

Recuperación de la música cubana

Grabaciones, libros, partituras

LOS PRIMEROS DISCOS

Ya sea por la nacionalidad de sus intérpretes, de sus compositores o de los géneros musicales (aunque en la mayoría de los casos coincidían los tres elementos), la música cubana fue una de las primeras del mundo en ser grabadas.

Las primeras grabaciones comerciales que se conocen datan de 1898 y son de Rosalía *Chalía* Herrera, soprano radicada en Estados Unidos y que, además de arias de óperas y zarzuelas, grabó «Habanera tú», de Eduardo Sánchez de Fuentes, con lo que esta canción se convierte en la primera obra registrada de autor e intérprete cubano¹. A partir de ese momento, se inicia un proceso, en constante e ininterrumpido crecimiento, de grabación de nuestra música, sobre todo, por las disqueras norteamericanas Victor y Columbia Records. Primero, los registros se hicieron en cilindros de cera, aunque la vida de ese soporte fue efímera, ya que pronto fue sustituido por el disco de grafito de 78 revoluciones por minuto (rpm).

Aunque dirigida a un público minoritario (el precio de los discos era muy elevado en los albores de esta tecnología), esa producción musical quedó registrada en placas de grafito que se comercializaron, principalmente, en Cuba, Estados Unidos y la cuenca del Caribe. María Teresa Vera, el Sexteto y Septeto Habanero, el Trío Matamoros, diferentes orquestas de danzones, puntos guajiros, Sindo Garay, Manuel Corona, Alberto Villalón, Bienvenido León y un largo etcétera que incluye obras líricas y del teatro bufo, dejaron sus sonidos, voces o composiciones en frágiles placas, de las cuales es imposible saber con exactitud cuánto se conserva. (Una buena parte de este rico material se tiene que haber perdido para siempre, pero es muy probable que valiosas reliquias permanezcan en manos de coleccionistas, en archivos y en desvanes olvidados).

Independientemente del valor histórico y musicológico (en el sentido de comprender el desarrollo de nuestra música desde sus inicios²) que tienen estos documentos sonoros, en el caso de los grandes compositores mencionados (Garay, Corona, Villalón o Vera) pueden ser la única fe que exista de obras perdidas, pues al no saber escribir música, muchos de estos autores no registraron jamás una importante proporción de su obra. Estas primeras grabaciones no se hicieron de forma sistemática y la elección de grupos y cantantes obedecía a lógicas un tanto caprichosas, por lo que importantes agrupaciones de la época, como la orquesta de Faílde, quedaron sin registrar.

LA MAGIA SIN ALAMBRES: EL DESARROLLO DE LA RADIO

El 10 de octubre de 1922, a las dieciséis horas, se inauguró la radio en Cuba, con la primera emisión de la *pwk*, y a sólo dos años de la primera transmisión mundial. Desde ese momento, la música cubana ocupó un lugar privilegiado en el nuevo medio. Durante los años 30 proliferan las emisoras radiales a todo lo largo de la Isla, aparecen las primeras cadenas nacionales y comienza una feroz competencia por la captación de los músicos más populares. También surgen programas radiales dedicados a descubrir nuevas figuras, todo lo cual hace que, poco a poco, la radio desplace a los demás medios en la difusión y desarrollo de la música popular cubana³. El relativamente bajo coste de los radiorreceptores y el hecho de que, a diferencia del tocadiscos, se trataba de una inversión única, convierten a este medio en el principal entretenimiento de las clases populares y medias. El desarrollo de este medio propició dos fenómenos paralelos: la aparición de la radionovela, cuyo representante más notorio e influyente fue *El derecho de nacer*, de Félix B. Cagnet, y una verdadera revolución en la música cubana, que de esa forma encontró un vehículo idóneo para llegar a las grandes mayorías.

En las décadas de los 30 y 40 aparecen *CMQ*, *RHC-Cadena Azul*, *Radio Progreso*, *Radio Cadena Suaritos* y *1010*, que jugarían un rol muy importante en el desarrollo de la música popular cubana. Millones de cubanos tuvieron acceso de forma paulatina a prácticamente todo lo que se hacía en música y, claro está, en poco tiempo el sistema comenzó a retroalimentarse. Es decir, el acceso a tan enorme caudal provocó que miles de hombres y mujeres se motivaran para participar en el proceso, ya sea por vocación musical o por razones de índole económica. Durante esas décadas se hace evidente también la influencia ejercida por la radio desde su fundación: se produce una verdadera eclosión de orquestas, conjuntos, cantantes, compositores y agrupaciones de diversa índole que pugnan por ganarse el favor del público, prácticamente en todos los géneros: guajira, son, canción, bolero, e incluso formas musicales extranjeras interpretadas por cubanos, como el tango, la música española y la norteamericana. Sólo el complejo rítmico de la rumba se ve excluido de la fiesta, por razones eminentemente racistas.

No sólo se grababa casi todo lo que se emitía, sino que, en muchos casos, programas que parecían transmitidos en vivo eran pregrabados en placas de 78 rpm o en cinta, incluyendo sus piezas musicales.

La radio ejerció también una positiva influencia social porque, a diferencia de conciertos y otros espectáculos con participación de público, no se veía a los artistas y, por primera vez, negros y blancos compartieron espacios estelares sin excesivas distinciones, lo cual benefició a cantantes negros de la talla de Barbarito Diez o Celia Cruz quien, paradójicamente, se estrena en 1010, la emisora del Partido Socialista Popular (comunista).

Puede afirmarse, entonces, que la radio generó el más completo e importante archivo musical de esa época, cuyo estado y porcentaje de conservación desconocemos.

MÁS LENTO, MÁS LARGO Y MÁS RESISTENTE

La aparición, en 1948, del disco de vinilo a 33 rpm (larga duración, *long play* o LP, que permitía unos treinta minutos por cada cara) y a 45 rpm (*standard play*, con seis o siete minutos por cara) provoca otra revolución en la música y su comercialización. Al mejorar la calidad del sonido, es posible grabarlo y reproducirlo a velocidades más lentas, lo cual permite, a su vez, que los discos puedan contener mayor información. En el terreno de la música llamada culta, por primera vez pueden evitarse, al aumentar la capacidad de cada cara, inoportunos cortes en los actos de una ópera o los movimientos de una sinfonía.

En el caso de la música popular, ésta se adapta a los nuevos medios, sus principales difusores, y se estandariza la producción de obras cuya duración promedio es de dos a tres minutos.

Con las orquestas de músicaailable ocurre algo distinto, ya que, a pesar de la importancia de la radio y del disco, éstas nunca perdieron su relación directa con el público, a través de *night clubs*, cabarets, salones de baile, y de los espacios al aire libre que crearon las compañías cerveceras, que jugaron un papel importantísimo durante los 50, con múltiples orquestas en multitudinarias y maratonianas sesiones.

Sin embargo, aun en estos casos, el cuerpo principal de la pieza musical conservaba una duración discográfica y lo que se alargaban eran los montunos, estribillos e improvisaciones instrumentales, para deleite de los bailadores. La base de vinilo de los nuevos discos facilitó una mejor conservación (los de grafito eran de una fragilidad extrema) y una sensible baja de los precios, que convierten al disco en objeto de consumo para las grandes masas. Ello, a su vez, propició el aumento exponencial de la cantidad de grabaciones que se realizaban y comercializaban, así como el concepto de disco como colección de canciones.

Gracias a la producción masiva y a la resistencia del nuevo material, si no todo, la mayor parte del material musical grabado debe conservarse, en la actualidad, por lo menos en manos de coleccionistas particulares. En cuanto al disco de 45 rpm, provocó una revolución diferente.

SÍRVEME OTRA COPA, CANTINERO, O QUÉ MALAS SON LAS MUJERES

En la Cuba anterior a 1959 era muy común, casi en cada esquina, la bodega-bar⁴: un espacio alargado, repartido entre, a la derecha, la venta de víveres; en el

centro, el *lunch*, y, a la izquierda, el bar, casi siempre una barra de caoba adonde los vecinos acudían para compartir un jaibol o una cerveza, y donde no podían faltar los cubiletes y la victrola⁵ que, por una módica suma, reproducía un disco de 45 rpm⁶.

La cantidad de victrolas y su uso eran tales que no sólo justificaban una producción musical dedicada a su funcionamiento, sino que servía como mecanismo de sondeo para la producción de LP. Si un cantante o agrupación musical triunfaba en las victrolas, tenía garantizado su posterior disco de larga duración y su entrada en la radio y la televisión. Además de las bodegas, en todos los barrios de Cuba había bares que no podían permitirse cantantes o grupos en vivo, y que amenizaban sus noches y madrugadas con victrolas. Poco a poco, surgió un subgénero, el bolero de victrola, abundante en «mujeres de la vida» (¿acaso las demás son de la muerte?), borrachos desahuciados, venganzas y desprecios múltiples que, junto a las obras del colombiano Vargas Vila, dieron forma a una de las variantes más decadentes del machismo cubano.

A COMPETIR SE HA DICHO: LAS DISQUERAS CUBANAS

Durante los 50, a pesar de la dictadura de Fulgencio Batista y de la guerra revolucionaria, Cuba mantuvo un sostenido crecimiento económico que repercutió de forma directa sobre casi toda la producción cultural.

En 1944, el ingeniero Ramón Sabat adquiere en Estados Unidos maquinaria para una fábrica de discos, de modo que al año siguiente se imprime la primera placa de 78 *made in Cuba*⁷ bajo la rúbrica del primer sello nacional, Panart. La industria discográfica cubana tendría su época de esplendor durante la siguiente década.

En 1952, la Panart adquiere una nueva fábrica que comienza a producir discos de 45 y 33 rpm, con lo cual no sólo estrena la producción de estos discos bajo un sello nacional, sino que, gracias a la calidad lograda, consigue prensar discos de transnacionales como Odeón, Capitol y de la EMI, muchos de ellos grabados también en Cuba.

Otro mérito indiscutible del ingeniero Sabat fue la incorporación en su catálogo de formas musicales consideradas poco comerciales, como la música llamada culta, de compositores nacionales, y el folclor litúrgico afrocubano. Entre las primeras, edita *Las soneras*, de Edgardo Martín; *La elegía*, de Aurelio de la Vega; *Sonatina*, de José Ardévol, y las *Danzas*, de Ignacio Cervantes. Entre las segundas, graba *Santero*, disco que reúne a los tamboreros batá de los cabillos de Regla y Guanabacoa con las mejores voces del género.

También la Panart inicia las grabaciones de jazz cubano, con figuras como el Niño Rivera, *Tata Güines*, Generoso Jiménez, Richard Egües, Peruchín, Guillermo Barreto y *Cachao*. Otro mérito suyo fue la grabación de los primeros discos de mambo, chachachá y pachanga que aparecieron en el mundo. Ya en 1954, produce medio millón de discos al año, lo cual no es poco para un país de aproximadamente cinco millones de habitantes.

Otro hito de la historia de las grabaciones cubanas lo marca el puertorriqueño Fernando Montilla, con la edición de *Cecilia Valdés*, en 1949, bajo el sello Cafamo, considerada una de las mejores grabaciones de esta obra. En 1953, reúne en la capital de España a Esther Borja y a Fernando Mulens, y graba, con la Orquesta de Cámara de Madrid, una colección de canciones cubanas que es un verdadero éxito: *Rapsodia cubana*. Entre las obras grabadas por Montilla, hay varias que merecen el calificativo de históricas: uno de los mejores discos de *Bola de Nieve* (según Díaz Ayala, el mejor); otro, dedicado a cantos afrocubanos, con Ruth Fernández y Obdulio Morales, y un largo etcétera que incluye a figuras como Felo Bergaza, Armando Oréfiche, Rodrigo Prats y José Urfé.

Otros sellos que se destacan por la grabación de obras importantes de nuestra música son Puchito, Kubaney, Gema, Discuba (relacionado con la RCA Victor), Maype, Meca, Velvet y otros. Desde finales de los 40, durante toda la década de los 50 y a principios de los 60, la industria disquera nacional graba, si no todo, una importante muestra de lo más destacado de la producción musical cubana en prácticamente todas sus manifestaciones. Estas casas logran una dinámica de producción más ágil que las grandes transnacionales norteamericanas y ello les permite abrirse espacios interesantes, tanto en la producción de LP para la venta directa, como en la de discos de 78 y 45 destinados al público y a las victrolas.

Al tratarse de empresas radicadas en Cuba, tenían una relación más directa con las nuevas producciones, y como sus ediciones no necesitaban alcanzar las grandes tiradas de la Victor o la Columbia, podían permitirse, además, la comercialización de géneros como el jazz o el filin, destinados a públicos más reducidos.

EL CICLÓN DEL 59

A partir del triunfo de la Revolución, en 1959, y de los subsiguientes procesos de estatalización de las empresas privadas nacionales y extranjeras, todo el sistema de grabación-comercialización de la música se colapsa. Tanto las emisoras radiales como la producción discográfica, centralizada en una única Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM), pasan al control de la nueva clase de burócratas.

Además, el enfrentamiento Cuba-Estados Unidos (o Estados Unidos-Cuba, como lo prefieran) y los sucesivos éxodos estimulados por todo este complejo fenómeno hacen que nuestras húmedas fronteras se vayan cerrando, de modo que se interrumpa un constante ir y venir de músicos cubanos y extranjeros que desde principios de siglo había sido fuente de renovación de la música popular cubana.

En ese sentido, es especialmente costoso el enfrentamiento con el vecino del Norte, ya que las músicas cubana y norteamericana estaban íntimamente relacionadas casi desde sus inicios y entre ambas se producían constantes intercambios, mutuamente enriquecedores. La politización de la vida nacional llegó a extremos tales que la música norteamericana fue considerada

durante varias décadas como un enemigo ideológico y los contactos con ella fueron prácticamente prohibidos y, en muchos casos, fuertemente reprimidos. Ello significó, por ejemplo, que toda la revolución del rock que se produce en los años 60 —Bob Dylan, Los Beatles, Rolling Stones, Janis Joplin, Jimi Hendrix, King Crimson, Frank Zappa, etcétera— nos llegara a cuentagotas, tardíamente, y que (por los motivos expuestos) tuviera muy poca repercusión en nuestro quehacer musical.

A pesar de los pesares, muchos jóvenes escuchaban las emisoras de la Florida y los contactos nunca se perdieron del todo. Pocos programas radiales emitían, tímidamente, salteadas muestras de la producción de algunas de estas manifestaciones, como Los Beatles y The Mamas and the Papas, mientras que los propios músicos intentaban aventuras sonoras (de mejor o peor calidad) donde se dejaba sentir la influencia de la música anglosajona (o afro-anglosajona). Tres ejemplos: la traslación del cuarteto vocal Los Bucaneros a un formato beat; la creación de los 5U4, bajo la dirección de Osvaldo Rodríguez; y la Orquesta Cubana de Música Moderna, integrada por algunos de los más significativos músicos de jazz y germen del grupo Irakere. Desde el punto de vista de la difusión y la grabación, se produce un fenómeno perverso. Las diferentes instituciones relacionadas con estos temas pasan a ser controladas por grupos de burócratas con gustos e intereses definidos. Así, independientemente de las voluntades políticas del poder central, estos pequeños poderes impusieron, e imponen, tanto su propia interpretación de la política ideológica, como sus propias voluntades. La desaparición de los mecanismos comerciales hizo imposible, además, cualquier medición del gusto popular, por lo que el capricho de estos señores se convirtió en la medida de todas las cosas, excepto aquellas, claro, que estaban controladas por las decisiones políticas de las altas instancias. El resultado de todo este disparate fue el paulatino estancamiento de la música popular cubana, por un lado (con honrosas excepciones, como Los Van Van, Irakere y algunos de los músicos y cantantes afines al núcleo de la Nueva Trova), y que las grabaciones que se realizaban, además de escasas, obedecieran, muchas veces, a los caprichos de quienes han controlado el Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) y la EGREM, o al patrocinio de mecenas burocráticos como Haydée Santamaría (desde Casa de las Américas) y Alfredo Guevara (desde el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC).

No obstante, es muy probable que en los diferentes archivos, sobre todo, de las emisoras de radio y televisión, existan testimonios grabados con el quehacer musical de los últimos 40 años, de incuestionable valor histórico y musicológico.

LAS ELITES Y LOS EXTREMOS

Una de las mayores paradojas de la cultura cubana de nuestro siglo es el escaso y tardío interés que han demostrado sus protagonistas por la investigación de la música popular, a pesar de ser ésta nuestra más universal manifestación estética. Los extremos de la música cubana, es decir, la llamada culta y la folclórica (urbana y rural) han sido mucho más documentadas. A principios del

siglo xx, Fernando Ortiz inicia la recopilación de datos sobre nuestra música de raíz afro, labor que culmina con la publicación de una trilogía: *La africanía de la música folklórica de Cuba*, en 1950; *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, en 1951, y *Los instrumentos de la música afrocubana*, en 1952. Desde otro extremo, Alejo Carpentier edita *La música en Cuba* (1946), dedicado, sobre todo, a la música de vanguardia.

Apenas donde único podemos encontrar la presencia literaria de la música popular cubana es en la poesía de Nicolás Guillén, que no sólo publica varios libros con referencias al son, sino que trabaja con elementos extraídos de la rumba. Es, además, el primer intelectual cubano que asume su mulatez a plenitud, defendiendo con el mismo ahínco los patrimonios europeos y africanos. Desde el punto de vista de la investigación histórica y musicológica, sólo se publican dos libros dedicados a este tema: de Argeliers León, un estudio teórico, y de María Teresa Linares, un libro de texto escolar que hace un rápido recorrido por nuestra música.

Durante los 70, aparecen artículos y estudios aislados en diversas publicaciones cubanas, sobre todo firmados por Leonardo Acosta, músico e investigador sumamente interesante, y por Alberto Muguercía, quien se dedicó casi en exclusiva al son; pero sólo en los 80 encontramos dos obras que marcan el verdadero inicio de la historiografía de la música popular cubana, ambas publicadas en 1981: *Diccionario de la música cubana*, de Helio Orovio y *Música cubana: del areyto a la Nueva Trova*, de Cristóbal Díaz Ayala.

El libro de Orovio está lastrado por ciertos prejuicios heredados: mientras que los compositores de música *culta* merecen artículos extensos y una abundante cronología de sus obras, de los músicos populares sólo hay breves notas que, en el caso de los compositores, sólo mencionan al final, y como de pasada, sus obras más conocidas. No pretendo restar importancia al *Diccionario...* de Orovio; me consta que su sensibilidad hacia la música popular es total. Pero la literatura preexistente y las investigaciones realizadas en el Museo de la Música Cubana, dirigido por María Antonieta Henríquez, le proporcionaron datos sobre lo *culto* inexistentes sobre lo popular. Sospecho también que, al no contar con una información homogénea, prefirió estandarizar por lo bajo las entradas referidas a lo popular, antes que privilegiar a determinadas personalidades acerca de las cuales existía más bibliografía. Es una lástima que la introducción de esta obra sólo contenga un breve prefacio y no un verdadero ensayo acerca del trabajo realizado y los criterios de los cuales se parte. Me estoy refiriendo a la edición de 1992, la que compulso en mi trabajo diario y donde están subsanadas las exclusiones, por motivos políticos, de casi todos los músicos que abandonaron Cuba a partir de 1959.

En cuanto a *Del areyto a la Nueva Trova*, de Díaz Ayala, se trata de la primera historia de la música popular cubana digna de ser considerada como tal. Su autor se preocupó por contextualizar los sucesos de la historia musical. Gracias a ello, no se trata de una recopilación de nombres propios, obras y fechas, sino de un completo panorama de la música cubana y de su entorno, así como de los diferentes formatos en que esa música llegó al público: cilindros, discos y

radio. A esta obra prima seguirán otras que la complementan: *Si te quieres por el pico divertir: historia del pregón musical latinoamericano* (1988), con un capítulo dedicado al pregón cubano, y *Cuando salí de La Habana. 1898-1997: Cien años de música cubana por el mundo* (1999), verdadera historia de las trashumancias de nuestra música y nuestros músicos, así como de las influencias que supieron dejar en otras culturas.

He dejado para el final su *Discografía de la música cubana* (cuyo primer volumen se publicó en 1994 y abarca las grabaciones realizadas entre 1898 y 1925) por considerar que estamos ante la obra más ambiciosa y completa que se haya emprendido, sólo comparable con *Los instrumentos de la música afrocubana*, de Fernando Ortiz. La segunda parte (1925-1960), unas 4.000 páginas, fue donada por el autor a la Florida International University (FIU), con la condición de que fuera de libre acceso. Pueden consultarse ambas partes en <http://gislab.fiu.edu/smc/discography.htm>. La magnitud de este trabajo no radica sólo en recopilar todo lo que se ha grabado en discos durante más de 60 años, sino en las notas y comentarios que la convierten en el embrión de una enciclopedia sobre nuestra música y que será, espero, el próximo paso para sistematizar los conocimientos existentes acerca del tema. Esa gran obra, que aguarda, tendrá que reunir los saberes y habilidades de un conjunto de musicólogos, escritores e historiadores.

Tanto Orovio, desde Cuba, como Díaz Ayala, desde su exilio en Puerto Rico, se han preocupado por entender la música cubana como un corpus único y no desde la eterna dicotomía política con la que se ha intentado fragmentar nuestra cultura. En ese sentido, las carencias que pueden tener las obras de ambos se deben a la dificultades que han sufrido en la recopilación de la información y, en ningún caso, a los prejuicios. Actitud que, por suerte y poco a poco, está perdiendo su excepcionalidad y, más bien, se está convirtiendo en la regla.

Otras dos obras que han contribuido al conocimiento y divulgación de la música cubana son *Cuba y sus sones* (1983), de Natalio Galán, y *Orígenes de la música cubana. Los amores de las cuerdas y el tambor* (1997), de Tony Évora. La primera, de carácter musicológico, y la segunda, histórica, con abundantes referencias a fenómenos colindantes con la música, como las religiones afrocubanas, por sólo citar un ejemplo. Y existen, además, una buena cantidad de libros monográficos.

RECUPERACIÓN DEL PARAÍSO PERDIDO

En la música popular, a diferencia de lo que ocurre con la culta, la importancia de las interpretaciones es enorme. Se puede estudiar a Alejandro García Caturla desde sus partituras, pero es prácticamente imposible hacerlo con Miguel Matamoros. En muchos casos, ni siquiera existen tales partituras y, cuando las hay, éstas se limitan, en la casi totalidad de los casos, a registrar melodías, armonías para un instrumento (guitarra o piano) y ciertos elementos de la base rítmica, pero es extrañísimo encontrar alguna que defina la

orquestración. Además, cada intérprete (cantantes o agrupaciones) recrea las composiciones de acuerdo con sus propios criterios y con libertad absoluta. Ello provoca grandes confusiones en lo que a géneros se refiere, ya que es muy común que una pieza concebida dentro de los cánones de determinado género sea interpretada de manera distinta: sones, como danzones; boleros con aires de habanera; trova tradicional con impronta filinera, y, prácticamente, todas las mutaciones concebibles, aun las más insospechadas.

Se trata, también, de una tradición en constante proceso evolutivo y llena de recreaciones. Muchos géneros musicales no sólo han vivido una ininterrumpida y muy interesante evolución (el son, por ejemplo, hace un recorrido que parte del trío y el sexteto, pasa por el septeto, llega al conjunto, a la *jazz band* y a la charanga), sino que, además, han derivado en subgéneros (danzón-mambo-chachachá). Es bastante común, además, que intérpretes contemporáneos incluyan en su repertorio obras con veinte, treinta o más años de antigüedad, modernizando o personalizando su interpretación. Habría que añadir que una parte muy importante de este patrimonio interpretativo es improvisado desde solos de instrumentos o coros de estribillos, que son parte sustancial de la música popular cubana y que podemos percibirla claramente en las trompetas de septetos y conjuntos, en los pianistas de los conjuntos o en los flautistas de las charangas, por sólo poner los ejemplos más obvios.

Las razones expuestas hacen innecesario abundar en la importancia que tiene la recuperación de más de cien años de grabaciones —ya sea en la radio, ya en disqueras— para la comprensión y rescate de nuestra música.

En la década de los 80 se difunde una nueva tecnología, el CD, que, por su bajo coste de producción y por su reducido tamaño, está permitiendo la recuperación de una buena parte del patrimonio musical extraviado. No sólo los archivos de las grandes casas disqueras como la RCA Victor o la Columbia están siendo volcadas al nuevo formato, sino que han surgido pequeños y medianos sellos que pueden permitirse el lujo de producir para públicos relativamente minoritarios. Es muy probable, además, que la generalización del comercio electrónico rentabilice el acceso a mercados dispersos en una vasta geografía. La globalización no es, necesariamente, el monstruo devorador de minorías. Puede resultar todo lo contrario.

En lo que a la música popular cubana se refiere, a partir de los 90 comienzan a surgir disqueras que dedican una parte considerable —cuando no toda— de su producción a la recuperación de esos documentos musicales, tanto aquellos que tuvieron originalmente formato de disco, como los que originalmente pertenecieron a las grandes cadenas radiales y que permanecen en los archivos cubanos. Sellos como Corasón, Discmedi, Astro, Tumbao, Harlequin y Virgin Record, muchas veces en colaboración con el ICRT y con la EGREM, están poniendo a disposición de los interesados una importante colección de grabaciones de gran valor histórico y estético.

También, instituciones culturales, como Musicalia, han contribuido al rescate de grabaciones históricas, como la versión grabada por *Chalía* Herrera de «Habanera tú», en 1901, la más antigua disponible en el mercado; o una interesante

interpretación de «Aquellos ojos verdes» por sus propios autores y que data de 1930, es decir, un año después de que se escribiera la canción⁸.

Lamentablemente, una proporción de este trabajo de indudable valor no está acompañada por información escrita, de calidad. Las fichas técnicas que acompañan a los CD suelen ser deficientes; en muchas ocasiones no traen las fechas de las grabaciones originales, casi nunca las de composición de las obras seleccionadas y los criterios de selección no se exponen. Cuando se trata de cantantes, no sabemos por cuáles agrupaciones o músicos están acompañados y la inclusión de las letras es una rarísima excepción. Incluso, se cometen errores garrafales al indicar los compositores de alguna pieza y suele obviarse al autor de las letras, cuando letra y música pertenecen a diferentes personas (en cuyo caso se atribuyen ambas al autor de la música). En la mayoría de los casos, se incluye una presentación donde se mencionan generalidades acerca del o de los protagonistas del CD, pero casi nada acerca de las obras incluidas. Estas presentaciones, casi siempre cargadas de subjetividad, parecen tener una vocación publicitaria. Paradójicamente, los sellos verdaderamente comerciales, es decir, aquellos que tienen un sistema de distribución internacional eficiente, son mucho más sobrios en las presentaciones y contienen fichas técnicas mucho mejor elaboradas. Un buen ejemplo lo podemos encontrar en A World Circuit Production, la casa que ha lanzado el *boom* de *Buena Vista Social Club* y que, a pesar de no trabajar con materiales históricos, sino con grabaciones propias de músicos vivos, es mucho más cuidadosa con la ficha técnica que los sellos que se dedican al rescate de materiales del pasado.

Lo más extraño de este fenómeno es que, aun cuando, a veces, se acude a reputados investigadores para la redacción de estos textos, los propios profesionales, por las razones que sean, muchas veces no escapan a vaguedades y generalidades. Conozco, también, el caso de un historiador a quien se le solicitó una nota sobre un intérprete, ¡sin informarle qué piezas se iban a incluir en el disco!

A pesar de todas estas deficiencias, hay razones para mostrarse optimistas. Los jóvenes de hoy —y los que no lo somos tanto— estamos teniendo acceso, por primera vez, a un riquísimo caudal bibliodiscográfico que hace sólo un decenio era impensable. Es casi seguro que todo esto posibilitará un salto cualitativo y cuantitativo en la investigación musicológica e histórica de nuestro más valioso patrimonio. Esperemos que, poco a poco, las empresas discográficas y las autoridades cubanas que controlan los archivos musicales, comprendan la importancia que tiene la sistematización de la información, lo cual no sólo se capitalizará en forma de prestigio, sino también incitando al coleccionismo serio, uno de los principales puntales de la comercialización de la música.

Las grabaciones de jazz tienen un retraso de casi veinte años respecto a la música cubana y, sin embargo, gracias a una caudalosa bibliografía y a ediciones discográficas muy documentadas, han generado un fructífero coleccionismo del que nuestra música adolece.

NOTAS

1 Una gran parte de los datos que aparecen en este trabajo provienen de los libros de Cristóbal Díaz Ayala, investigador cubano radicado en Puerto Rico; fundamentalmente de *Música Cubana: Del areyto a la Nueva Trova y de Discografía de la música cubana. Volumen 1 (1898-1925)*.

2 Por ejemplo, Cristóbal Díaz Ayala hace el siguiente comentario acerca de «El automóvil», grabado por la Orquesta de Enrique Peña: «...se nos hace muy difícil creer que sea una grabación de 1909. Los giros rítmicos, las combinaciones armónicas son sorprendentes». (*Discografía de la música cubana. Volumen 1*; Fundación Musicalia, San Juan de Puerto Rico, 1994, p. 121). También, refiriéndose a «El nuevo ferrocarril central», otra pieza grabada por la misma danzonería, comenta: «...suenan las ruedas y las sirenas del tren, se escuchan pajaritos, etc.». (Ob. cit., p. 121), todo lo cual indica una gran elaboración en la música popular, lo cual, a su vez, sugiere que ya en esos momentos había una tradición que se remonta al siglo XIX.

3 Llamo folclórica a aquella música que, ya sea por su carácter litúrgico, ya sea por pertenecer a un sector muy específico de la población o por cualquier otro motivo, se estanca, y su ejecución se convierte en un canon invariable

y constantemente repetido; mientras que llamo popular a aquella que está en constante evolución, como los grandes géneros de la música cubana.

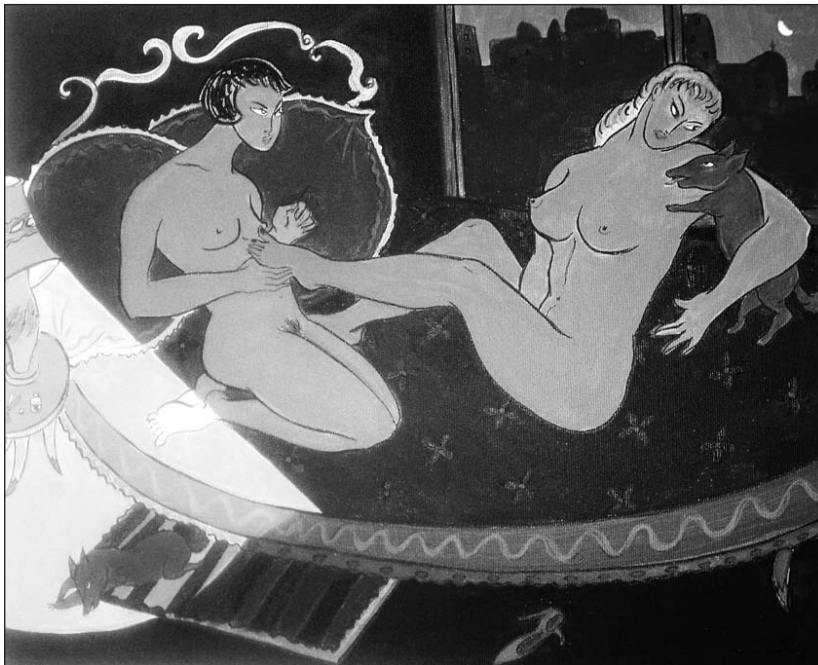
4 En España, ultramarino; en Puerto Rico, colmado; entre los newyoricans de Nueva York, marketeta. (N del E).

5 El nombre del aparato se debe a que era comercializado por la Victor.

6 La reproducción comenzó siendo de discos de 78 rpm, sustituidos a fines de los 40 por los de 45 rpm. Las vicrolas antiguas fueron pasando a establecimientos de menor categoría, por lo que ambos formatos siguieron fabricándose hasta finales de los 50. (N del E).

7 La primera grabación cubana que apareció fue «Cucha el eco del tambó», por una cara, y «Toda una vida», por la otra. Posteriormente, se suman conjuntos de la talla del Cuarteto Nacional, la Sonora Matancera, la Orquesta Ideal y dos nuevas figuras: Dinorah Nápoles y Olga Guillot.

8 Adolfo Utrera, autor de la letra, cantante; Nilo Menéndez, compositor, al piano, y con el añadido de Ernesto Lecuona, también al piano. Por cierto, se trata del primer bolero escrito para ser acompañado por ese instrumento y no por guitarra y, por tanto, precursor de una forma de concebir el bolero que se generalizaría en décadas posteriores.



La noche.

(Serie: La Dama de la patita caliente).
Óleo sobre tela, 33 x 44 cm., 2007.