

La fiebre de la rumba*

«(...) este es el siglo de la rumba. Se baila en los más empingorotados salones; los espectáculos más selectos la han escogido como uno de sus números coreográficos de mayor estimación y mejor gusto (...) en New York, París, Londres y Viena es la señora y tirana de los más refinados cabarets; y en su patria nativa ha sabido, con el mas cruel y tenaz despotismo, cobrarse, en represalia, las repulsas y desdenes de que la hicieron víctima propiciatoria, cuando era una pobrecita inocente y desconocida...»

FEDERICO VILLOCH;

«La rumba de Lina Frutos»

Robin Moore

LOS ESTUDIOSOS DE LA CULTURA POPULAR SEÑALAN LA década de los treinta como el inicio de la relativamente breve, pero influyente fiebre de la rumba en Europa, Estados Unidos, Latinoamérica y otros países del mundo. Roberts (1979) describió la historia de la rumba comercial en Estados Unidos, junto a la de otros géneros musicales latinoamericanos. Su obra demuestra que a principios del siglo xx el mundo entero atravesó un período de expansión de las influencias culturales internacionales. Ya en 1900, algunos géneros cubanos, como la habanera y el danzón, se anticiparon a la fiebre de la rumba alcanzando una popularidad considerable en el extranjero. El interés por la rumba se desató quince años después de la difusión internacional del tango argentino, y más o menos al mismo tiempo otros géneros «exóticos» se pusieron de moda: de Estados Unidos (el jazz, el «hillbilly» y la música hawaiana), de Trinidad (el calypso), de Martinica (el beguine) y del Brasil (la samba y el maxixe). Con el fin del sistema colonial en el «tercer mundo» y la expansión de las

* Fragmento del capítulo del libro *Échale salsa. Mestizaje y revolución musical en La Habana (1920-1940)*, que la editorial Colibrí publicará próximamente.

clases trabajadoras urbanas en los países industrializados, las manifestaciones culturales que se habían desarrollado relativamente aisladas pasaron gradualmente a formar parte del «legado cultural mundial» (Foster 1991). Las nuevas tecnologías de grabación, el desarrollo de la radio y el incremento de nuevos medios de transporte, acercaron a nuevos públicos a sonidos que antes estaban limitados a determinadas regiones geográficas y los reprodujeron en contextos completamente diferentes. Estas tendencias también permitieron que se impusiera el «primitivismo» con artistas de la talla de Mondrian, Picasso, Matisse y Klee, quienes utilizaban artefactos expuestos en museos coloniales como fuentes de inspiración para una estética «revolucionaria» de vanguardia (Togorvnick 1990).

Es sorprendente lo poco que se ha escrito acerca de la rumba a pesar del privilegiado lugar que ocupa dentro de lo que se ha dado a conocer como la «globalización de la cultura marginal». El auge de la rumba comercial, aunque se menciona de modo breve en algunos libros y artículos, nunca ha sido objeto de un estudio serio. La música de cabaret y *nightclub* en Cuba aún no ha sido legitimada como objeto de investigaciones especializadas. Tal omisión es relevante, si se tiene en cuenta la importancia que se le atribuye a la «transculturación» en los estudios de las ciencias sociales cubanas. El término, acuñado por Fernando Ortíz alrededor de 1940 tras haber leído las obras de R. C. Thurnwald (*Blacks and Whites in East Africa*, 1935) y de Melville Herskovits (*Aculturation: The Study of Culture Contact*, 1938), se refiere al modo en que las formas culturales pasan de unos grupos sociales a otros a través del tiempo¹. Aunque se presenta como una teoría, la obra de Ortíz sobre el tema ofrece más bien una descripción de varios tipos de sincretismo y no una explicación de cómo y por qué se desarrollan las formas sincréticas. A partir de los años cuarenta varios autores se refieren constantemente a la transculturación (por ejemplo, Guancho 1983), pero fracasan en el intento de ampliar los estudios de Ortíz a través de la profundización del análisis de los procesos de cambio e intercambio cultural. La rumba comercial parece ser el objeto ideal de este tipo de estudio, pues las alteraciones que sufriera el género antes de 1930, a partir del teatro bufo y entre los compositores del afrocubanismo, se hicieron aún más evidentes después de que algunos músicos de otros países se apropiaron de ella. (...)

EL GÉNERO FOLKLÓRICO

En contraste con la escasez general de información disponible sobre la rumba comercial, sobre su contraparte folklórica existe una cantidad de escritos considerable. Para un estudio detallado de los distintos tipos de rumba no comercial y sus patrones rítmicos, instrumentos de percusión, estilos de baile y melodías asociadas a cada uno de ellos, véase Gómez Yera (1964), Martínez Rodríguez

¹ Para más detalles ver Ignaza (1989) y Moore (1994). La exposición más clara de las ideas de Ortíz sobre la transculturación aparecen en «Por la integración cubana de blancos y negros». «Estudios afrocubanos» (1945-46), pp. 217-238.

(1977), Crook (1980, 1982), León (1984), Jahn (1989), Acosta (1991) y Daniel (1989)². La rumba se originó en los solares urbanos de negros de La Habana y Matanzas a mediados del siglo XIX (Urfé 1982: 153). Se interpretaba exclusivamente con instrumentos de percusión y voces, por lo que desde el punto de vista auditivo tiene un sonido más africano que la mayoría de las músicas comerciales del mismo nombre.

Los ritmos cíclicos, repetitivos que interpretan la mayoría de los instrumentos crean una base de textura entrelazada y compleja sobre la cual improvisa el quintero o percusionista solista. Su ejecución —la percusión es una actividad masculina por excelencia— es altamente sensible a la acción de otros, se basa en la entrada de otros instrumentistas, en las interjecciones espontáneas del(os) vocalista(s) y en los movimientos del(os) bailarín(es). La rumba ha funcionado durante mucho tiempo como «crónica social de los desposeídos» (Acosta 1991: 54), es el medio de expresión pública de aquellos que carecían de representación en los medios. Sus textos tratan una gran variedad de temas; discuten temas políticos, critican la opresión o el maltrato de los negros y cubanos en general por Estados Unidos, por el gobierno cubano, etc. (*ibid.*). El guaguancó es el subgénero que más influyó en los espectáculos de cabaret a partir de la década de los treinta; en él interactúa una pareja de bailarines, en lo que en esencia es una representación ritualizada de conquista sexual. El hombre permanece cerca de su pareja y en el momento apropiado proyecta su pelvis (u otras partes del cuerpo) hacia ella. Este movimiento se conoce como «vacunao». Con ese gesto él intenta sorprenderla y hacer contacto con ella. La mujer, en respuesta, evita el contacto girando rápidamente en el momento oportuno, lo que se conoce como «botao». La clase media y la alta sociedad cubanas condenaron al guaguancó durante años por su fuerte influencia africana, por la naturaleza sexual de su coreografía y por estar estrechamente asociado a los afrocubanos más pobres y marginados de las zonas urbanas occidentales. Esta fue la razón principal, por la cual su forma no comercial apenas se grabó hasta finales de los sesenta³.

La definición de la rumba dada por Alejo Carpentier⁴ destaca la gama de asociaciones ligadas tanto al género no comercial como al término que se emplea en el habla cotidiana. De su descripción se desprende que la rumba

² Para ejemplos grabados de rumba no comercial, ver Carlos Embale (n.d.; 1998) y piezas como «Mi guaguancó», y «Chano Pozo» del disco de Mongo Santamaría *Raíces Afro Roots* (Santamaría n. d.).

³ A pesar del interés que ha despertado en los turistas, la rumba tradicional es aún un género polémico. Rogelio Martínez Furé, uno de los fundadores del Conjunto Folklórico Nacional, me contó que en los sesenta y los setenta, recibió considerable oposición de los vecinos del Vedado (distrito de La Habana mayormente poblado por blancos con cierta solvencia) cuando intentó establecer allí los «Sábados de la rumba» porque ellos no querían que espectáculos como ése se produjeran cerca de sus casas. Una vez establecidos, los residentes de la zona aceptaron las reuniones de mala gana. Todavía hoy algunos críticos plantean que el verdadero beneficio que ofrece a la comunidad no es cultural sino social, pues así «todos los negros delincuentes se alejan de las calles un rato», en un lugar específico donde se pueden controlar sus acciones (Martínez Furé 1994).

⁴ Periodista y literato cubano, también reconocido como crítico de música caribeña y latinoamericana.

se ha asociado con diversos estilos de música y baile, y que ha venido adoptando nuevos significados desde el siglo XIX.

Todo cabe en ellas; todos los ritmos constitutivos de la música cubana (...) Todo lo apto a ser admitido por un tiempo en 2 por 4, es aceptable por ese género que, más que un género es una atmósfera. Esto sin contar que en Cuba no hay una «rumba» sino varias «rumbas» (...) la palabra «rumba» ha pasado al lenguaje del cubano como sinónimo de holgorio, baile licencioso, juerga con mujeres del rumbo (Carpentier 1946: 242).

Esta afirmación, unida a la diversidad de músicas comerciales que se han editado como rumbas, sugiere que el género no puede ser descrito como una simple definición. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, muchas composiciones emplean el término para evocar imágenes de juergas y abandono sexual, al mismo tiempo que mostraban pocas características musicales de la rumba no comercial. Otras, escritas para espectáculos de cabaret, manifiestan una clara semejanza musical y coreográfica con los subgéneros guaguancó o columbia. La «rumba» se comprende mejor por un conjunto de asociaciones específicas con estilos musicales y de baile y de asociaciones generales, de origen histórico, con las clases bajas de negros cubanos, su estilo de vida, sus actitudes y su cultura. Referencias a la rumba en canciones donde se imita y ridiculiza a los negros revelan la actitud predominante de principios del siglo XX. Las mismas referencias podían funcionar entre los afrocubanos marginales como término de oposición para referirse a las formas de expresión excluidas del ámbito comercial.

Las campañas contra los «atavismos» en la Cuba colonial condujeron a una legislación que suprimía toda actividad musical afrocubana, incluyendo a la rumba. Ya en la década de los ochenta del pasado siglo, las autoridades municipales de La Habana comenzaron a regular su ejecución. Roche Monteagudo reproduce una de dichas ordenanzas que data del 30 de octubre de 1888.

Quedan prohibidos los bailes titulados *El papalote* y *El yambú*, como así mismo todo el que no sea conocido su título, y que por su compás, ademanes y trajes indecorosos, fueran obscenos o puedan considerarse que infringen lo mandado en el particular; debiendo el funcionario que esté de servicio, dar cuenta al Jefe de Policía de lo que note respecto al particular.

Documentos fechados en los años de 1890 registran de igual manera procesos en contra de negros cubanos «por tocar tambores de cajón y bailar rumba ñañiga en la calle» (Martínez Rodríguez 1977: 2). La prohibición de la rumba no disminuyó durante la primera República. La tradición de la «rumba de cajón», tocar cajones de embalaje en lugar de los usuales tambores hechos de barriles desechados, se desarrolló en los albores del siglo XX, en respuesta al decreto del 6 de abril de 1900 por el entonces alcalde de La Habana Nicasio Estrada Mora, en el cual prohibía la ejecución de «instrumentos africanos»

(Sánchez de Fuentes 1928b: 199). Alrededor de 1913 circularon otras ordenanzas que proscribían la música callejera de los coros de clave y guaguancó (Martínez Furé 1994). En la época del machadato, representantes de instituciones musicales de corte europeo continuaron tildando a la rumba de «monótona», «lasciva» y «rudimentaria». Este período presenció el auge del interés por las formas musicales afroamericanas a nivel mundial y también la reacción de los racistas blancos. Algunos críticos cubanos justificaron sus campañas contra los géneros afrocubanos con el hecho de que en 1933 en Alemania se había prohibido la difusión radial del jazz (p. ej., Sánchez de Fuentes 1938b: 173).

Significativamente, a principios del siglo xx, las regulaciones policiales contra la rumba se aplicaron solo a la interpretación por parte de la clase trabajadora y no a las adaptaciones que de ella se hacían en teatro o cabaret (Leaf 1948: 8). Mediante la combinación de represión abierta, burla pública, censura de los medios masivos y difusión de versiones alteradas desde el punto de vista estilístico de una expresión musical más cercana a la norma europea, el gobierno y la élite pudieron «reinventar» la rumba de manera eficaz condicionándola a su gusto; como resultado, durante décadas en la isla se perpetuó una disputada pero efectiva «supremacía cultural blanca» (*ibid.*). Cualesquiera que hayan sido las concesiones provisionales a gustos subalternos en Cuba, se puede demostrar que la «fiebre de la rumba» de los años treinta estuvo acompañada por la supresión generalizada de las artes afrocubanas no comerciales, y que fue promovida por una industria del espectáculo más abierta solo a aquellas formas afrocubanas de la imaginación de la clase media.

LA RUMBA INTERNACIONAL Y LA ERA DEL JAZZ

En la década de los veinte París fue el centro de un movimiento artístico occidental que puso de moda el arte «negro» y «primitivista». Este «curioso colonialismo» de las artes surgió entre la vanguardia literaria y plástica francesa de la década de los años diez (Moore 1991). Estatuillas de guerra del Dahomey, monedas de bronce del Lodi, esculturas congoleesas de madera y otros objetos se convirtieron en tema de intenso interés entre el círculo artístico de creadores como Braque, Derain, Vlaminck, Modigliani y Renato Maran (Franco 1961: 11)⁵. En la década siguiente, en gran parte por haber sido legitimizado «desde arriba», el arte africano también comenzó a influir considerablemente la clase media y la trabajadora. En las salas de concierto, teatros, cine y radio, el tema y la imagen de «lo negro» cautivó a enormes públicos. Entre los artistas afroamericanos más destacados en el París de aquella época se encontraba Josephine Baker. Las «*danses sauvages*» que ella interpretaba como parte de la *Revue Nègre* provocaron tantos halagos como críticas, en parte por el hecho de que en algunos números ella aparecía en escena solo con una corona de plumas y una

⁵ Franco señala que el movimiento parisiense tuvo su equivalente alemán. Particularmente cita las obras *Der Schwarze Dekameron* (1910), *Volksmärchen und Volkedichtungen Afrikas* vol. I-XII (1921-28), y *Kulturgeschichte Afrikas* (1933) de L. Frobenius, como las más influyentes.

saya de plátanos. Los productores franceses que coreografiaron sus actuaciones no tenían la más mínima noción acerca de la cultura africana o afroamericana. Las versiones de «lo negro» se rebajaban hasta constituir una fantasía exótica y racista, repleta de enormes telones de fondo decorados con melones, recogedores de algodón, escenas canibalescas, payasos grotescos y comedia de caras negras. El Ballet Ruso, con su influencia japonesa y balinesa, se hizo eco de estas actuaciones en el mundo de las «artes elevadas». A las presentaciones asistían Darius Mihaud, Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire y otros importantes intelectuales franceses, al igual que los escritores norteamericanos de la «generación perdida» que vivían en París (Rose 1989: 20).

En la década de los veinte, en París abundaban los músicos y cantantes de jazz⁶, y el charleston y el *black botton* alcanzaron gran popularidad. Los conservadores atacaron ese interés en formas de arte «vulgares» que según ellos significaban la «decadencia» de la época y una amenaza a los cánones burgueses establecidos. Estos individuos consideraban que las «obras maestras del espíritu humano» estaban siendo lanzadas a una hoguera alrededor de la cual los salvajes bailarían desnudos (*ibid.*). La Baker y otras celebridades se convirtieron así en temas de debates raciales por toda Europa, y contribuyeron a la publicación de diatribas anti-negros como *Le Choc suprême ou la mêlée des races* (1921) de Emile Fournier-Fabre y *Le crépuscule des nations blanches* (1925). Oswald Spengler, al igual que los ideólogos del naciente partido nazi, expresó las ideas de muchos cuando escribió: «Francia ha traicionado la cultura europea. En nombre de su propia impotencia ha despertado al continente africano. La horda negra no es aparición. La sangre de Europa está envenenada por la perversa miscegenación de Francia» (Guirao 1938: xviii).

Los artistas negros del Renacimiento de Harlem y de la explosión del jazz generaron una polémica similar en Estados Unidos y en Cuba. Por ejemplo, los críticos de La Habana, describían el jazz como «un producto infernal y diabólico, enviado por el demonio para arruinar a la humanidad» y a las composiciones afrocubanas como «un arte de bárbaros, apto únicamente para excitar los fatigados y lúgubres sentidos de un público corrompido y decadente». Otros despreciaban el negrismo pues lo consideraban un «franco retroceso cultural» inspirado por obras «cuya situación en la escala de la cultura ocupa apenas el modesto peldaño neolítico» (García Cabrera 1927). Lejos de representar polos opuestos, Rose (1989: 36) sugiere que el primitivismo de los años veinte y la supremacía aria sean vistos como fenómenos relacionados. Ambos se originaron en las interpretaciones estereotipadas y exageradas de las diferencias raciales; el primero las glorificaba y el último las condenaba.

Desde el punto de vista ideológico, la «era del jazz» tuvo un impacto profundo en la vida cultural cubana. Como ocurrió en la mayoría de los países

⁶ Entre éstos se cuentan Paul Whiteman, Sidney Bechet, Vernon e Irene Castle, Jackie Coogan y Jeanette MacDonald. Langston Hughes frecuentaba París, al igual que otras famosas figuras afroamericanas, como Buddy Gilmore y Louis Mitchell.

colonizados, las principales figuras cubanas miraron a Europa y a Estados Unidos en busca de inspiración artística. Muchos de ellos habían estudiado o actuado en el extranjero, y no pudieron evitar la influencia de las tendencias internacionales. Además, la música norteamericana tenía ya una importante influencia en Cuba. Las familias que regresaron del exilio al terminar la Guerra de Independencia popularizaron el *rag-time* en La Habana a principios del nuevo siglo (Acosta 1992: 2). A finales de la década de 1910, las orquestas estadounidenses comenzaron a actuar en la isla con regularidad, lo que inició una competencia entre el jazz y los géneros nacionales, como el danzón (Castillo Faílde 1964: 169). Durante los años veinte, compañías de espectáculos y artistas renombrados de Europa llegaron a Cuba, como la Folies Bergères de París y la propia Josephine Baker⁷. También se presentaron las orquestas de Jimmy Homes, Max Dolin y Earl Carpenter, quienes actuaron durante largas temporadas en La Habana (Acosta 1993: 38). Con la visita anual de gran número de turistas estadounidenses a Cuba, los conjuntos de jazz ofrecieron además una fuente adicional de ingresos que necesitaban desesperadamente. Eliseo y Emilio Grenet, Jaime Prats, Alejandro García Caturla, Moisés Simons, entre otros, tocaron jazz al comienzo de sus carreras (Acosta 1993: 5; Martínez Rodríguez 1993). La popularidad creciente de los espectáculos negros en Francia y los Estados Unidos contribuyó al surgimiento del movimiento afrocubanista. También influyó en las decisiones que tomaron muchos artistas cubanos de llevar sus compañías de zarzuelas, teatro cómico y conjuntos de son y de cabaret al extranjero, en un intento por capitalizar el furor de las artes afroamericanas.

Los primeros rumberos que triunfaron en Europa, fueron aquellos que ya se habían hecho de un nombre propio dentro de la isla en teatro y cabaret: la actriz Tessi Moreno, la pareja de baile de Carmita Ortíz y Julio Richards, el director de jazz-band Filiberto Rico y la cantante mulata Rita Montaner. En muchos casos, los artistas aceptaban extensos contratos en el extranjero impulsados por la agitación económica y política del machadato. La violencia y el desempleo, que en general predominaban durante el gobierno de Machado, aceleraron el éxodo de artistas hacia Europa y los Estados Unidos. Las primeras estrellas internacionales eran, en su mayoría, relativamente solventes, y en casi la totalidad de los casos habían estudiado en conservatorios como instrumentistas y vocalistas. La música afrocubana que interpretaban, eran canciones y bailes del teatro bufo, sones, guarachas y rumbas estilizadas escritas por Simons, Grenet, Lecuona y otros compositores. Este repertorio —p. ej., «Negrita» y «El calesero» de Lecuona, «Vacúnala» y «Lamento negro» de

⁷ Es impresionante la cantidad de artículos que aparecieron en revistas cubanas de la época sobre la Baker y otros artistas similares. Por ejemplo, fotos y/o comentarios acerca de la Baker aparecieron en *Carteles* vol. XI n° 17 (abril de 1928), p. 21; *Carteles* XVIII (marzo de 1928), p. 7; *Carteles* (10 de junio de 1928), p. 17; *Carteles* (17 de junio de 1928), p. 11. En *Bohemia* año 19 vol. XIX (7 de agosto de 1927), p. 24, se puede encontrar información acerca de la Folies Bergères y de, al menos, una de sus presentaciones en Cuba.

Simons, «Quirino con su tres» y «Ay, Mamá Inés» de Eliseo Grenet— fue el que contribuyó al triunfo de la «rumba», el nombre genérico de la música cubana en el exterior. La rumba internacional guarda poca relación con el género tradicional, pero de ninguna manera fue la «bastardización extranjera» que han sugerido algunos (p. ej., Carpentier 1946: 360). Por el contrario, las primeras estrellas internacionales fueron cubanas e interpretaban canciones de compositores cubanos que ya se habían popularizado nacionalmente. Sería más adelante cuando artistas extranjeros compondrían e interpretarían sus propias rumbas «bastardeadas». (...)

La pianista y cantante Rita Montaner y Facenda (1900-1958) ocupa un lugar sobresaliente en la popularización nacional e internacional de la rumba escénica cubana. Hija del farmacéutico blanco Domingo Montaner Pulgarón, antiguo capitán del Ejército Libertador, y de la mulata Mercedes Facenda, nace en Guanabacoa y desde niña comienza a estudiar piano en su hogar (Martínez Malo 1988: 19). A los 10 años se matricula en el conservatorio Eduardo Peyrellade para estudiar canto, solfeo, teoría de la música y piano. Alcanzó notoriedad primero como instrumentista, y luego en su juventud por sus interpretaciones vocales de música europea. La Montaner participó en los primeros conciertos de «música típica cubana» que organizara Sánchez de Fuentes en 1922, interpretando las obras de Mauri, Anckermann y Simons (*ibid.*: 136) y por varios años se convirtió en una de las artistas de salón más famosas de La Habana. El año 1927 cambió la vida de esta artista, al comenzar a interpretar obras inspiradas en temas afrocubanos, además del repertorio con el cual había establecido su carrera. El 29 de septiembre, la Montaner debuta en el teatro bufo de «negrito», como el negro calesero José Rosario en la obra *Niña Rita* de Ernesto Lecuona. En ese mismo año aparece junto a Josephine Baker en París y empieza a incluir piezas de jazz popularizadas por ésta en su repertorio (Pérez Perazzo 1988: 67). En su actuación en París interpretó las obras afrocubanas «Carabalí» de Félix B. Caignet y «Negrita» y «La mulata» de Lecuona, además de pregones, tangos, fox trots, criollas y canciones cubanas (Martínez Malo 1988: 144). A principios de la década de los treinta, Rita se presentó en Nueva York junto a Al Jolson, y luego se convirtió por derecho propio en estrella cinematográfica al aparecer en producciones cubanas como *La noche del pecado* (1934), *Romance del Palmar* (1938), *Sucedió en La Habana* (1938), *Romance musical* (1941), *María la O* (1947) y *Angelitos negros* (1948).

El repertorio de Rita Montaner, que desde finales de la década de los veinte incluía estilizadas rumbas, refleja, al igual que su biografía, las tensiones estilísticas inherentes a la música popular de principios del siglo xx. Por ser una artista clásica, con relativa solvencia, desde el punto de vista profesional tuvo poco que ver con la música del teatro vernáculo antes de su juventud y en muchos sentidos no debe ser considerada una rumbera. Por otra parte, era una mulata que practicaba la santería y que creció en un barrio famoso por sus fuertes tradiciones afrocubanas. Los artistas negros y mulatos, como la propia

Montaner e Ignacio Villa, sirvieron de mediadores culturales al interpretar la rumba y otros géneros con un estilo «sofisticado» y a la vez con un toque de «autenticidad». Ellos tradujeron la expresión musical de la clase trabajadora en una forma aceptable para el público de clase media, al mismo tiempo que legitimaron la relación con los afrocubanos con su sola presencia. Encarnaron varios personajes en sus canciones y cruzaron, como nunca antes, las fronteras de la raza, la clase social y el género sexual. La interpretación que hizo Rita de «Negrita» —Columbia'78 # 3226-x (96681)— merece mención aparte como ejemplo de este «cruce de fronteras». Comienza el tema en un estilo operístico refinado. La letra de la primera sección está escrita desde la perspectiva de un pretendiente blanco que corteja a su «negrita». Rita baja su registro vocal de modo abrupto en la sección siguiente para cantar la respuesta de la mujer, aparentemente una «mulata del rumbo». En el rol de la mulata, adopta un timbre brusco, no educado y exagera el uso del habla bozal para demostrar la falta de educación de la mujer. Poco después, la Montaner vuelve a la modalidad vocal original y asume la persona del hombre blanco para terminar la canción.

Es difícil obtener información sobre la interpretación de la rumba y del resto del repertorio afrocubano fuera de Cuba. La mayoría de la información disponible acerca de los primeros espectáculos de rumba internacional proviene de artículos publicados en revistas cubanas de finales de los años veinte, escritos por Alejo Carpentier y otros críticos que vivían en París en aquel período. Carpentier, uno de los primeros defensores del afrocubanismo, empezó a promover este tipo de composición a mediados de la década de los veinte después de haber escuchado la música clásica moderna inspirada en el jazz. En 1928 partió hacia París tras cumplir una breve sentencia de cárcel por «subversión» durante el gobierno de Machado, por lo que pudo experimentar personalmente el entusiasmo que despertaron las actuaciones de la Quintana y la Montaner en el extranjero.

Rita Montaner (...) nos grita, a voz abierta, con un formidable sentido del ritmo, canciones arrabaleras, escritas por un Simons o un Grenet, que saben, según los casos, a patio de solar, batey de ingenio, puesto de chinos, fiesta ñáñiga y pirulí premiado. «¿Para qué evocar esas *lacras*?», me preguntarán algunos (...) ¿Lacras? ¿Lacras las notas de color que constituyen una riquísima y sabrosa aportación folklórica? (...) ¡Pobres de los pueblos descoloridos e insípidos, que carecen de lacras análogas! (Carpentier 1976 II: 90).

Esta cita demuestra que a muchos cubanos de clase media la expresión afrocubana estilizada les parecía vulgar y no querían difundirla en el extranjero. Aun un crítico progresista como el propio Carpentier, en más de una ocasión, mostró actitudes ambivalentes hacia la expresión de la clase trabajadora. Mientras escribía en la revista *Carteles*, en el número de diciembre de 1929, por ejemplo, revela un tono más conciliatorio hacia los oponentes de la fiebre de la rumba. Admite que la expresión «vulgar» podía ser fuente de vergüenza

nacional, pero sugiere que esto es válido solo para los países subdesarrollados. Según él, los cubanos vivían en una sociedad industrial, y no tenían por qué temer que los extranjeros los consideraran «incivilizados» tan solo porque sus canciones estuvieran influidas por África. Y dio a entender que los géneros «vulgares» de tiempos pasados añadían «color» y vitalidad a un ambiente moderno que de lo contrario sería austero.

Estoy de acuerdo en que ciertas costumbres primitivas, ciertos hábitos populares, surgidos en la ciudad o en el campo, resultan un peligro para la civilización de un país, cuando este país se encuentra todavía viviendo su Medioevo, sin carreteras transitables, sin tranvías y bebiendo de aljibe. Pero cuando se posee una de las más bellas capitales del mundo, cuando se cuenta con ferrocarriles y automóviles en un número increíble... una nación como la de Cuba debe enorgullecerse de conservar todavía unas pocas notas de color local. ¡Cuidemos de nuestra música guajira, arrabalera y afrocubana! ¡Defendámosla contra sus detractores! Amemos el son, el solar bullanguero, el güiro, la décima, la litografía de caja de puros, el toque de santo, el pregón pintoresco, la mulata con sus anillos de oro, la chancleta ligera del rumbero... ¡Bendita sea la estirpe de Papá Montero y María la O!... Cuando se ven las cosas desde el extranjero, se comprende más que nunca el valor de ese tesoro popular...! (Carpentier 1976 II: 90).

El Melody's Bar y el Cabaña Bambú, en el distrito de Montmartre fueron dos de los primeros locales que contribuyeron a la popularización de la rumba comercial en el extranjero (Carpentier 1976 II: 105). El Melody's existía ya antes de 1931, pero era tan solo uno más de los cabarets de baja categoría del área. Esto cambió pronto cuando los dueños, aprovechando que la música cubana estaba de moda en la ciudad, contrataron a la orquesta de Filiberto Rico y comenzaron a promover los espectáculos de rumba. Se desconoce el formato exacto de la orquesta, pero se sabe que al igual que muchas otras jazz bands cubanas incluía maracas, clave, cencerro y timbales, además de instrumentos de viento y otros. Se dice que Moisés Simons frecuentaba el Melody's, donde interpretaba al piano algunas de sus composiciones, como «Marta» y «La Negra Quirina» (ibid.: 106). La novedad rítmica de estas piezas atrajo grandes audiencias, que en su mayoría solían frecuentar bares de tango cercanos. El éxito de Melody's provocó poco tiempo después la apertura del Cabaña Bambú en la misma cuadra, y más adelante, la proliferación de establecimientos similares. Carpentier cuenta que por un corto período de tiempo a principios de la década de los treinta, el distrito de Montmartre estaba dominado en su totalidad por espectáculos de música y danza cubanas.

El club Faubourg es otro sitio importante en la historia de la difusión de la rumba comercial en París. En él se promovieron una serie de acontecimientos no solo limitados a la música y la danza. Políticos, líderes religiosos, celebridades literarias, activistas feministas, filósofos y muchos otros fueron invitados a exponer y a

debatir ante el público del Faubourg. En la primavera del 1932⁸, los empresarios del club pidieron a Simons, Carpentier y otros que organizaran una presentación para discutir y mostrar la música cubana. El número de asistentes fue elevado, de alrededor de 2.000 espectadores (Carpentier 1976 II: 98-99). La cantante Maricusa Cuadrado y la bailarina «Rhana» actuaron con acompañamiento instrumental en vivo junto a otros artistas contratados por el Casino de París y los teatros Palace y Empire. El público aplaudió con entusiasmo el pregón de Simons «El Manisero», y otras canciones. La prensa local dio amplia cobertura al hecho, lo que contribuyó a incrementar el interés por la rumba en el público francés.

Moisés Simons permaneció en París más tiempo que el resto de los artistas cubanos y quizás fue quien más contribuyera (con la posible excepción de Eliseo Grenet) a la difusión allí de la música afrocubana estilizada. Nació en La Habana en 1889, en el seno de una familia de inmigrantes judíos del País Vasco, España (Muñoz Albuquerque 1989). Su padre, Leandro Simón Guergué, profesor de música, inició a su hijo en el estudio de la teoría del solfeo en su hogar. A los 19 años se destacó como compositor y pianista y comenzó a trabajar como director musical en el teatro Martí y más tarde en el Payret. En la década de los veinte fundó y dirigió la orquesta de jazz del Hotel Plaza, que pertenecía en parte a su hermano Faustino (*ibid.*)⁹. Durante esos años, Simons compuso músicaailable que fundía elementos del danzón con piezas jazzísticas norteamericanas y no piezas afrocubanistas¹⁰. Su llegada a París en 1928 y su reconocimiento de la popularidad de la música afroamericana allí provocaron un cambio brusco en su estilo de composición. Recurriendo a su experiencia teatral, Simons estableció contactos en París y Madrid, y finalmente estrenó una serie de sainetes con temas afrocubanos que fueron muy bien recibidos. Uno de los primeros fue *Niña Mercé*, una comedia que se presentó en 1930 en el teatro Calderón de Madrid y en París. Otros de este período son: *Toi c'est moi*, estrenada el 18 de octubre de 1934 en el Théâtre Bouffes Parisiens y que se mantuvo en escena durante 400 noches (*ibid.*); y *Le chant des tropiques* (1936) que debutó en el Théâtre París con las actuaciones de Antonio Machín y los rumberos «Ofelia» y «Pimienta». Los espectáculos teatrales escritos por Simons influyeron en los cantantes populares franceses Raquel Meller y Tino Rossi, quienes, entre otros, incorporaron muchas de las canciones compuestas por él a sus repertorios. Aunque no deseaba abandonar París, tuvo que regresar

⁸ Ver Carpentier (1976: 98). En esta antología de artículos la fecha que aparece impresa (1923) evidentemente es errónea; debe de haber sido 1932.

⁹ Para la lista de músicos que integraron la agrupación, ver Collazo (1987: 31).

¹⁰ A petición de Carpentier, Simons compuso «El manisero» en 1922 para un espectáculo que se presentaría en España, en el que aparecerían los géneros musicales típicos del siglo XIX, incluyendo el pregón. Collazo (1987: 41, 51) sostiene que en principio fue una pieza instrumental y que se popularizó por primera vez en el Havana Yacht Club, donde Simons tocaba frecuentemente con su orquesta de músicaailable. Uno o dos años más tarde, Rita Montaner escribió la letra y la interpretó por primera vez en su forma actual. Otros sostienen que «El manisero» fue compuesto más tarde y estrenado en 1927 por el propio Simons, con la jazz band que dirigía en el Roof Garden del Hotel Plaza de La Habana.

a La Habana a principios de los años cuarenta, después de iniciada la Segunda Guerra Mundial. Ya se había visto obligado a cambiar su nombre de «Simón» a «Simons» para ocultar su origen judío, y más tarde comenzó a temer por su vida. Continuó escribiendo obras de teatro y produjo algunas en Madrid durante la guerra, pero murió repentinamente en junio de 1945 a los 56 años.

Las obras afrocubanas de Simons, famosas a nivel internacional, son similares a las composiciones de salón del mismo estilo escritas por Lecuona y Grenet. Musicalmente, la mayoría se asemeja a los sones del teatro bufo por su énfasis en el cuarto tiempo del acompañamiento del 4/4 (que imita el patrón del bajo anticipado propio del son). Esto se evidencia aun cuando las piezas se substituyen «guarachas», «rumbas», «sones» o «pregones». El *Album Simons* (Simons 1929) ofrece varios ejemplos de canciones con motivo afrocubano compuestas durante sus primeros años de estancia en París, entre las que se encuentra «Vacúnala» (subtitulada rumba hampona), «La negra quirina» (rumba culinaria), «Patita y mondonguito» (pregón arrabalero) y «Con picante y sin picante» (sonsonete). Sus letras muestran referencias a conductas sexuales desenfadadas con metáforas de la comida, práctica todavía común en Cuba y varias partes de Latinoamérica. «Vacúnala» toma su título del término «vacunar», que describe el movimiento típico del guaguancó. Las rumbas escénicas de Simons son piezas de tiempo rápido y sincopado que incorporan un figurado de tresillo ostinato en el bajo: «Si una carne ves pasar vacúnala, si la quieres conquistar vacúnala... Porque eso del vacunao es lo que a resultao (...)». En «Con picante y sin picante», popularizada por Rita Montaner, la cantante aparece como una mulata sensual que camina por la calle proclamando en la jerga callejera cuán jugosos y rollizos son sus «tamales». «La negra Quirina» representa un diálogo entre un hombre y una mujer en el que se realza la sexualidad negra. En este ejemplo también la comida se utiliza como símbolo: [ella] «Comer quiero yo, comer quiero yo, tasajito con mojo crudo, yuca y quimbombó, y en el manigal después de almorzar a orillitas del Almendares juntos navegar (...) [él] «También tengo ganas yo de comer picadillo y arroz con huevo frito (...) te voy a llevar, te voy a llevar a orillitas del Almendares china, pa' almorzar (...)». (...)

Fueron tantas las orquestas que interpretaron música cubana en el extranjero durante los años treinta que aquí solo se pueden mencionar algunas figuras de las más representativas. La mayoría estaban integradas por músicos blancos, aunque los afrocubanos también alcanzaron reconocimiento internacional. La Orquesta Habana Casino de «Don» Justo Ángel Aspiazu (1893-1943) conquistó renombre internacional por sus interpretaciones de la rumba influidas por el jazz, tanto en Estados Unidos como en Europa¹¹. La agrupación de Enrique

¹¹ Bastin y Crump (1991) y Carpentier (1976) brindan útil información biográfica acerca de Aspiazu. Aparentemente, la Orquesta Habana Casino fue la primera agrupación en llevar una exhibición de bailarines de rumba a Estados Unidos, cuando se presentaron el 26 de abril de 1930 en el Palace Theater de Nueva York. Aspiazu se destacó por haber sido uno de los directores de orquesta blanco en aceptar afrocubanos en su conjunto (Roberts 1979: 98).

Madriguera se presentó en los clubes Embassy y Pierre's de Nueva York (Roberts 1979: 60) y experimentó activamente con la fusión del jazz y la músicaailable cubana; Desi Arnaz inició su carrera musical en 1937 en lo que se convertiría en el Conga Bar de 57 y Broadway (Collazo 1987: 165); Francisco Grillo («Machito») llegó a Nueva York en esa misma época; la Orquesta Anacaona viajó por el este de Estados Unidos en los años treinta con la hermana de Grillo, Graciela Pérez, como vocalista; Nilo Menéndez y (el puertorriqueño) Augusto Coen tuvieron sus propias agrupaciones en Nueva York; Panchito Riset actuaba con Josephine Baker en 1938 por Francia, Bélgica, Grecia, Turquía y otros países antes de regresar a La Habana (*ibid.*: 179,183); Eliseo Grenet viajó a Nueva York en 1936 con Carmita Ortíz y Julio Richards, interpretando rumbas de salón y congas en el Steinway Building para los periodistas Walter Winchell y Danton Walker (Homenaje a Eliseo Grenet: 5). Grenet compuso además varias obras de tema afrocubano para películas mexicanas, argentinas y norteamericanas entre las que se incluyen *La princesa tin-tan* con Josephine Baker (1932), *Escándalo de estrellas*, *Conga Bar* (con Miguelito Valdés), *Milonga de arrabal* (con Libertad Lamarque) y *Estampas coloniales*.

A mediados de la década de los treinta, artistas y editores de Estados Unidos y Europa se apropiaron el término «rumba» (o «rhumba») y lo utilizaron genéricamente para referirse a las composiciones con influencias latinoamericanas. Aplicaban el término de forma indiscriminada, en mayor parte por su desconocimiento de la rumba tradicional y su justificable incertidumbre acerca de las características musicales de su contraparte comercial. La expansión semiótica del término rumba dentro de Cuba —p. ej., su asociación gradual con toda músicaailable afrocubana y no con un género en específico— paliódeció frente a la diversidad de músicas y bailes que después el mercado internacional denominara rumba. Las canciones que dieran la más mínima señal de influencias latinoamericanas se convertían enseguida en rumbas en potencia. La E.B. Mars Music Corporation grabó una versión del tango-congo de Grenet «Ay, Mamá Inés» en inglés y la lanzó como «la más grande de todas las rumbas cubanas» (Grenet 1932). Paul Whiteman se destacó desde temprano al identificarse como «gringo rumbero» al arreglar y popularizar versiones de piezas similares al «sweet jazz». Cab Calloway escribió «Doin' the Rhumba» y otros temas de jazz con supuesta influencia cubana (p. ej., Calloway 1982). Cole Porter incorporó la rumba-beguín «The Gypsy in Me» en su espectáculo musical de 1934 *Anything Goes* (*ibid.*: 1979: 83). George Raft, Carole Lombard y Ann Sheridan actuaron en una película de la Paramount titulada *Rumba* en 1935, en la que también aparecía la rumbera cubana Carmen Curbelo. La orquesta de Henry King grabó en 1938 cinco álbumes de rumba, en los que se incluían (la canción) «Siboney», (la «rumba-fox trot») «Havana is Calling Me», (el pregón) «El Manisero» y (el afro) «Tabú»¹².

¹² Ver King (1938). Para información más detallada sobre la King Band, ver Claghorn (1973) y Rust (1975).

La Havana Novelty Orchestra, una invención de la RCA Victor, grabó «Ay, Mama Inés», y otras canciones cubanas, en tiempo de two-step con solos de banjo y clarinete y fuerte sabor a Dixieland (p. ej., Víctor 78 # 22597 A y B). Dinah Shore cantó «Jungle drums», «Cuban Episode» y «Rhumba cardi» acompañada por la orquesta de Cugat en 1939 y 1940, mientras que aproximadamente al mismo tiempo, las Andrew Sisters grabaron su «Rhumbabogie» con una orquesta de swing (Roberts 1979: 91, 107). En el Medio Oriente, los Balcanes, Manchuria, Japón y en otras partes del mundo, la rumba, en cualquiera de sus vertientes, alcanzó una popularidad fugaz (Avilés Ramírez 1932: 28; Hokosawa 1994). En esa época los bailarines de salón demostraron por primera vez interés en la rumba. La rumba «universalizada» se hizo muy popular durante varios años entre la alta sociedad de Estados Unidos y el resto del mundo, incluyendo el Wintergarten de Berlín, donde Walter Carlos y su esposa causaron sensación como pareja de baile (Roquelosabe 1931: 55). Coreográficamente, la rumba de salón era el resultado de la fusión de elementos de son y fox trot, junto con otras influencias. Este baile, tal y como fue popularizado en Estados Unidos y en otras partes, no tiene prácticamente nada en común con la rumba tradicional.

La proliferación de la rumba «descentralizada» y «recentralizada» que agradó tanto al principio, más tarde molestó a la élite musical cubana. Aunque acogieron con satisfacción la popularidad que a nivel internacional alcanzaba la música cubana, no aprobaban las imágenes superficiales y estereotipadas de su país que la industria promovía. El entusiasmo de Carpentier por el «triumfo de la rumba» en París antes de los años treinta cambió de modo sustancial en los años siguientes. Tiempo después escribió para los lectores de *Carteles* que los artistas franceses se habían apropiado de las canciones cubanas y las habían alterado de manera tan radical que eran prácticamente irreconocibles. En particular menciona la pieza «La rumba d'amour», una adaptación al francés de «El Manisero» del cantante Henri Varna, señalando que temas como este abundaban en el teatro parisiense pero no tenían nada que ver con Cuba. Según él, Varna, junto a otros, había colocado la música de Simons y muchos otros «en un contexto casi absurdo» (1931: 18), al usarlas como acompañamiento musical de bailarinas semidesnudas, coreografías de can-can, cortos silentes de Mickey Mouse y del gato Felix, y por ejecutarla para las coreografías de jazz del Tannhäuser de Wagner y de bailarinas de black bottom ataviadas con trajes a lo Madame Butterfly. Carpentier de pronto consideró que la rumba que se tocaba en París «no tenía nada en común con el género, exceptuando el nombre» (*ibid.*). El periodista Avilés Ramírez expresó preocupaciones semejantes sobre la rumba en otros países de Europa. «¿Cuántas clases de rumba habrá por ahí, fantásticamente interpretadas? La rumba se convirtió en un postulado musical del cual han nacido cien postulados más».

Los autores cubanos también criticaron la explosión de la rumba en Estados Unidos. Emilio Grenet, en la introducción a su antología *Música Popular Cubana*, califica de «adulteradas» las rumbas escritas en los Estados Unidos (Grenet 1939). Carpentier se opuso a lo que él consideró la apropiación y

«adulteración» de canciones cubanas por parte de las discográficas estadounidenses y sugirió que era un ejemplo más de intromisión imperialista en los asuntos internos de su país.

Y con imitaciones torpes como *Sweet Rosita* o *Speak Easy*, los Yankees demuestran que ya han comenzado a ejercer sus apetitos imperialistas en el terreno de nuestra música, como lo ejercieron ya en tantos otros, y que están bien dispuestos a desempeñar un arbitrario papel en invasión mundial de los afros cubanos, para adornarse una vez más, según vieja costumbre con plumas prestadas. (Carpentier 1931: 18).

Ernesto Lecuona manifestó una opinión parecida después de que la MGM lo invitó a participar en el film musical *Cuban Love Song*. En la producción actuaban Lawrence Tibbett y la actriz mexicana Lupe Vélez, y aparecían composiciones de Simons, Lecuona y la orquesta de jazz de los hermanos Palau. Según Lecuona «la película es una americanada más; ahora nos tocó a nosotros hacer el ridículo» (Albuquere 1989: 4).

LA RUMBA VUELVE A CASA:

LOS CABARETS TURÍSTICOS DE LA HABANA

Como en el caso de la conga de salón, los espectáculos de rumba popularizados en Estados Unidos influyeron en gran medida en las expectativas de los turistas que llegaban a La Habana. Los extranjeros que erróneamente creían que esta «música típica» era la esencia de la expresión nacional se encontraron con que la mayoría de los cabarets de primera y segunda no contrataban a rumberos de ningún tipo, ni a ningún artista afrocubano. En su lugar, los empresarios promovieron números de teatro bufo —en el Hotel Nacional, por ejemplo— o espectáculos en los que se interpretaran tangos, jazz y otros géneros ejecutados por blancos cubanos (Rey 1992). La rumba, siquiera en su versión más estilizada, la «rumba de fantasía», no fue aceptada en los cabarets hasta 1929 (*ibid.*). Leaf (1948: 35) menciona que aún en la década de los cuarenta los dueños de Tropicana y otros cabarets de primera categoría presentaron de mala gana la rumba en escena solo en invierno, durante la temporada alta de turistas. La atracción que sentían los extranjeros por la expresión afrocubana fue tema de amplios debates en La Habana en los años que siguieron el comienzo del movimiento afrocubanista. Por ejemplo, la portada de la revista *Bohemia* del 17 de julio de 1938 mostraba a una mulata con el torso desnudo bailando ante un turista y la mirada de desaprobación de su esposa. La demanda proveniente del extranjero cambió la naturaleza de la vida nocturna habanera, lo que provocó el aumento de la importancia de la expresión afrocubana en los clubes existentes y el establecimiento de otros nuevos, como los que entonces se construyeron en las playas de Marianao.

A principios de siglo, con las restricciones para viajar impuestas a los ciudadanos norteamericanos durante la Primera Guerra Mundial, aumentó el número de turistas estadounidenses hacia la isla. Para las familias más ricas y

los negociantes que acostumbraban a pasar sus vacaciones en Londres o París, fue conveniente cambiar sus destinos a los países latinoamericanos. La puesta en vigor de la Enmienda 18, en enero de 1920, según la cual quedaba prohibida la venta y el consumo de bebidas alcohólicas en los Estados Unidos, también amplió la gama de turistas que iban a Cuba (Avalos 1922: 6). El contrabando de ron se convirtió en una industria importante durante la Ley Seca (1920-33), pues los estadounidenses compraban grandes cantidades del licor para su consumo personal y para la venta clandestina a su regreso (Acosta 1992: 4). Este era el caso generalizado, sobre todo en el de aquellos que llegaban en sus lanchas a Barlovento (hoy Marina Hemingway), al oeste de La Habana (Herrera 1994b). Entre los años 1926 y 1937, un promedio de 120.000 turistas anuales visitó Cuba, exceptuando una breve temporada baja durante los períodos de peor violencia del machadato (*Blue Guide to Cuba, 1938*). En 1936, más de 150.000 turistas llegaron a Cuba, y al año siguiente el número ascendió a 170.000. El turismo de los meses de invierno estaba formado en su gran mayoría por familias que huían de las bajas temperaturas del norte, mientras que fuera de temporada prevalecía el turismo de hombres solteros interesados en el juego, la bebida y la prostitución (Quiñónez 1992). Existía una marcada diferencia entre el turismo de élite, confinado por regla general a los distritos Country Club, Miramar y otros (donde se encontraban el Sans Souci, el Casino Nacional y el Jockey Club), y el de las clases más modestas (Herrera 1994b).

Los afrocubanos, por lo general sin acceso a la educación superior ni a los empleos de oficina, contribuyeron enormemente a la expansión de la industria turística cubana (Pérez 1986: 306). En contraste con las estrellas internacionales de rumba que dominaron la década de los veinte, en los años treinta la tendencia cambia, y a menudo eran artistas negros y mulatos quienes interpretaban la música y la danza afrocubanas. Sobre todo en los nuevos «cabarets de tercera» de La Habana Vieja y Marianao, predominaban los músicos y bailarines afrocubanos. La mayoría provenía de familias pobres, tenían poca educación formal y —en el caso de muchos que llegaron de otras provincias además de La Habana y Matanzas— con frecuencia no estaban familiarizados con la rumba tradicional. Los clubes pequeños como El Pompillo, Los Tres Hermanos, El Paraíso, El Pennsylvania y El Rumba Palace, que abrieron sus puertas alrededor de 1929 en Marianao, presentaban artistas negros, quienes alegremente desafiaban el estigma social que rodeaba a la rumba (tradicional y estilizada) y ponían en escena lo que los turistas querían ver. Esta área fue también centro de prostitución con sus dos «academias de baile» (la Carioca y El Pompillo) y una posada (La Gran China) convenientemente ubicada (Arango 1995).

En los cabarets de La Habana, la rumba era tocada por pequeños conjuntos de son o por jazz bands. No prevalecía un formato específico, pero los instrumentos más comúnmente usados eran el piano, el contrabajo, la trompeta, el bongó y los timbales. Era usual que durante un segmentoailable extenso, los percusionistas intercambiaran 4 y 4 (compases) creando así cierres rítmicos

«calientes» en contraposición al acompañamiento del resto del grupo. Los cabarets más grandes contrataban un conjunto y una orquesta de cuerdas o una banda de jazz, siempre que pudieran darse ese lujo, que alternaban actuaciones durante la noche (Herrera 1994b). Avalos cuenta que a principios de 1927 el Sexteto Oriente, por ejemplo, tocaba de forma regular en el Montmartre, alternando con una orquestaailable. Muchas academias de baile también alternaban piezas de jazz y danzones con conjuntos de son. En términos generales es difícil describir la música de cabaret de los años treinta, por su gran diversidad. En un mismo espectáculo podían aparecer boleros, canciones de corte europeo como «Quiéreme mucho» de Gonzalo Roig, así como sones populares del momento, tangos, números de rumba inspirados en el teatro bufo e imitaciones de rituales de santería con solos de percusión extensos (Mora 1995). La noche solía cerrar con una rumba en la que participaban todos los que habían actuado, siguiendo la tradición del teatro vernáculo (*ibid.*).

Quizás el instrumentista más famoso de los espectáculos de rumba de las décadas de los treinta y los cuarenta sea «El Chori» (Silvano Shueg Hechavarría, 1900-1974), timbalero devoto de la santería proveniente de Santiago de Cuba, quien llegó a La Habana en 1927 (Campoamor 1966: 26). Al principio Shueg trabajó en la academia de baile de Marte y Belona, pero en pocos años se estableció en los cabarets Los Tres Hermanos, El Ranchito, el Rumba Palace y La Taberna de Pedro (*ibid.*). Sus actuaciones eran sui géneris, lo mismo cantaba que tocaba objetos, desde botellas de vino o cerveza y sartenes, hasta instrumentos tradicionales de percusión. La mayoría de las veces Shueg se presentaba con un conjunto pequeño integrado por bongó o tumbadora, tres, guitarra y bajo (Padura Fuentes 1987: 7). En la cúspide de su carrera recibió las visitas y el reconocimiento de figuras tan importantes como Agustín Lara, Cab Calloway, Marlon Brando y Toña la Negra¹³. Como en el caso de muchos artistas de la época, hay poca documentación acerca de su vida y su carrera¹⁴.

En los cabarets se interpretaban distintos tipos de baile además de la rumba. Dentro de un mismo acto se tocaban sones, danzones, congas de salón y pasodobles españoles como base coreográfica. Rumberos y rumberas incorporaron todas estas influencias para crear un repertorio que fuera del gusto de los dueños de los clubes y complaciera las peticiones de los clientes. Tanto en música como en la danza, ellos sintetizaron tradiciones diversas, algunas relacionadas con géneros específicos de la rumba no comercial y otras sin ningún tipo de vínculo con los mismos. Algunos pasos de ballet clásico aparecían junto a técnicas como la de los «vasos en la cabeza» (que consiste en bailar con un vaso lleno de agua sobre la cabeza) y la «rumba del cuchillo» (que consiste en bailar pasándose cuchillos afilados rápidamente por el cuerpo

¹³ Campoamor afirma que a pesar de que Shueg nunca tocó en el extranjero, apareció en las películas *Un extraño en la escalera* y *La pandilla del soborno*, en la que actuaba Errol Flynn.

¹⁴ Para fotos del Chori y de otros músicos y bailarines cubanos que a finales de los cuarenta actuaban en los cabarets de tercera, ver Leaf (1948).

y la cara) (Herrera 1994). Estas últimas variaciones provienen de la columbia, tipo de rumba bailada por los iniciados abakuás¹⁵. La magnitud de las influencias afrocubanas dependía en gran medida del origen de los artistas y del contexto en que éstos se presentaban, pero era mucho más visible en los locales pequeños de la clase trabajadora. A pesar de que en la rumba que se bailaba en estos sitios se resaltaba su contenido sexual y estaba influida por la música popular contemporánea, se asemejaba en mayor grado al género no comercial que la de los casinos más lujosos. Leaf describe lo que parece haber sido una interpretación típica de guaguancó que presencié en el Kursaal.

Los bailarines están separados la mayor parte del tiempo, alternando, el que actúa pasa al seguidor, mientras que el otro espera su turno en el fondo. La mujer baila casi todo el tiempo de espaldas al público, su cuerpo se mueve y estremece de pies a cabeza, se arquea para recoger con la boca un pañuelo del suelo al tiempo que ejecuta otros movimientos temáticos similares. (1948: 16).

Otras coreografías incluyen una variación conocida como «herrar la mula» en la que la mujer baila parte del número apoyada en sus manos y rodillas (Lekis 1960: 60). Puede que hayan sido Luis Correa y Carmen Curbelo quienes hayan desarrollado este movimiento en Marianao (Padura Fuentes 1988: 8). «El tornillo» es otra de estas variaciones, consiste en que el hombre o la mujer giran apoyados en un pie mientras están agachados y luego se ponen en pie otra vez sin dejar de girar (Herrera 1994b). Las rutinas de conga también incorporaban gran diversidad de movimientos y variaciones. Las más comunes eran los trenes o colas, en las que los bailadores caminan en hilera con las manos en las caderas del bailador que les precede; giran de forma alterna a la derecha y a la izquierda mientras avanzan despacio con evidentes movimientos eróticos, en los que los varones se pegan a sus parejas moviendo las caderas, llegando en ocasiones a presionar su pelvis contra los glúteos de ellas (Fernández Robaina 1994). El vestuario típico de cabaret eran medias de malla, bikinis de lentejuelas, zapatos de tacón de aguja, adornos de plumas y otros atributos, siguiendo el espíritu de los espectáculos internacionales. También eran comunes los vestidos blancos largos, pañuelos de cabeza de colores y otras prendas de vestir relacionadas con las deidades de la santería (Mora 1995). (...)

CONCLUSIÓN

A partir de 1830 se dio inicio, con las obras de los costumbristas españoles, a un proceso vertiginoso y continuo de apropiación y transformación de la rumba por parte de «los otros». Este proceso controvertido de «transculturización» y «recentralización» tiene lugar, sin duda alguna, en un contexto de desigualdad racial y de lucha de clases. Los artistas cubanos de la corriente

¹⁵ El documental de video *Rumbas y comparsas de Cuba*, producido en la década de los setenta (La Habana, Mundo Latino) contiene una secuencia interesante de la danza de cuchillo abakuá tradicional.

principal de finales de la década de los veinte —intérpretes blancos de zarzuelas y teatro bufo— fueron los primeros en difundir la rumba a nivel internacional en los salones de baile europeos y norteamericanos. Poco después, artistas de otros países vinculados a las grandes compañías discográficas hicieron adaptaciones nuevas de la rumba. Por otra parte, a pesar de las limitaciones que tenían los afrocubanos debido a las convenciones establecidas por la sociedad imperante, éstos lograron interpretar la rumba comercial en Cuba y en el extranjero.

Pese al impacto que causó la rumba en Cuba y al creciente predominio de los acompañamientos de percusión en la corriente principal del repertorioailable latino, la rumba tradicional es aún un género marginal. Los prejuicios de gran parte de la población cubana y de otras partes del mundo hacia la danza y los toques de tambor de origen africano han limitado su difusión en los medios masivos. La rumba comercial es hoy, como lo fue ayer, «transculturizada», y desde el punto de vista musical reconcilia tradiciones provenientes de Europa, Estados Unidos y otras partes del mundo.

La popularidad de la rumba estilizada alcanzó su mayor esplendor en la década de los cincuenta debido a su proliferación en toda Cuba y condujo a la producción en serie de largometrajes de rumberas y de revistas como *Gente* y *Show*, que seguían de cerca la vida nocturna habanera. Las series televisivas transmitidas en la misma época —p. ej., «Jueves de Partagás», patrocinada por el famoso productor de tabacos, y «El Cabaret Regalías»— llevaron de manera singular la rumba a miles de hogares cubanos. Chelo Alonso, Alicia Alvarez, Ana Gloria y Celeste Mendoza, por solo citar algunas, comenzaron como vedettes-rumberas en dichos programas (Fernández Robaina 1994)¹⁶. Más recientemente en la Cuba socialista, y en particular desde el inicio del «período especial» de los años noventa, los espectáculos de rumba son una de las principales atracciones con las que el estado seduce a los visitantes extranjeros. Por ejemplo, las presentaciones «alegremente kitsch» (Manuel 1992b: 302) de Tropicana (\$65 USD más cena), llenas de escenas de la selva, intérpretes afro, cantos de santería estilizados, trenes de conga y otros números, perpetúan hasta nuestros días la difusión de imágenes folklóricas desvirtuadas.

Las formas y significados de la rumba son aún difíciles de definir. Desde «Rumbantela» de Obdulio Morales (Grillo 1989) a «Que vengan los rumberos» de Gilberto Valdés (*ibid.*), «De la rumba al chachachá» de Beny Moré (More n.d.), «Gua-cha-rumba» de la orquesta Aragón (Aragón 1992), «Mi primera rumba» de Eddie Palmieri (Palmieri 1992) y «La esencia del guaguanco» de Tite Curet (Manuel 1994), la importancia de la rumba como concepto sigue siendo esencial en la músicaailable afrohispana. Artistas extranjeros y de clase media no familiarizados con la rumba no comercial, al igual que los intérpretes afrocubanos de la clase trabajadora, aplican el término a composiciones que tienen muy poca relación con el género que se desarrolla en los solares de La Habana y Matanzas.

¹⁶ Todos estos artistas aparecen en la edición de diciembre de 1955 de la revista *Show*, pp. 34-5.

Después de analizar estos hechos debemos reevaluar el concepto de la rumba y su relación con la expresión nacional cubana. Es tal la diversidad del repertorio de lo que se ha dado a conocer como rumba y de las influencias musicales que lo componen que sería ridículo calificar alguna de sus composiciones como «auténticas» o «no genuinas». Ruth Glasser (1995: 183) afirma que no han sido solo los extranjeros quienes han recreado y estereotipado el género nacional; «los nativos», divididos en clases y razas, también están involucrados en este proceso. Por ejemplo, ¿por qué Moisés Simons debe ser alabado sin reservas como «una de las figuras cumbres de nuestra música y nuestra cultura cubana» y «uno de los más puros estilistas de la canción criolla y profundo conocedor de los ritmos afrocubanos» (Radamés Giro, archivos personales) mientras Cugat y Cole Porter reciben críticas? Un análisis más exhaustivo de la obra de las orquestas cubanas con una sonoridad evidentemente influida por el jazz —p. ej., las de Armando Oréfiche o Justo Azpiazu— echará por tierra la noción de que existen diferencias claras entre las «auténticas» adaptaciones y las «adulteraciones».

Cualquier estudio que intente valorar la trascendencia de la rumba comercial debería comenzar con el análisis de las tensiones raciales y de clases existentes en Cuba y el resto del mundo, y la relación de estos factores con el cambio musical. Por ejemplo, se deberá responder a los interrogantes de quiénes interpretaban la rumba fuera de la comunidad afrocubana; cómo y por qué decidieron alterar la rumba tradicional en el escenario; quiénes son explotados; quiénes se benefician con la comercialización de esta cultura marginal. El aprecio de la importancia de la rumba pasada y actual, en toda su magnitud, exige de los musicólogos una perspectiva más crítica, autorreflexiva y sin dudas internacional para poder ser apreciada.

