

Música y nación

El rol de la música negra y mulata en la construcción de la nación cubana moderna

Antonio Benítez Rojo

ES CIERTO QUE EL ARTE Y LA LITERATURA DEL CARIBE han dado al mundo magníficas muestras. Pero también es cierto que las más importantes expresiones culturales de la región son la música y la danza. Es natural, la mejor expresión de lo Caribeño es exhibicionista, densa, excesiva y transgresora, y no hay nada en el mundo que tenga la capacidad de mostrar estas propiedades como el cuerpo humano –o el carnaval, esa abigarrada aglomeración de cuerpos travestistas en movimiento, la metáfora más plena que hallo para imaginarme lo Caribeño.

En cualquier caso, muestras musicales y dancarias criollas, formadas por el *interplay* de componentes europeos y africanos, llegaron a España a partir de la segunda mitad del siglo xvi, donde fueron comentadas por Lope de Vega, Cervantes, Quevedo y otros escritores y poetas del renacimiento español. Naturalmente, su potencial de generar transgresión no pasó inadvertido, y fueron prohibidas una y otra vez por la Inquisición. En lo adelante, como se sabe, estas muestras habrían de ser descritas por numerosos viajeros. En sus observaciones casi todos coincidirían en varios puntos: la importancia de la percusión, la variedad de tambores, la complejidad de los ritmos, la agresividad sexual de los bailes, el carácter antifonal de los cantos y la naturaleza pública y colectiva de dichas expresiones.

Considerando que tales observaciones se han mantenido a través del tiempo como constantes, podemos aceptarlas en calidad de definición siempre y cuando adoptemos la mirada del viajero, es decir, la mirada de *allá*. Si nos colocáramos *acá*, nos interesaría más comentar la raíz ritual y el poder de conjurar violencia social que tiene la música popular afro-caribeña. A propósito de esto, me

gustaría citar una vez más a Fernando Ortiz, concretamente algunas líneas de su discurso titulado «La solidaridad patriótica», pronunciado en 1911 en la distribución de premios a los estudiantes de las escuelas públicas de La Habana.¹

Después de ofrecer en dicho discurso una serie de ejemplos didácticos que mostraban las ventajas de vivir dentro de una sociedad cohesionada, Ortiz defiende la idea de «una fusión de todas las razas» al tiempo que advierte que la división racial, causada históricamente por la plantación esclavista, «es motivo de honda y de fuerte desintegración de las fuerzas sociales que deben integrar nuestra patria y nuestra nacionalidad» (pág. 120).²

Claro, no soy el primero en reparar en estas palabras de Ortiz. Y precisamente porque mis comentarios poco añadirían a los ya hechos, dirijo mi atención a otra parte de su discurso, la cual ha pasado injustamente inadvertida. Digo esto porque la abierta discriminación del negro que lamenta Ortiz al principio de su charla, encuentra una singular vía de solución más adelante, y tal remedio es la enseñanza de la música, en particular el cultivo de la música popular. ¿Por qué? Porque ésta proveía un espacio sociocultural que, al ser compartido por todo el pueblo, contribuía a disminuir las tensiones raciales y, por ende, ofrecía un camino para alcanzar un nivel más alto de consolidación nacional. Su discurso termina con el siguiente párrafo, lleno de resonancias proféticas:

Porque ella [la música popular] es algo más que la voz del arte, es la voz de todo un pueblo, el alma común de las generaciones. Fortifiquemos, pues, la enseñanza de las emociones musicales y de las músicas de los pueblos, que dondequiera que canten los pueblos, cantarán las patrias, y dondequiera que las patrias canten, sus cánticos y sus voces nos hablarán de grandezas, de fraternidad, de progreso, de trabajo y amor (pág. 124).

Si algunos de los estudiantes de música presentes en el acto hicieron suyas las palabras de Ortiz, jamás se llegará a saber. Lo cierto es que diez años después, Cuba había de experimentar una verdadera revolución musical que, iniciándose con la popularización del son, continuaría con la de la rumba y la conga, el bolero, el mambo, el chachachá y otros ritmos. Esta época de auge musical, donde proliferaron orquestas y conjuntos, intérpretes y grabaciones,

¹ FERNANDO ORTIZ, *Entre cubanos*, 2ª ed. (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1987), págs. 114-126.

² En esa fecha las tensiones raciales eran tremendas. En 1910 había sido aprobada la llamada Ley Morúa, que prohibía la organización de partidos políticos sobre la base de una sola raza o color. Este precepto hacía ilegal el Partido Independiente de Color (PIC), fundado en 1908 por Evaristo Estenoz y otros líderes negros. El objetivo fundamental del PIC era proteger los derechos de la población negra. A pesar de representar ésta la tercera parte de la población total, su representación en los sectores de la política, las fuerzas armadas, el sistema judicial, el servicio civil y la educación era escasísima. Al no aceptar el PIC lo dispuesto por la Ley Morúa, el Ejército y bandas racistas iniciaron una brutal campaña represiva en el verano de 1912 –llamada Guerra de las Razas– en la que murieron millares de negros.

comparsas y cabarets, marcaría en lo adelante la idiosincracia del cubano. Hay que concluir que, desde entonces acá, la expresión cultural que mejor define lo Cubano es la música y el baile. No es casual que en el cine de los años treinta y cuarenta abunden versiones holywoodenses de congas de salón, ni que Marlon Brando baile un mambo a la Pérez Prado en *Guys and Dolls*, ni que Nat King Cole se haya atrevido a grabar el chachachá *El bodeguero* en español, ni que los intérpretes de jazz gusten de incluir en sus improvisaciones las once primeras notas de *El manisero* («Si te quieres por el pico divertir»). Para muchos extranjeros lo Cubano es sobre todo música, baile, tambor, ritmo. Por supuesto que se trata de un estereotipo. Pero soy de los que piensan que todo estereotipo tiene su razón de ser. Además, no hay que olvidar que entre los cubanos mismos, cuando alguien se muere, se dice «cantó *El manisero*», y cuando una persona no sirve para nada, se dice de ella que «ni canta, ni baila ni come fruta». Entre los cubanos –en realidad entre todos los caribeños, sólo que aquí me limitaré a analizar lo ocurrido en Cuba– el no saber bailar, o cantar, o no poder llevar el ritmo con los pies, es un defecto tan censurado como la cicatería y el mal aliento.

El folklore local da cuenta de un rumbero de fama, Papá Montero, a quien se le vio bailar después de muerto –suceso al cual tal vez se deba la guaracha titulada *El muerto se fue de rumba*. Así, que un muerto baile antes de ser enterrado, cae dentro del reino cubano de lo posible. Después de todo, en el espiritismo criollo es común que las presencias del más allá se manifiesten a través del baile, lo cual, bien mirado, no tiene nada de extraño si se tiene en cuenta que las deidades de la santería –Eleguá, Ochún, Changó, Yemayá, Ogún, Oyá, Babalú Ayé– también desciendan a la tierra bailando sus ritmos preferidos.

Habría que aclarar, sin embargo, que no toda la música cubana ha disfrutado del mismo grado de popularidad. Hay todo un folklore campesino traído de España que apenas es conocido fuera de la isla. Inevitablemente surge la pregunta: ¿Por qué ese folklore –llamado «guajiro» en Cuba– no captó el interés del mundo? No encuentro mejor respuesta que la que da Alejo Carpentier.³

El guajiro ciñe su invención poética a un patrón melódico tradicional, que hunde sus raíces en el romance hispánico, traído a la isla por los primeros colonizadores. Cuando el guajiro cubano canta, observa un tipo de melodía heredado, con la mayor fidelidad posible [...] Muy poeta, el guajiro cubano no es músico. No crea melodías. En toda la isla, canta sus décimas sobre diez o doce patrones fijos, muy semejantes unos a otros, cuyas fuentes primeras pueden hallarse en cualquier romancero tradicional de Extremadura (págs. 302-304).

Si *La Guantanamera* fue alguna vez popular en Cuba, lo fue porque su vieja tonada ofrecía sostén a las voces de Joseíto Fernández y la Calandria, quienes

³ ALEJO CARPENTIER, *La música en Cuba* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1946). Cito por la edición de 1979.

diariamente, desde los legendarios micrófonos de la CMQ, dramatizaban y cantaban en estrofas rimadas los sucesos más trágicos ocurridos el día anterior. La gente escuchaba *La Guantanamera* no para bailarla, sino para enterarse de los detalles que rodeaban un suicidio, un asesinato espeluznante, un accidente fatal, un duelo a machete o a la navaja o un robo espectacular. «En la música mestiza y negra, en cambio, si el interés de las letras suele ser muy escaso —concluye Carpentier—, la materia sonora es de una riqueza increíble. Por ello se regresa siempre, tarde o temprano, a uno de sus géneros o ritmos, cuando se pretende hacer obra de expresión nacional» (pág. 304).

En resumen, la música que ayudó a construir la nacionalidad cubana moderna, tal como ésta se expresa hoy, fue la negra y la mulata, es decir, música obviamente africanizada en mayor o menor grado.

A BAILAR EL SON

Debe quedar claro que la Cuba moderna no nació el 20 de mayo de 1902, cuando la bandera intervencionista de los Estados Unidos fue arriada en los edificios oficiales. El siglo xx cubano comenzó dos décadas después, cuando la música del son, recorriendo la isla de oriente a occidente, tomó La Habana por asalto, enlazando a toda Cuba a través de las bocinas de las victrolas y de los primeros aparatos de radio. Habría que concluir que sin los adelantos tecnológicos que sobrevinieron después de la Primera Guerra Mundial, en particular aquéllos que generaron las industrias de la radio, de las grabaciones y del cine, el son no hubiera conquistado La Habana con la rapidez y la profundidad que lo hizo. Fue la modernidad, por paradójico que esto parezca, lo que contribuyó a la rápida popularización del son y otros ritmos africanizados. Piénsese que la victrola y la radio hicieron posible que las composiciones, voces y ritmos de los negros se escucharan y se bailaran en los hogares de los blancos. Algo semejante ocurrió con el cine, pues era costumbre que las salas de cine presentaran las películas mudas con música viva, y más tarde, al llegar el cine hablado, con un show de variedades musicales. Gracias a su música y a los nuevos adelantos, el negro encontró un espacio de convivencia junto al blanco; un espacio donde en lugar de marginársele, se le reconocía y se le aplaudía, se le buscaba y pagaba para tocar en las fiestas privadas, teatros, salones de baile y cabarets; más aún, se le contrataba como artista para que fuera a grabar a París o a Nueva York. Al recordar el súbito impacto del son, dice Ortiz: «Los primeros sones en La Habana significaron un despertar nacionalista y democrático, en la música y en los instrumentos. Fue una conquista, una reivindicación del arte popular.»⁴

Claro que no voy a explicar qué cosa es el son. Hay ciertas músicas que por entrañables son indefinibles. El son es una de ellas; las raíces de su árbol genealógico son tan largas y enmarañadas que no vale la pena seguir las a tra-

⁴ FERNANDO ORTIZ, *Los instrumentos de la música afrocubana*, vol. 4 (La Habana: Ministerio de Educación, 1954), pág. 443.

vés de los mares y caminos del mundo. Como dice Natalio Galán, «Un breve motivo rítmico obsesionante... encierra un misterio de siglos.»⁵ Así las cosas, hablemos sólo de sus logros, pues fue la música del son, la música mulata del son, la música polirrítmica del son (cada instrumento siguiendo una línea rítmica independiente), la música cantada y coreada del son, y sobre todo su flexible estructura que permitía a los bailadores moverse, contonearse, girar, alejarse y estrecharse por tiempo indefinido, lo que empezó a construir la nueva cultura nacional, la cultura blanquinegra.

No obstante, habría que agregar que tal conquista, si bien efectiva e irreversible, había sido el resultado de una larga contienda sociocultural. Los prejuicios contra todo aquello que sonara a «música de color» siempre habían sido enormes. Basta recordar que en 1884 se prohibió definitivamente la fiesta afrocubana del Día de Reyes; que en 1900, bajo el gobierno de ocupación de los Estados Unidos, la alcaldía de La Habana prohibió «el uso de tambores de origen africano en toda clase de reuniones, ya se celebren éstas en la vía pública como en el interior de los edificios»; que en 1903 quedó prohibida la sociedad Abakuá, con lo cual quedaron reducidos a la clandestinidad sus planteles, tambores y diablitos; que en 1913, al infiltrar las comparsas de negros los desfiles de carnaval, aquéllas habían sido suprimidas; que en 1922 una resolución del Secretario de Gobernación prohibía las fiestas y bailes ceremoniales de las creencias afrocubanas en toda la isla, «especialmente el llamado ‘Bembé’, y cualesquiera otras ceremonias que, pugnando con la cultura y la civilización de un pueblo, están señaladas como símbolo de barbarie y perturbadoras del orden social.»⁶

El son mismo había sido objeto de discriminación, oponiéndosele la música del jazz-band –sobre todo el fox-trot– como bailes más apropiados para los blancos. Es revelador el título de una pieza para piano de 1924: *Mi mamá no quiere que yo baile el son*.

¿Por qué este honor le correspondió al son y no a los géneros de la conga, la rumba o el danzón? Porque la conga es música colectiva, música callejera, música de carnaval, de alegrías populares e incluso de campañas políticas –la chambelona. El paso básico de la conga no es sólo un paso de baile; es el llamado «arrollao», paso de baile y de marcha a la vez. La conga verdadera requiere centenares de participantes, incluyendo gentes en las aceras, azoteas, portales, ventanas y balcones. Su carácter desaforado, como vimos, la hizo fácil víctima de prohibiciones municipales. Aun en su variedad de salón –los bailadores tomados por la cintura serpenteando por entre las mesas del cabaret o a través de las escaleras y aposentos de una casa– la conga es multitudinaria, irrevocable, excluyente; por lo general sólo se toca para terminar una fiesta. ¿Y la rumba? Porque es todo lo contrario: baile de rueda cerrado, de

⁵ NATALIO GALÁN, *Cuba y sus sonos* (Valencia: Soler, S. A., 1983), pág. 12.

⁶ Citado por CRISTÓBAL DÍAZ AYALA en su informativa *Música cubana: del Aveïto a la Nueva Trova* (Miami: Ediciones Universal, 1993), pág. 85.

estricta percusión y canto desnudo; baile erótico, pantomímico o acrobático, pero siempre baile de virtuosos –una conversación íntima entre una pareja, o un hombre solo, y el repiqueteo del quinto. Además, todos los tipos de rumba pueden clasificarse como esencialmente negros, y lo que se precisaba para ganar el interés de un público racialmente dividido era un género mulato. ¿El danzón? Demasiado almidonado, demasiado piano, violín y flauta; en resumen demasiado chapado a la antigua, demasiado 1870, años en que se inició su ascensión. El son, sin embargo, si bien ya existente como todos estos géneros, marcaba el ritmo que reclamaban los tiempos. Su popularización hizo que transformara otros géneros (el danzón, la guajira, el bolero, la guaracha); fue el predecesor del mambo y del chachachá; fue la sustancia de la salsa y el material del Latin Jazz. Más aún, al contribuir al acercamiento de negros y blancos, preparó el camino para que una multitud de componentes culturales fuertemente africanizados –los complejos ámbitos del abakuá, la santería, el palo monte– avanzaran lenta pero sostenidamente hacia los primeros planos de la cultura nacional.

Un minuto de música para recordar a los grandes soneros de los años 20: el Trío Matamoros («Mamá yo quiero saber de dónde son los cantantes»), Abelardo Barroso y el Sexteto Habanero («A la loma de Belén, de Belén nos vamos»), Ignacio Piñero y el Sexteto Nacional («Salí de fiesta una noche aventurera» –tema, por cierto, tomado por Gershwin para su lamentable *Cuban Overture*).

LO AFROCUBANO SE HACE CUBANO

Súbitamente, la joven intelligentsia cubana que se definía como blanca empezó a mirar a los negros de una nueva manera. Esta manera no es fácil de explicar hoy, setenta años después. A juzgar por los textos de la época, yo diría que, además de las positivas consecuencias que tuvo la popularización del son, influyeron en esta nueva mirada un conjunto de razones: el importante rol desempeñado por los negros en la Guerra de 1895, la búsqueda de una forma más democrática de nacionalismo, curiosidad antropológica, preocupación sociológica, el auge de lo Africano en el mundo, e incluso un soplo de utopismo político y social inspirado por la Revolución Mexicana y la Revolución Rusa, todo lo cual demandaba un cambio en la representación etnológica de lo Cubano; esto es, los jóvenes intelectuales comenzaron a comprender que la cultura del país era «blanquinegra» (adjetivo de Ortiz), y que lo que hasta entonces se tenía por «cosas de negros», por cultura bárbara propia del «hampa afrocubana», era tan auténticamente criollo como la Virgen de la Caridad del Cobre. De este error de apreciación –inspirado la mayoría de las veces por el racismo, otras por desconocimiento, y casi siempre por ambos motivos– no se había salvado ni el propio Ortiz. Sólo que su fino instinto social lo había hecho transitar de las prejuiciadas observaciones criminológicas de *Los negros brujos* (1906) hasta las compasivas páginas de *Los negros esclavos* (1916), iniciando la década de 1920 con las primeras investigaciones serias sobre la historia y el folklore de los negros cubanos –*Los cabildos afrocubanos* (1921), *Glosario de afronegrismos* (1924), *La fiesta afrocubana del «Día de Reyes»*

(1925). Así, después de cuatro siglos de esclavitud y veinte años de violencia republicana, el negro –casi la tercera parte de la población total– se revelaba como repositorio de una zona inexplorada de lo Cubano. Fue esta inquietud, sociológica y artística a la vez, la que impulsó a compositores como Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla a llevar los ritmos de la música negra y mulata a las orquestas sinfónicas.

Entre las obras de Roldán, merecen destacarse su *Obertura sobre temas cubanos* (1925), que incluyó por primera vez instrumentos afrocubanos en una partitura de música sinfónica; le siguen los *Tres pequeños poemas* (1926), que habrían de ser interpretados por la Orquesta Sinfónica de Cleveland; dos años después, compone *A Changó*, y sobre todo *La rebambaramba*, ballet sobre un asunto de Carpentier, que basándose en una pintura del siglo XIX sobre la fiesta del Día de Reyes, presenta el desfile sucesivo de tres comparsas, una lucumí (yoruba), otra que interpreta la pantomima de la Culebra (bantú) y otra de diablitos ñáñigos (efik). Al interés de Roldán en la música negra y mulata siguió inmediatamente el de García Caturla. Entre sus primeras composiciones para orquesta figuran un *Son en do menor*, *Tres danzas cubanas* y una excelente *Rumba*, todas de 1927. En 1929, mientras Roldán estrena en La Habana el ballet *El milagro de Anaquillé*, García Caturla estrena en París *Bembé* –para maderas, metales, piano y percusión– y sus *Dos poemas afrocubanos*. La pasión por integrar el mundo del negro a la cultura nacional también había llegado a los escenarios del teatro lírico. En 1921 José Mauri, un precursor, estrenaba en La Habana su ópera *La esclava*, cuya música, apoyándose en lo popular, incluía géneros como la habanera, la criolla, el danzón, la rumba, e incluso un leit motiv afrocubano. En 1927 se inicia el teatro musical cubano con *La niña Rita o La Habana de 1830*, zarzuela de Ernesto Lecuona y Eliseo Grenet, donde Rita Montaner hace furor al cantar, de éste último, el tango congo *Mama Inés*. Un año después, cuando la cantante partía para grabar en Nueva York, Moisés Simons le entrega la música de un son pregón de ritmo pegajoso; se trataba de *El manisero*, que lanzado y grabado en el Nueva York de 1930 por Don Azpiazu y su Orquesta Havana Casino, habría de ser uno de los mayores éxitos internacionales de la música popular cubana.⁷

A finales de la década de 1920 se produce un hecho de extraordinaria significación cultural: la corriente afrocubana desborda el cauce de la música e invade los dominios de la literatura y el arte. Los primeros poemas negristas escritos por cubanos aparecen en 1928: «La rumba», de José Z. Tallet, y «Bailadora de rumba», de Ramón Guirao. La influyente *Revista de Avance* publica «Elegía de

⁷ A pesar de las influencias previas de la música cubana en la norteamericana –en particular el impacto de la habanera–, fue la Orquesta Havana Casino de Don Azpiazu la que abrió la llamada Época de la Rumba en los Estados Unidos. Los tres primeros números de su presentación en el Palace Theater de Nueva York, el 26 de abril de 1930, fueron *Mama Inés*, una auténtica rumba bailada y *El manisero*. Su éxito fue inmediato y rotundo. John Storm Roberts, *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music in the United States* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1979), pág. 76.

María Belén Chacón», de Emilio Ballagas, y *Liturgia*, de Alejo Carpentier. Acompañando a la nueva poesía, suelen aparecer las ilustraciones de tema negrista, entre otras, los dibujos firmados por Jaime Valls y Antonio Gattorno. Pero la poesía negrista no adquiere verdadera fuerza hasta abril de 1930, fecha en que Nicolás Guillén publica los ocho poemas de *Motivos de son*: «Negro bembón», «Mi chiquita», «Búcate plata», «Sigue», «Ayé me dijeron negro», «Tú no sabe inglés», «Si tú supiera» y «Mulata». De entrada los poemas de Guillén diferían de los compuestos por Tallet, Ballagas, Guirao y Carpentier –todos ellos blancos–, que habían mirado al negro desde afuera. Es con Guillén que el negro entra en las letras nacionales hablando de sí mismo, de sus sueños, de su sexualidad, de su situación marginal; más aún, es con Guillén que la manera de hablar del negro, sin que esto suponga crítica o burla, se instala en la poesía cubana.

La conexión del son (su ritmo, sus instrumentos, sus temas, su lenguaje callejero) con los poemas de Guillén es incuestionable:

La influencia más señalada en *Los motivos* (al menos para mí) –dice Guillén en una entrevista– es la del Sexteto Habanero y el Trío Matamoros. Recuerde que luego fueron personajes de mis poemas la Mujer de Antonio y Papá Montero [...] Yo creo que ellos hicieron volver los ojos de la crítica oficial hacia un fenómeno no considerado hasta entonces importante, o mejor dicho, existente; *el papel del negro en la cultura nacional*.⁸

Los poemas de Guillén habrían de ser llevados tanto a la música popular como a la sinfónica en el plazo de unos pocos años. Rita Montaner lanzó *Negro Bembón y Quirino con su tres*, e Ignacio Villa (Bola de Nieve), *Tú no sabe inglés, Mi chiquita y Mulata*; Eliseo Grenet le pondría música a *Sóngoro cosongo*. Por su parte, Amadeo Roldán compuso *Curujey* (1931), para coro, dos pianos y percusión, y una suite (también titulada *Motivos de son*) para voz y once instrumentos, y García Caturla, *Bito Manué* (1930), para voz y piano, así como *Sabás* (1931), *Mulata* (1933) y *Yambambó* (1933). En una carta dirigida a Guillén, dice García Caturla:

[U]sted no me necesita y yo lo necesito a usted, ya que en nuestra patria abundan tan poco los poetas incorporados al *afrocubanismo*: que tanto en música como en arte nuestro en general, lo considero y seguiré considerando como la parte más poderosa y rica de las fuentes de producción.⁹

El mismo punto de vista parecen sostener los compositores que trabajaban para el nuevo teatro musical. Si bien sus zarzuelas se inspiraron en los diversos géneros de la música popular, las obras que alcanzaron mayor éxito fueron

⁸ NANCY MOREJÓN, ed., *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén* (La Habana: Casa de las Américas, 1974) págs. 41-42.

⁹ *Ibid.*, pág. 322.

aquéllas en las que predominaban tanto los ritmos de la música negra y mulata como los asuntos y personajes que se referían a la problemática racial del país. En 1928, siguiendo el éxito de *Niña Rita*, Lecuona estrena *El cafetal*, para muchos su mejor zarzuela. A continuación vienen, también de Lecuona, *María la O* (1930), que disfrutó de gran popularidad, y *Rosa la China* (1932); de Gonzalo Roig, su famosa *Cecilia Valdés* (1932), basada en la novela de Cirilo Villaverde; de Rodrigo Prats, *María Belén Chacón* (1934) y *Amalia Batista* (1936).

En la esfera del arte, la corriente nacionalista que inicia Víctor Manuel a finales de la década de 1920, incluye también la imagen del negro, por ejemplo, *La negrita*, *Frutas tropicales*, y hasta cierto punto su famosa *Gitana tropical*, de 1929, que muestra a una madona de raza mezclada que habría de repetirse una y otra vez en su obra. Mucho más adelante, en 1940, habría de pintar *Carnaval*, su cuadro más comprometido con lo afrocubano, donde bajo un cielo nocturno unos bailarines negros observan las contorsiones de un diablito ñáñigo. Pero en los años 20 el pintor que más obsesivamente se acerca al negrismo es Eduardo Abela, que entre 1926 y 1928, en París, pinta *La comparsa*, *La casa de María la O*, *Los funerales de Papá Montero*, y sobre todo, *El triunfo de la rumba* y *El gallo místico*, quizá sus mejores obras de tema afrocubano. En este último cuadro Abela introduce el tema del sacrificio ceremonial, uniendo el vigor de lo primitivo con el misterio de lo extático. Por otra parte, el escultor Teodoro Ramos Blanco se da a conocer mundialmente en la Feria de Sevilla (1929), donde gana medalla de oro. Sus estatuas, bustos y tallas en madera, referidas siempre a gentes de su raza (Antonio Maceo, Mariana Grajales, Alexandre Pétion, Langston Hughes), se caracterizan por acentuar los rasgos negroides de sus modelos, lo cual habla de su orgullo racial.

En 1931 Guillén publica un segundo libro, *Sóngoro cosongo*, y tres años más tarde aparece *West Indies, Ltd.*, con cuyo poema central desborda el ámbito insular y se conecta con la problemática socioeconómica del Caribe. Si bien con estos libros Guillén cierra su época negrista, el movimiento se prolonga en Cuba hasta los finales de la década de 1930. En 1934, cuando Ballagas publica su excelente *Cuaderno de poesía negra*, ya se han sumado al negrismo otros poetas negros. Finalmente, en 1938 Guirao publica su *Órbita de la poesía afro-cubana: 1928-1937*, cerrando con este libro la época de auge de este movimiento poético en Cuba.

No obstante, la producción de esos años no fue olvidada. Recitadores como Eusebia Cosme y Luis Carbonell, y cantantes como Bola de Nieve, contribuyeron a mantenerla viva a través de continuos recitales y grabaciones. Puede asegurarse que entre todos los tipos de poesía que se han cultivado en Cuba, la poesía negrista o afrocubana ha sido la que ha alcanzado mayor popularidad y la que ha dado que hablar más a la crítica. Pero, sobre todo, la feliz confluencia del son y la rumba, de la música de Roldán y de García Caturla, de las zarzuelas de Lecuona y de Roig, de los dibujos de Gattorno y de Valls, de las obras de Abela y de Ramos Blanco, y de la poesía de Guillén y de Ballagas, hizo que el ritmo, la imagen, la cultura y el lenguaje del negro comenzaran a ser aceptados como partes integrantes de la Cubanidad.

En 1934, al presentar a Eusebia Cosme en un recital auspiciado por la más exclusiva institución femenina de La Habana, dice Ortiz:

Hasta estos tiempos que corren, un acto como éste habría sido imposible: una mulatica sandunguera ante una sociedad cultísima y femenina, recitando con arte versos mulatos que dicen las cosas que pasan y emocionan en las capas amalgamadas de la sociedad cubana. Hasta hace pocos años, ni los mulatos tenían aún versos suyos, a pesar de la genialidad con que habían ya creado poesía blanca; ni los blancos creían que aquí pudiera haber otras formas literarias interpretativas [...] que aquellas formas creadas y consagradas por ellos mismos [...] Esta actitud ha cambiado ya, al menos en la parte más ampliamente comprensiva de la mentalidad criolla.¹⁰

Pero el negrismo literario no se limitó a la poesía; están los cuentos de Lino Novás Calvo, Rómulo Lachatañeré y Lydia Cabrera, entre otros; también la novela *¡Ecue-Yamba-O!* (1933), en la que Carpentier intentó documentar antropológicamente la trágica vida de Menegildo Cué, un personaje ñáñigo. El mérito de estos narradores consiste en haber iniciado una temática donde los personajes negros, abandonando los contextos históricos de la novela antiesclavista, se instalan en el presente —como los de Guillén— y nos hablan de sí mismos desde su propia cultura. En 1932, por ejemplo, Novás Calvo publica en la *Revista de Occidente* su cuento «La luna de los ñáñigos», cuyo asunto transcurre en un solar de La Habana bajo un clima de divisiones raciales, realismo mágico y rituales afrocubanos. Lachatañeré, en su *¡Oh, mío Yemayá!* (1938), reescribe veintiún patakíes o leyendas yorubas, utilizadas en los rituales adivinatorios de la santería, transformándolas en textos literarios. Lydia Cabrera, por su parte, luego de beber en el folklore oral, da comienzo a su prolífica carrera de escritora y de investigadora con sus *Cuentos negros de Cuba*, publicados en París en 1936. La edición en español de este extraordinario libro aparece en 1940, un año auspicioso para Cuba, pues es el año de puesta en vigor de una nueva Constitución. Entre las mejoras sociales y políticas que ésta establecía, figuraban la prohibición de la discriminación racial y la libertad de cultos. No hay duda de que las demandas de la población de color, la cual había participado en el proceso constitucional, contribuyeron a estas libertades. Pero también contribuyó la popularización de la cultura afrocubana.

La década de 1940 puede verse en Cuba como un período de consolidación nacional. Es cierto que, a pesar de la nueva Constitución, el negro continuó siendo víctima de la segregación racial, pero no en la esfera pública, no en la manera abierta y generalizada de los años anteriores. Los tiempos habían

¹⁰ FERNANDO ORTIZ, «La poesía mulata: Presentación de Eusebia Cosme, la recitadora», *Revista Bimestre Cubana* (sept.-dic., 1934), pág. 205. Citado por Jorge Castellanos e Isabel Castellanos, *Cultura Afrocubana*, vol. 4 (Miami: Ediciones Universal, 1994), pág. 187. Esta obra, por su utilidad y buen sentido, resulta de gran valor para el estudio de la cultura afrocubana.

cambiado, y ya muchos apreciaban el rol cultural del negro en la integración de la nación.

Los primeros años de la década le pertenecen a la pintura. Una segunda generación de artistas, unida a la anterior, dará forma y color a lo que hoy podría llamarse la época dorada de la pintura cubana. Wifredo Lam, huyendo de la ocupación alemana de Francia, regresa a Cuba en 1941. Allí traba una estrecha amistad con Lydia Cabrera y Alejo Carpentier, y retoma sus viejas raíces culturales dándole a su temática un giro decisivamente afrocubano. Sus pinturas de 1942 y 1943, expuestas en Nueva York un año después, incluyen además de su famosa *Jungla*, *La Sombre Malembo*, *Anamu*, *Eggue Orissa*, *L'Herbe des Dieux*, *Mofumbe*, y *L'Enchanteur*, entre otras. Refiriéndose a su trabajo de esos años, dice Lam:

Quería pintar el drama del alma negra, la belleza del arte plástico del negro. De esta manera yo podía actuar como el Caballo de Troya, dejando salir de sus entrañas figuras alucinantes con el poder de sorprender, de enturbiar los sueños de los explotadores. Sabía que corría el riesgo de no ser comprendido [...] Pero la pintura verdadera tiene el poder de poner la imaginación a trabajar aunque ello requiera tiempo.¹¹

En los cuarenta, sus años más creativos, Lam pintó altares de santería, orichas, diablitos, chicherekúes, cuartos fambá, carnavales negros y otras *Junglas*; tomó del cubismo, del surrealismo, de África, de la santería, de las teorías de Jung y de la naturaleza cubana, para conformar un arte donde la vigorosa presencia del mito legitimaba la idea política y social. Además, durante los diez años que vivió en La Habana, contribuyó a mantener vivo el arte afrocubano participando en exposiciones locales, fundando asociaciones profesionales, ilustrando libros y revistas. De ese período son *Cortadores de caña* y *Danza afrocubana*, de Mario Carreño; *Músicos*, y toda una serie de *cuartos fambá*, de Luis Martínez Pedro; *El árbol de caoba en el jardín*, de Carlos Enríquez, la serie *Brujos* de René Portocarrero, así como la obra afrocubana de Roberto Diago.

En el período se publican dos obras de gran importancia: el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Ortiz y *La música en Cuba* de Carpentier. En el primero, Ortiz introduce su novedoso concepto de «transculturación», mediante el cual explica la formación de la cultura cubana como el aporte de gentes desarraigadas, principalmente europeos y africanos, que a través de un complejo proceso pierden y adquieren componentes culturales. En el segundo, Carpentier ofrece una fascinante historia de la música cubana, documentando la relevancia de las influencias africanas, particularmente en lo que toca a su naturaleza polirrítmica.

Hacia finales de la década la música popular entra en un período de renovación. Los hermanos Orestes e Israel López (Cachao), ambos compositores y

¹¹ MAX-POL FOUCHET, *Wifredo Lam* (París: Cercel d'art, 1989), págs. 188-189. Mi traducción.

arreglistas de la orquesta de Antonio Arcaño, transforman el danzón añadiéndole una nueva parte sincopada a la que llaman «mambo». Poco después, Dámaso Pérez Prado usa el mismo término para denominar una serie de ritmos sincopados que, basados en la experiencia de los músicos de Arcaño, estaban concebidos con la idea de ser tocados por una gran orquesta de jazz-band con cantantes y una sección de percusión cubana. Ya por entonces otros ritmos afrocubanos habían entrado en los Estados Unidos. Varios cubanos, entre ellos Machito (Frank Grillo), fundan sus bandas en New York y en Los Ángeles. La banda de Stan Kenton graba *El manisero* en 1947, y en ese mismo año comienza la colaboración del percusionista Chano Pozo con Dizzy Gillespie, de la cual resultan las legendarias grabaciones de *Manteca*, *Tin Tin Deo*, *Cubana Be*, *Cubana Bop* y otros números. Machito toca con Stan Kenton, Charlie Parker, Dexter Gordon, Stan Getz, Zoot Sims, Johnny Griffin, Lee Konitz, Howard McGhee y otras figuras del jazz, contribuyendo decisivamente a la creación de lo que hoy llamamos Latin Jazz.¹²

Por otra parte, en Cuba, las regulaciones que prohibían los rituales afrocubanos ya han quedado sin efecto, y en los días en que se celebran las fiestas de la santería el batir de los tambores sagrados se escucha por todo el país. Solamente en La Habana se expiden dos mil permisos para celebrar el 7 de septiembre el bembé de la Caridad del Cobre-Ochún.

También ya se permite a las comparsas que participen en el carnaval, y aún me parece ver las farolas y banderas del Alacrán, los negros vestidos de blanco, con pañuelos rojos al cuello y sombreros de yarey, machete en mano, marchando por el Paseo del Prado al compás de la estruendosa música de la conga mientras simulan cortar caña, blandiendo el machete arriba y abajo, cantando su canto sobrio y orgulloso, «Oye cubano no te asustes cuando veas, al alacrán tumbando caña, son cosas de mi país, hermano»; o bien a los Dandies del barrio de Belén, vestidos de frac blanco, con chistera y con bastón, las negras con suntuosos trajes de tul rosado, de sombrero y abanico, cantando su conga inolvidable, «Siento un bombo mamita me está llamando, siento un bombo mamita me está llamando, sí, sí, son los Dandies», y por allá vienen las Jardineras, con sus cestos al brazo y regando flores, y los Marqueses del barrio de Atarés, los hombres con casaca y tricornio, las mujeres con pelucas a la Pompadour, concluyendo sus rápidos giros con una aparatosa reverencia, y más allá, cerrando el desfile, la comparsa de las Bolleras con el canto más pegajoso del carnaval, el canto que mejor representa la profecía de Ortiz, el canto que llama a las nuevas generaciones a concurrir al carnaval blanquingro de la nación, «Adiós mamá, adiós papá, que yo me voy... con las Bolleras».

¹² Ver JOHN STORM ROBERTS, *The Latin Tinge*, y Cristóbal Díaz Ayala, *Música cubana*.