

Te veré en Cuba

Influencias cubanas en la música popular norteamericana

Theodore Beardslley

AÑO 1929. UNA MALÍSIMA LEY QUE PROHIBIÓ LA VENTA de bebidas alcohólicas en Estados Unidos provocó una ola de crímenes y la destrucción del respeto público por las leyes en general. Pero no hay mal que por bien no venga. Y así aquella ley, sin pretenderlo, produjo una feliz reconstrucción de la música popular norteamericana. Ya en 1920 una canción de Irving Berlin documentaba el escenario; se llama *I'll see you in C-U-B-A (Te veré en Cuba)*. Miles de refugiados de la ley seca pasaban sus vacaciones y hasta sus fines de semana «mojándose» en la Habana. Les encantaba el ron cubano, pero también el nuevo son y el danzón que acompañaban sus daiquirís en los restaurantes y salones de baile habaneros.

Otra consecuencia de la nueva ley fue la amenaza de la ruina económica para los restaurantes y salones de baile en Estados Unidos, además del desempleo de los músicos. Por el contrario se produjo un *boom* para tales lugares en La Habana. Y así, con tanto público norteamericano, varias orquestas estadounidenses fueron contratadas en aquella ciudad. Una de ellas llevó a un joven violinista y lo hizo no sólo por su talento sino también porque éste era español y les serviría de intérprete. Un par de años más tarde este joven fue nombrado Director de la orquesta del prestigioso Casino de La Habana para la temporada invernal, cargo que ejerció durante varios años consecutivos.

Los norteamericanos somos un poco tímidos en la pista de baile cuando se presentan ritmos desconocidos. Nuestro joven violinista, Enric Madriguera, lo sabía muy bien. De modo que incorporó piezas de música cubana teniendo en cuenta ese dato. Por ejemplo, presentaba *Siboney*, de Ernesto Lecuona, con un aire de *foxtrot* para atraer a los norteamericanos a bailar un poco «a lo cubano». Con el anzuelo del *foxtrot* les traía a la pista y luego

introducía la clave y las maracas, o sea, cambiaba el ritmo cuando los tenía ya bailando, de modo que los norteamericanos seguían haciéndolo con gusto, pero ya bailaban algo nuevo, híbrido de *foxtrot*, son y danzón. Estos clientes adoptaron pronto la postura del danzón, pero sus pies guardaban la coreografía del *foxtrot*. No olvidemos que muchos bailaban animados por un poco de ron (*rum*), de modo que este nuevo baile híbrido se llamó *rhumba*, aunque nada tiene que ver con la auténtica rumba cubana.

Después de una década feliz para los norteamericanos con su *rum* y su *rhumba*, y para los músicos y comerciantes cubanos en La Habana, se produjo otra catástrofe: la caída de *Wall Street* o crack del 29. Pronto muchos restaurantes, salones de baile y también muchos músicos cubanos se verán en graves apuros económicos. La crisis del 29 había afectado tanto a Cuba como a los clientes norteamericanos, quienes ya no tenían plata para viajar. La historia de la ley seca se repite, pero en sentido contrario, ahora varias orquestas cubanas —las de Don Azpiazu, Alfredo Brito y Manolo Castro, entre otras— viajan a Nueva York donde les espera su siempre fiel clientela.

Ya en 1930, Don Azpiazu, que también tenía experiencia con el modo de bailar de los norteamericanos en La Habana, grabó en Nueva York su versión de *El Manisero*, de Moisés Simons. El rótulo identificaba la grabación como *rhumba-foxtrot*. La versión resultó un formidable éxito de venta, y los músicos norteamericanos tuvieron que empezar a defenderse en el terreno de la *rhumba*. Pero no tenían claves, maracas ni bongós, ni tampoco sabían tocarlos. De modo que improvisaron con toda clase de sustitutos para imitar la percusión cubana: un sencillo tambor, sus palos, juguetes de niño y hasta una lavadora metálica para imitar el sonido del güiro. Así, en el propio 1930, quizá el primer norteamericano en grabar *El Manisero* fue nada menos que el virtuoso de la trompeta Louis Armstrong; para la percusión usó un simple tambor acompañado de un juguete infantil. Armstrong no podía aguantar la infeliz letra de *El Manisero*, en inglés *Peanut vendor*, ni tampoco sabía cantarlo en español, de modo que substituyó la palabra Maní por el nombre de una chica de Nueva Orleans, Marie, y el «caserita no te acuestes a dormir» y el resto de la inspiración original por un *scat* o jitanjáfora sin otro sentido que el del ritmo.

La primera forma de *rhumba*, como la que se escucha en la segunda sección de la versión de *Siboney* de Enric Madriguera, fue la dominante en las orquestas norteamericanas durante los años treinta y la mayor parte de los cuarenta. Pero al mismo tiempo el éxito de la versión de *El Manisero* de Azpiazu en forma de *rhumba-foxtrot* provocó toda una serie de experimentos como el que acabamos de mencionar a cargo de Louis Armstrong. Estos experimentos pueden caracterizarse como traducciones musicales que entrelazaban cada vez más los ritmos y la percusión cubanos con la música norteamericana. Enric Madriguera no quería ir a la zaga, y a finales de aquel año clave, 1930, se asoció con Nathaniel Shilkret para fundir a *Mamá Inés* con el dixieland jazz. En esta versión utilizaron golpes de palos en el borde de un tambor para imitar la clave e incluyeron unas carcajadas que pretenden sugerir lo afrocubano.

Con versiones como ésta se cruza una frontera. Ya no se trata de imitaciones o de hibridaciones suaves sino de meter ritmo y percusión cubanos dentro de la sangre misma de la música norteamericana.

Pronto la *rhumba* entró en el cine norteamericano, interpretada nada menos que por Fred Astaire y Ginger Rogers. La película *Volando a Río*, no tiene un ápice de música brasileña sino un tango exquisito y una *rhumba* excelente, escritos por el distinguido compositor norteamericano Vincent Youmans. En el año 1933 Harry Sosnik y su *Edgewater Beach Hotel Orchestra*, hicieron una grabación memorable que demuestra cómo hasta en Chicago se sabía tocar *rhumba*.

Como consecuencia de la demanda del uso de la percusión cubana, fue evolucionando un nuevo instrumento musical norteamericano: la batería. Armada sobre un gran tambor vertical (la tumbadora), la batería contiene además dos tambores pequeños (el bongó); una campana de metal (el cencerro); un bloque de madera mellado que se toca o rasca con palos de tambor (las claves o el güiro); un triángulo y unas maracas. Es todo lo necesario para tocar la *rhumba* tradicional, pero también produce una gran novedad en la música norteamericana: el *swing*. El compositor Fabián André, de Wisconsin, compuso un *swing-rhumba* que nos demuestra el fenómeno: *The Man Who Came to Rhumba (El hombre que vino a rumbear)*.

A finales de los años 30 un nuevo ritmo cubano entra en los escenarios norteamericanos con gran popularidad: la conga. Nuestras orquestas ya pueden tocarla bien y con la percusión apropiada. Así, hay una versión de la *Alegre conga*, de Miguel Matamoros, hecha por Tony Pastor, en la que éste exclama en español: «Agua, agua».

La exclamación de Pastor no es más que un reflejo de otra consecuencia de nuestro afán por la música cubana. Desde el gran éxito de *El Manisero* de Azpiazu, cantado por Antonio Machín, el sonido del idioma español se oía más y más en todos los rincones de nuestro país, y tanto, que hasta los norteamericanos mismos cantaban en español, bien, mal o regular. Así, a comienzos de los 40 otra forma musical cubana se hace más y más popular entre nosotros: el bolero. Por ejemplo, la orquesta de Victor Young trata adecuadamente *No te importe*, el famoso bolero de René Touzet, cantado nada menos que por Bing Crosby, exclusivamente en español.

Músico de alto relieve, muy admirado en su profesión, Arite Shaw se interesó tempranamente en la música cubana para entretejerla con el *swing* y viceversa, como hizo, por ejemplo, en su versión de *Danza Lucumí* de Ernesto Lecuona.

El danzón *Aquellos ojos verdes* tuvo múltiples versiones por nuestras orquestas en forma de *rhumba* tradicional, pero es casi monumento nacional la versión de Jimmy Dorsey. Dorsey elimina la percusión cubana, pero en cambio vuelve a los tres movimientos originales del danzón a la vez que cambia el orden de los mismos. Esto es, empieza con el primer movimiento lento del original, cantado por Bob Eberle, y de aquí salta al tercero en forma de *swing*. El segundo movimiento del original pasa a ser el último con un prelude de

tambor en forma de *rhumba*. La gran versión de Dorsey representa, por tanto, no sólo una traducción de la letra sino propiamente una traducción musical.

En los años 40 se produce otra notable síntesis. Nuestro gran trompetista Dizzie Gillespie colabora con el legendario bongosero cubano Chano Pozo; juntos realizan varias grabaciones. En una de ellas, llamada *Guachi Guaro*, combinan el *progressive jazz* norteamericano con la guaracha cubana para crear no una piezaailable sino una pieza de concierto.

En estos años la historia se repite y La Habana vuelve a la situación de los años 20. El turista norteamericano ya tiene resueltos sus problemas económicos y siente deseos de viajar. La guerra no le permite hacerlo a Europa y luego la destrucción de la postguerra no favorece el turismo. En todo caso, los turistas vuelven a La Habana, donde la guaracha se casa con el *swing* e incluso con el «ritmo implicado» de Stan Kenton, para producir algo nuevo: el mambo. Con tanta experiencia en música cubana durante más de 15 años las orquestas norteamericanas no tienen problemas con el nuevo fenómeno; por ejemplo, Freddy Martin y su orquesta graban una espléndida versión de *Mambo Jambo*, de Pérez Prado.

Pionero del *progressive jazz*, Stan Kenton fue inventor del «ritmo implicado», absorbido por el mambo. Desde jovencito, Kenton apreciaba y practicaba la música cubana y afrocubana, era famoso por su sentido del humor y lo demostró en una composición titulada *The Death of Xavier Cugat* (*La muerte de Xavier Cugat*), que prueba, además, cuán adelantados íbamos los norteamericanos en nuestra cubanización.

Cugat mismo no moriría sino medio siglo más tarde, pero el título de Stan Kenton fue simbólicamente profético. Hacia finales de los años 50 la revolución de Fidel Castro, de una parte, y la del *rock and roll*, de otra, acabarían con la popularidad de la música cubana en Estados Unidos. Los ritmos provenientes del Caribe quedaron eclipsados por el momento, aunque volverían a imponerse con más fuerza que nunca. Pero eso es otro capítulo.