

Una estética del sabor

«... se camina con ritmo,
se habla con ritmo...,
se come con ritmo...»

MARIO BAUZÁ

Jazz Oral History Program Interview

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

«sin ritmo no hay ná'»

CARLOS PATATO VALDÉS

Sworn to the Drum,

un documental de Les Blank

LOS MÚSICOS CUBANOS EN EL SIGLO XX DESARROLLARON, y continúan desarrollando, una estética única, una musicalía no basada en fantasías, sino más bien fundamentada en la realidad cubana de la vida cotidiana. Esta estética se construye alrededor del concepto de sabor, el *sine qua non* de la musicalía cubana: un músico que no toque con sabor, no puede tocar bien música cubana.

La historia del desarrollo de la música popular cubana en el siglo xx no se puede separar de la lucha cotidiana de muchos músicos que han intentado, durante años, resolver sus situaciones económicas difíciles. Muchos de aquellos que alcanzaron un gran éxito en la década de 1950 comenzaron su carrera en concursos de aficionados por la radio en la década de 1930, en los que participaban en busca de los codiciados premios: una bolsa de comestibles o una tarta o un reloj de pulsera.

MÚSICOS EN MOVIMIENTO

A menudo se dice que la música cubana viajó por todas partes. Aunque esto es cierto, y muy evocador, la música no viajó por sí misma; era llevada por músicos viajeros. La historia de la música cubana se puede ver como la historia

Raúl Fernández

del desplazamiento territorial de muchos de los fundadores y portadores de tradiciones musicales. Los músicos emigraban no necesariamente de conformidad con una vocación innata de vagar, sino, más bien, con el fin de adaptarse a toda una variedad de situaciones políticas, económicas, sociales, familiares y personales. Fueron músicos emigrantes quienes llevaron la «*contredanse*» haitiana y los cinquillos a la provincia de Oriente a principios del siglo XIX. Son dignas de mencionar otras migraciones de músicos: los boleristas, entre Yucatán y Cuba; los integrantes de orquestas típicas y charangueros que difundieron el danzón desde Matanzas hasta La Habana y el danzonete por toda la Isla; los soneros que viajaban de Oriente a Occidente como reclutas del Ejército cubano de comienzos del siglo XX; los rumberos de La Habana que llevaron esa forma hasta Santiago; los pianistas de Oriente que se trasladaron a La Habana cuando, en la década de 1940, los conjuntos decidieron añadir pianos a los antiguos septetos; la Orquesta Aragón, que salió de Cienfuegos para trasladarse a la capital.

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

MÚSICOS CON UNA ACTITUD

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

Me agradecería ilustrar lo más concretamente posible estas afirmaciones. Por ejemplo, en lo que respecta al modo de cantar, muchos vocalistas cubanos adoptan un enfoque particular hacia la canción. La actitud puede ser excepcional, como en los casos siguientes, para mencionar sólo unos cuantos: Ignacio

Villa, *Bola de Nieve*, cantor —*disseur*— y algo más, cuyas interpretaciones con frecuencia equivalían a minidramas documentales de la vida cotidiana socio-racial de Cuba; o las de «la voz del diablo», Benny Moré, quien «...recorría todo el registro vocal, tonalidades y tempos, se doblaba en frases y gritos, acompañado de pasos bailables, creando una atmósfera envolvente»; o «la mujer diablo», Lupe Victoria Yolí Raymond (*La Yiyiyí*), más conocida como *La Lupe*, quien fue descrita de diversas maneras: por Jean Paul Sartre, como «un animal musical»; por Hemingway, como la «creadora del frenesí artístico»; por Cabrera Infante, como un «fenómeno fenomenológico», y el culto de cuya voz y estilo es el actual furor entre algunas jóvenes en Puerto Rico. También, el sonido vocal e instrumental combinado de Los Van Van, quienes, recientemente, fueron descritos por un crítico norteamericano, no dado a los superlativos, como «un sonido que deviene una fuerza palpable, una casi presencia física que envuelve un salón con ritmos irresistibles, impelentes»; o de cierta cantidad de otros grupos contemporáneos, por ejemplo, NG La Banda o Ritmo Oriental, cuyo sonido ha sido descrito por el crítico de música pop Enrique Fernández como «irresistiblemente funky e imposiblemente complejo». Pero, generalmente, lo normal es un estilo particular entre cantantes, como en el caso de generaciones de soneros, mayores y menores, a través de toda Cuba y sus «colonias» musicales, que conocen la diferencia entre «cantar» y «sonar».

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

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

Instrumentistas cubanos también desarrollaron en Cuba nuevos artefactos, ingeniosas modificaciones criollas de los antepasados europeos y africanos, para tocar la nueva música que estaban desarrollando en la Isla. Instrumentos

como los bongóes, los melódicos jimaguas y los palos de madera dura que se conocen con el nombre de claves, porque «sin clave y bongó no hay son», la guitarra tres, o las pailas criollas o timbales, ahora presentes en la orquestación de todos, desde las orquestas de reggae hasta los Gypsy Kings.

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

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

«AQUÍ EL QUE BAILA GANA»

Los nuevos instrumentos, los estilos de interpretación, formatos y actitud, es decir, el «ritmo» que estoy describiendo, surgió en un proceso de interacción recíproca entre músicos y bailarines/auditorio. Evidentemente, para ganarse el sustento, los músicos precisaban desarrollar patrones que fueran del gusto del público y sacaran a la gente a bailar. Los músicos también idearon nuevos estilos que respondían a los pasos de baile espontáneos y los movimientos corporales de los bailarines cubanos ordinarios, quienes afrontaban la música con su propia dosis de jactancia, por su habilidad para hacer apreciar sus cualidades y capacidades. Un investigador de la danza ha expresado recientemente que «el predominio del movimiento y las ondulaciones que se inician en el torso, tanto en el comportamiento motor cubano ordinario como en los movimientos danzarios extraordinarios, provienen fundamentalmente de la matriz de bailes que surgieron como creaciones criollas cubanas, como cubanía». La música cubana y el baile son inseparables, y los músicos, como dice la expresión, «tocan al paso que les bailan». Antonio Arcaño hablaba con frecuencia de la influencia que tenían los bailarines en la improvisación que él hacía con la flauta; Enrique Jorrín ha descrito que inventó el chachachá al observar cómo la gente bailaba sus danzones anteriores; *Cachao* siente que él mismo está bailando cuando toca el bajo. «Cuba —expresó Emilio Grenet— es un pueblo que baila». «Un compositor —según Adalberto Álvarez— sólo prueba su obra por la reacción del bailarín».

No es de sorprender que la mayoría de las formas de música popular cubana, o ritmos, correspondan a estilos específicos de baile, incluso el bolero, «una canción que se baila». Esto es válido para danzón, danzonete, guaracha, son, son montuno, mambo, guaguancó, chachachá, pachanga, guajira, bolero-son,

bolero-chá, songo, pilón, conga, mozambique, pa'cá, chaonda, timba. La relación es muy extensa porque, como dice *Tata Güines*, en Cuba alguien inventa un ritmo cada día. El gran éxito comercial de algunos de estos ritmos, por ejemplo, el mambo y el chachachá, se debe hasta cierto punto a la labor coreográfica de intérpretes individuales, parejas de baile y grupos, que llevaron el orden del día del músico hasta el límite y enseñaron a otros, dentro y fuera de Cuba, cómo dar significación a las nuevas modas por medio de movimientos elegantes, sugestivos, picantes y eróticos, dando origen a rumberas como María Antonieta Pons, Ninón Sevilla y Rosa Carmina; parejas de baile como Lilón y Pablito, a quienes Miguelito Valdés y Benny Moré rindieron tributo en sus canciones, y varias ediciones de las *Mulatas de Fuego*.

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

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

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

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

¡Um!, ¡Um!, ¡Um!,
¡Um!, ¡Um!, ¡Um!
Me gusta la guapería...

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

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

ÉTICA DE TRABAJO Y ESTÉTICA MUSICAL

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

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

La estética del sabor es de primordial importancia para la capacidad que tienen los músicos cubanos de mezclar, de manera constante, géneros cubanos anteriormente separados y para incorporar fácilmente elementos musicales de otras culturas, que entonces se reelaboran y se les da sabor para

producir formas más novedosas de música cubana. Así, de una década a otra, la expresión musical «cubana» más característica, como Arcaño y sus Maravillas, o la Banda Gigante, de *Benny Moré*, o Los Van Van o NG La Banda, han sido en parte el resultado de la «interpretación» criolla y la reinención. De este modo, se han utilizado elementos de música clásica europea, canciones italianas, melodías españolas, jazz, soul y rock-and-roll para desarrollar ulteriormente los géneros nacionales. Los músicos cubanos contemporáneos, tanto dentro como fuera de Cuba, buscan constantemente en las raíces ancestrales, en el jazz y en la música moderna de todas las clases, así como en el ya rico patrimonio de la música cubana, para crear nuevas ideas y volver a dar sabor a viejas propuestas. Cualquiera que tenga dudas sólo tiene que considerar la labor reciente de *Cachao*, Síntesis, Afro-Cuba, Bebo Valdés y Cubanismo.

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

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

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

El trabajo de muchas décadas de individuos y comunidades tuvo como resultado el desarrollo no sólo de los numerosos géneros de música cubana y los

diversos formatos instrumentales y estilos implícitos, sino de una escuela nacional única de cómo hacer música o sonar. El modo de ejecutar cada instrumento de los conjuntos cubanos contemporáneos fue elaborado durante muchas décadas por incontables músicos hasta conseguir hacerlo sonar en cubano.

Nuestra música es nuestra identidad

Chucho Valdés

Incontables músicos cubanos contribuyeron de modo invaluable a crear una musicalía popular nacional, es decir, un cuerpo de tradiciones, géneros, instrumentos, vocabulario técnico, formatos instrumentales y maneras de hacer esa música, o sonar. Esa estética se desarrolló no como un producto abstracto de músicos de élite o de promotores comerciales, sino en una interacción masiva entre músicos profesionales, bailadores y público.

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

La estética del sabor de los músicos cubanos ha sido calificada por Raimón Giró como «una fuerza capaz de absorber todo lo que toma en préstamo». Lo ha hecho así en el pasado, y toda razón y evidencia indican que continuará haciéndolo así en el futuro.