, dando origen a rumberas como María Antonieta Pons, Ninón Sevilla y Rosa Carmina; parejas de baile como Lilón y Pablito, a quienes Miguelito Valdés y Benny Moré rindieron tributo en sus canciones; y varias ediciones de las Mulatas de Fuego.

La relación entre músico y auditorio en la música cubana se intensifica ulteriormente por otros aspectos envolventes de los géneros. Por ejemplo, en la forma montuno, el público que baila por lo general se involucra más al unirse al coro unísono de las melodías. Por su parte, los boleristas del *filin* hipnotizaban al oyente con el poder de su imaginación poética en *La gloria eres tú*, de José Antonio Méndez; con el sentimiento profundo en *Oh, vida*, de Luis Yáñez; o con el amor lírico por el país en *Noche cubana*, de César Portillo de la Luz. Los compositores de sones y guarachas repetidamente aluden a sucesos cotidianos nacionales, desde lo político a lo romántico, con frecuencia de un modo solapado, ingenioso o picaresco, que sirve para unir al bailarín o el oyente con el intérprete vocal. Así, los soneros de fines del siglo XIX de Oriente hacían referencias indirectas a los españoles con líneas tales como ‘*Mamoncillos dónde están los camarones*’ –los temibles voluntarios, que apoyaban al régimen colonial y que vestían de rojo, por lo tanto, ‘camarones’–, ‘*Caimán, aé, dónde está el caimán*’, y ‘*Pájaro lindo voló*’. Posteriormente, otros autores satirizaban en sus canciones a políticos en melodías como *La chambelona* y *Quítate tú pa’ ponerme yo*.

Otros autores prefirieron el doble sentido picaresco y los textos burlones del choteo en las letras de *La fruta bomba*, *Cuidadito compay gallo*, *La fiesta no es para feos*, *El muerto se fue de rumba*, *A romper el coco* e incontables melodías más. Otros se unían con el auditorio a través del agradable reconocimiento de pregones callejeros, desde *Coco seco* y *Mango mangué*, hasta *El manisero*.

Un constante y alegre desafío o actitud de competencia tiende a colorear la relación intensamente activa entre músicos y auditorio, como lo sugiere la pieza de Joseíto Fernández, *Elige tú, qué canto yo*, una tonada según la antigua tradición hispana de controversias guajiras, los certámenes de versificación de aficionados que todavía se practican en el monte. Es preciso que los intérpretes extranjeros estén preparados, porque los auditorios cubanos con frecuencia pueden asumir la misma postura. Las Hermanas Martí han narrado la anécdota del muy querido tenor mexicano Pedro Vargas quien se irritó cuando cantaba en un teatro de La Habana a causa de los reiterados chiflidos del público: ‘Bueno, expresó, si mi arte no gusta aquí, pues me retiro; ¡buenas noches!’ Y le respondieron desde el público: ‘No te vayas, si nos gustas, pero te chiflamos por gordo...’.

La fanfarronería de los músicos tiende en ocasiones hacia un estilo duro, de guapo. Particularmente en el caso de los rumberos y soneros: ‘*Tú no juegues conmigo, que yo como candela*’, dice la letra de un son montuno de Miguelito Cuní. Una guapería artística ha sido parte de los atributos interpretativos de algunos músicos; por ejemplo, el percusionista/sonero Rolando Laserie, cuya manera de entonar las melodías se llamaba ‘guapear la canción’. A los músicos conocidos durante sus carreras por una verdadera dureza física se les celebraba en las canciones, como sucedió con *Me boté de guaño*, de Arsenio Rodríguez y Chocolate Armenteros:

¡Um!, ¡Um!, ¡Um!,

¡Um!, ¡Um!, ¡Um!

Me gusta la guapería...

No olvidemos que los músicos que ascendieron de medios pobres y comunes, y para quienes la música constituyó la promesa de una movilidad social, en ocasiones llevaban consigo el acervo cultural de las calles: contemporáneos de Chano Pozo han expresado que mucha gente pensaba en Chano más como un guapo callejero que como músico.

Para resumir, un último ejemplo: la imagen que tenía el público de músicos dotados de un vigor y fortaleza especiales, de aché, no se limitaba a una perspectiva muscular, machista; también se extendía a mujeres intérpretes, como la bolerista Olga Guillot, a quien el poeta Jorge Oliva llamaba la 'bolli-poderosa'.

Ética de trabajo y estética musical

En la imaginación popular, si algo resulta fácil no puede constituir una virtud; por otra parte, el trabajo duro forma el carácter. Como he indicado, las vidas y las labores artísticas de músicos populares cubanos en el siglo XX esbozan una historia de trabajo duro y dedicación, tanto para ganar el sustento como para construir un complejo edificio musical que 'es sensual, de los sentidos, de físicamente gustar y palpar'.

Los títulos de canciones cubanas están salpicados con constantes apelaciones al paladar, a sabores, jugos y salsas, desde *Échale salsita* hasta *Sazonando*, algo que en un ensayo diferente he llamado el 'imperativo gustativo'. El vínculo con los orígenes humildes de la mayoría de los músicos populares se sugiere también en la alusión metafórica de las comidas de las personas comunes, para sugerir el sabor de la música que se está tocando: '*ñame con manteca*', '*Quimbombó que resbala*', '*Malanga amarilla*', '*caballeros, coman vianda*', '*arroz con picadillo y yuca*', '*mariquitas*', '*chicharrones*', '*tamalitos*', '*bacalao con pan*', '*guanajo relleno*', etcétera.

La estética del sabor es de primordial importancia para la capacidad que tienen los músicos cubanos de mezclar de manera constante géneros cubanos anteriormente separados y para incorporar fácilmente elementos musicales de otras culturas, que entonces se reelaboran y se les da sabor para producir formas más novedosas de música cubana. Así, de una década a otra, la expresión musical 'cubana' más característica, como Arcaño y sus Maravillas, o la Banda Gigante de Benny Moré, o los Van Van o NG La Banda, han sido en parte el resultado de la 'interpretación' criolla y la reinención. De este modo se han utilizado elementos de música clásica europea, canciones italianas, melodías españolas, jazz, soul y rock-and-roll para desarrollar ulteriormente los géneros nacionales. Los músicos cubanos contemporáneos, tanto dentro como fuera de Cuba, buscan constantemente en las raíces ancestrales en el jazz y en la música moderna de todas las clases, así como en el ya rico patrimonio de la música cubana para crear nuevas ideas y volver a dar sabor a viejas propuestas. Cualquiera que sienta dudas sólo tiene que considerar la labor reciente de Cachao, Síntesis, Afro-Cuba, Bebo Valdés y Cubanismo.

Los músicos cubanos logran estos resultados no simplemente como individuos espontáneos sino, a menudo, de manera consciente y colectiva. La historia de músicos cubanos indica que la evolución de los géneros populares de la Isla es el producto de la labor de diversas clases de comunidades musicales que distan mucho de ser imaginarias.

Hay comunidades de miembros de familias que abarcan varias generaciones. Algunas son bastante grandes y bien conocidas, por ejemplo, la familia López de bajistas, entre los que se hallan Cachao, Orestes, su padre Pedro, la hermana Coralia y Orlando López, Cachaíto; la familia Valdés de Vicentico, Marcelino, Alfredo, Alfredo hijo, Oscar y Oscar hijo; y la familia Valdés de Bebo, Chucho y Mayra. Pero hay muchos otros grupos de influyentes músicos que están compuestos por dos, tres o cuatro a través de una, dos o más generaciones.

Músicos cubanos han formado grupos concentrados con un objetivo consciente de desarrollar géneros musicales, incorporando innovaciones técnicas e instrumentales de todo el mundo. Se puede pensar en la comunidad *filin* que se formó alrededor de José Antonio Méndez, Luis Yáñez, César Portillo de la Luz, Bebo Valdés y otros; en la continuada tradición de orquestas de mujeres, comenzando con la charanga de Irene Laferté y seguida por la Anacaona; en las Trovadoras del Cayo, dirigidas por Isolina Carrillo y otras, activas en cada década desde entonces; en las personas que ha congregado Bebo Valdés para su experimento de ritmo batanga que introdujo por vez primera los tambores batá en arreglos orquestales; en los músicos Negro Vivar, Generoso Giménez, Barreto, Tata Güines, quienes rodearon a Cachao en la década de 1950 y trabajaron por crear el movimiento de descarga; en los colectivos posteriores de naturaleza similar, como Los Amigos; en grupos bien documentados por Leonardo Acosta que encontraban tiempo para tocar jazz; en organizaciones contemporáneas, que trabajan por conservar el patrimonio musical nacional, como la Casa de la Trova, en Santiago de Cuba; y en orquestas que con todo propósito trataron de ampliar el paladar armónico de la música cubana rica en ritmo, al contemplar las posibilidades que ofrecía el jazz, como en el caso de la Orquesta Cubana de Música Moderna y los Irakere, de Chucho Valdés.

El trabajo de individuos y comunidades por muchas décadas, tuvo como resultado el desarrollo no sólo de los numerosos géneros de música cubana y los diversos formatos instrumentales y estilos implícitos, sino en una escuela nacional única de cómo hacer música o sonar. El modo de ejecutar cada instrumento de los conjuntos cubanos contemporáneos fue elaborado durante muchas décadas por incontables músicos, hasta conseguir hacerlo sonar en cubano.

'Nuestra música es nuestra identidad'

-Jesús Valdés, Chucho-

Mientras trataban de vivir de sus ingresos, incontables músicos cubanos ordinarios, educados y no educados, contribuyeron de modo invaluable a crear una musicalidad popular nacional, es decir, un cuerpo de tradiciones, géneros, instrumentos, vocabulario técnico, formatos instrumentales y maneras de hacer esa música, o sonar. Esa estética se desarrolló no como un producto abstracto de músicos de élite o de promotores comerciales, sino en una interacción masiva entre músicos profesionales, bailadores y público. Debido a eso, la musicalidad cubana constituye a su vez uno de los más importantes componentes de 'lo cubano' y es inseparable de su constante desarrollo. Esto contribuye a explicar por qué una cantidad mayor de cubanos y de no cubanos reaccionarán a las melodías de Benny Moré como representante de la cultura nacional, pero no conocen la poesía de, digamos, Regino Boti, o la obra pictórica del Grupo de los Once. El carácter interpretativo cultural de la musicalidad cubana también sustenta la observación, que se hace a menudo, de que los grupos musicales cubanos son diferentes cuando tocan delante de auditorios: es decir, en sus grabaciones 'falta algo'.

Como la música une a pueblos de diferentes idiomas y tradiciones, ha sido durante mucho tiempo un producto que ha trascendido límites geográficos y fronteras culturales. Como señalé al comienzo de este ensayo, esto es particularmente válido en el caso de la música popular cubana, un producto de exportación deleitable y sumamente influyente, con vocación internacional.

Al mismo tiempo, Cuba ha sido expuesta a través de los últimos dos siglos a la importación de toda forma de música conocida por la humanidad; algo que ha sido acogido con agrado por los músicos locales, ansiosos de desarrollar su arte e innovar sus tradiciones. Además, es bien sabido que la radio y la televisión avanzaron en Cuba con más rapidez que en cualquier otro país de América Latina y que el florecimiento de la música durante casi los primeros dos tercios de este siglo tuvo el impulso de los imperativos del mercado de compañías fonográficas grandes y pequeñas. El impacto de elementos extranjeros, sean comerciales o no, a través de medios electrónicos en un período de más de ochenta años no ha conducido a la disolución de las formas nacionales. El sabor estético que prospera al mezclar formas nuevas y viejas, condujo al enriquecimiento y popularidad cada vez mayores de la música cubana: gran parte del Caribe de habla hispana y vastas zonas de América Latina y de los Estados Unidos han llegado a ser cubanizadas musical-mente.

Por tanto, creo que son muy exageradas las noticias referentes a la desaparición del aspecto musical de la cubanidad bajo el impacto de la llamada música y cultura propias de la llamada globalización, un eufemismo para denominar el sonido de las grandes corporaciones producido masivamente en los Estados Unidos. La estética del sabor de los músicos cubanos ha sido calificada por Radamés Giro como 'una fuerza capaz de absorber todo lo que toma en préstamo'. Lo ha hecho así en el pasado, y toda razón y evidencia indican que continuará haciéndolo así en el futuro.

"El pueblo de Cuba conoce su música. Todos cantan y todos tocan y todos bailan. No creo que haya existido algún músico malo en Cuba. No lo hubieran permitido".

Ry Cooder. *Return of the Mambo Kings*. Utne Reader, noviembre-diciembre de 1997.