

Buscando la melodía

La música popular cubana de 1902 a 1959

*Mirando tanta belleza
pulsando la lira
se inspiró el poeta
soñando con la sinfonía
de una melodía
que no está completa.
Y pasa toda la vida
buscándola y no la encuentra...*

(Buscando la melodía:

JULIO BLANCO LEONARD, letra;
MARCELINO GUERRA, música)

Cristóbal Díaz Ayala

CUBA MUSICAL EN 1902

Si cada país al convertirse en nación, como lo hizo Cuba oficialmente el 20 de mayo de 1902, se viera obligada a rendir una especie de inventario de sus bienes, seguramente Cuba hubiera detallado sus riquezas naturales en minería, fauna y flora, su fabulosa capacidad de producción azucarera, prácticamente el monopolio de la producción de tabacos de calidad, una importante industria cafetalera y otros renglones potenciales de explotación.

Posiblemente también hubiera incluido en el inventario su infraestructura ferroviaria y portuaria, quizás la mejor en la América Latina, la existencia de poblaciones bien desarrolladas, en parte debido a lo anterior, y el tesoro arquitectónico que ya era La Habana, con un teatro como el Tacón, más grande y mejor dotado al tiempo de su inauguración (1838) que cualquier teatro existente en ese momento en Nueva York, y contando además con majestuosos e imponentes edificios institucionales, y hermosas avenidas y paseos, donde no faltaba el adorno de estatuas. En el aspecto humano, podía también este informe hacer un recuento de la laboriosidad e inventiva del

cubano, de la importancia de la obra de sus escritores —tanto ensayistas como novelistas y poetas—, de sus pintores y escultores y hasta hombres de ciencia como Poe y Finlay. Parte importante se dedicaría a nuestros patriotas, a nuestros libertadores. Y quizás también el informe se acordaría de nuestros músicos, aunque ya aquí se iba a plantear un problema: los dos músicos más importantes que había producido Cuba hasta ese momento, que habían hecho carrera importante en Europa, eran negros, y en el caso de nuestros libertadores, eran mayoría. Y la nueva república consciente o inconscientemente, quería blanquearse: soslayar el hecho que una buena parte de su población era mestiza o negra.

Quizás por esa razón no se hubiera mencionado el aspecto musical, que era importantísimo. No había en aquel momento país americano alguno con un folklore y unas estructuras de música popular tan ricos como el de Cuba, con una vida musical tan variada y tan autóctona, ya maravilla y portento admirado por otros países, y recogido por viajeros que habían visitado La Habana y publicado sus crónicas de viaje. Desde el siglo XVIII había surgido nuestro primer género musical autóctono: el punto guajiro; a mediados del siglo XIX, comienza a gestarse el son, la célula más importante de toda nuestra música; y si los dos anteriores géneros nacieron en la ruralía, en los salones se comienzan a gestar géneros más bailables, como la contradanza y después la danza cubana: de esta última surgirá en 1879 el danzón. Por otra parte, la canción cubana existente desde mediados de ese siglo culminará a fines del mismo en el bolero. Y desde principios de ese siglo también se escucha y baila en festejos populares la guaracha, llevada después al teatro como parte de sainetes y comedias musicales. Y en la secretividad de los barracones de esclavos o en los solares o viviendas múltiples de las clases pobres en las poblaciones, se iba gestando todo el complejo de la rumba y nuestra música litúrgica cubana.

¿QUÉ HABÍA PRODUCIDO ESTA ECLOSIÓN MUSICAL?

Es un conjunto de factores: el primero, geográfico. Cuba separa el Golfo de México del Atlántico. La frase usada muy temprano en la época de la colonización, «Cuba, la llave del Golfo», no fue un precoz ardid publicitario que se le ocurriera a algún avisado navegante: era la constatación de un hecho real. Viniendo de Europa, era necesario prácticamente chocar con Cuba para acceder al Golfo y a través de él acceder a tierra firme; y por el estrecho de Yucatán, entre tierra firme y Cuba en su extremo occidental, seguir hacia el Mar Caribe. Otro factor geográfico era la corriente del Golfo, que permite una navegación más rápida entre América y Europa, y que precisamente discurre por la costa norte de las provincias occidentales de Cuba. Esto motiva que La Habana, fundada primeramente en la costa sur en 1515, fuese trasladada al norte en 1519. Cuba, y especialmente La Habana, se va convirtiendo en el punto de recalada natural de las naves que van y vienen de España a América. Al extinguirse el oro de las Antillas, la explotación colonial se dirige al oeste y al sur; lo que hoy es México, los países de América Central, Colombia, Perú, y

después el resto de América. Pero Cuba sigue siendo un puerto importante. La exportación del oro, plata, piedras preciosas y maderas finas, produce el ataque incesante de corsarios, piratas y filibusteros que obligan a las naves españolas a viajar juntas en el sistema llamado «de flotas», implantado desde mediados del siglo XVI y hasta finales del XVII. Salían las flotas anualmente de España, destinadas a La Habana y los otros puertos, pero todas las naves se reunían en el puerto de La Habana para hacer juntas el viaje de regreso, con meses de espera en el puerto, de reparación y preparación de las naves, pero también de ocio para tripulaciones y viajeros, que dedican buena parte de su tiempo en tabernas y cafetines bebiendo, cantando y bailando.

La Habana se convierte así en un gran laboratorio de experimentación: la música que traen los españoles, canarios, castellanos, andaluces y de otras regiones, se mezcla con la música de los esclavos africanos de La Habana y otros puertos, y también con elementos de la música indígena de culturas como la inca y la azteca.

Los escritores españoles del Siglo de Oro mencionan estos nuevos productos musicales surgidos de Las Indias: la gayumba, la chacona, la zarabanda, el fandango y otros muchos. Cantes de ida y vuelta, nacidos posiblemente en La Habana como lo prueba el chuchumbé, que llega a México en 1776 de una flota procedente de La Habana y es tan escandaloso que hasta la Santa Inquisición mexicana interviene en el asunto.

No todos los golpes de suerte le tocaron a La Habana. La región oriental, y especialmente Santiago de Cuba, recibe miles de colonos franceses y sus esclavos tras la sublevación de los haitianos en 1791. Traen con ellos, o se reaviva con su presencia, elementos rítmicos procedentes de África, nuevos ingredientes para el cancionero musical que iba gestando Cuba.

Cosmopolitismo, fusión, mezcla, mestizaje de elementos disímiles; ambiente propicio a su desarrollo. Otra característica de esta música que iba surgiendo era la preponderancia de intérpretes negros. Los oficios, en su mayoría, quedaban en las nuevas colonias en manos de los negros y mestizos. Y en aquellos tiempos, la música era menester ínfimo, que había generalmente que acompañar de otro. Por centurias, el músico sastre, ebanistero o albañil, será muy común. Y los afrocaribeños van introduciendo en la música, aún la religiosa, su impronta, sus modos de hacer, como les llamaba Carpentier.

Otro elemento divulgador y unificador fueron las gestas de independencia, comenzadas con la Guerra de los Diez Años, y seguida de la llamada Guerra Chiquita y la Guerra de Independencia. En nuestra primera gran lucha armada, al ocuparse la ciudad de Bayamo, se estrena nuestro himno nacional. Cuando Figueredo y Carlos Manuel de Céspedes esa noche del 20 de octubre de 1868 paseaban por la población cantando el himno, estaban emblemáticamente creando y simultáneamente estrenando su máxima expresión político-musical: su himno.

Al tiempo de comenzar el conflicto, eran ya muy populares en Cuba, y sobre todo en La Habana, las compañías de bufos cubanos que reunían a cantantes, bailarines y músicos con un repertorio de piezas que empezaron siendo

españolas pero fueron convirtiéndose en cubanas, tales como guarachas, canciones, rumbitas, y con sainetes donde surgieron los personajes característicos de nuestro teatro cómico: el negrito, la mulata y el gallego. Pronto los bufos comentaron la situación existente en Cuba, y en una función que tenía lugar en el teatro Villanueva en La Habana el 22 de enero de 1869, iniciada con una danza que tenía el título de *Los insurrectos*, comenzó un duelo verbal entre gritos de Viva Céspedes y de Viva España, que culminaron con los voluntarios españoles disparando sobre el público, con un saldo de varios muertos. El resultado fue la condena al destierro de esa y otras compañías de bufos, o por lo menos la prohibición de seguir actuando. En goletas, por los caminos del mundo de aquellos tiempos que eran los del mar, los bufos se diseminaron por el Caribe, buscando fuentes de trabajo, y llevando todo el rico repertorio cubano que dieron a conocer en México, Puerto Rico, Colombia, Venezuela y otras partes del Caribe. Se seguía difundiendo la música cubana con una fuerza que no poseían otros países latinos en aquel momento. Las áreas de Cuba libres de la dominación española durante las tres guerras mencionadas, fueron también medio propicio al desarrollo de nuestra música, y al fortalecimiento del carácter contestatario de la misma. Sobre todo el punto guajiro, se dedicó a ponderar las hazañas de los patriotas cubanos, a ensalzar los combates victoriosos, a criticar el sistema tiránico de España. A crear, en fin una conciencia nacional. Desde entonces quedó marcada nuestra música popular con una tradición de protesta. Con guerras o sin ellas, Cuba continuó desarrollando su afición musical. Desde las bandas municipales, las militares, los humildes tocadores de bandurrias, o los más humildes percutidores afrocubanos de tambores, siguieron perfeccionando, incrementando y extendiendo nuestro tesoro musical.

LOS PRIMEROS VEINTE AÑOS:

DEBUTANDO EN LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA

Consecuentemente, no era desconocida nuestra música por el mundo a principios de siglo. Coincidió esto en los Estados Unidos con el comienzo de la expansión extraordinaria de una nueva industria: la discográfica; con su carácter competitivo, muy pronto fijó su vista en el mundo latinoamericano, en su doble aspecto de posible mercado comprador para los nuevos equipos reproductores del sonido, y consecuentemente de los discos: y por otra parte, la posibilidad de interesar al público norteamericano en la oferta musical de esos países. Los dos primeros en los que fijaron su atención fueron México y Cuba, el primero colindante con los Estados Unidos, que tenía además varios estados que habían sido parte de México y por tanto con gran porcentaje de población latina; y Cuba, cuya fama musical había llegado a Nueva York: hacía muchos años se editaban en esa ciudad habaneras como *La Paloma*: en 1898, una soprano cubana, Chalía Herrera, la había grabado en cilindros comerciales que se vendían en los Estados Unidos. Además, desde 1898, primero como parte del ejército de ocupación y después como empleados del Gobierno americano en Cuba, o buscadores de negocios que deben haber polulado en

Cuba por aquellos tiempos, seguramente hubo gente expuesta a nuestra música que vio sus posibilidades, al punto de que aun antes que a México, y sin tener una clientela segura para esta música, empezaron a llegar a Cuba equipos de técnicos de grabación, siendo posiblemente el sello disquero Zonophone el que primero lo hiciera en 1904, grabando 234 selecciones musicales que aparecieron en discos. Lo mismo sucedió con la Edison, que grababa en el sistema de cilindros, competidor del disco en aquellos tiempos, y que en 1905 grabó 205 cilindros en La Habana, y la Victor, unas 150 selecciones. Gracias a esto se grabaron guarachas, danzones, canciones, boleros, puntos cubanos, habaneras, que inundaron el mercado latinoamericano y hasta el sajón, especialmente en ciudades como Nueva Orleans. Como dato curioso, se grabaron también arias y otras selecciones de zarzuelas por artistas españoles que actuaban por aquel tiempo en La Habana.

Es curioso que Cuba comenzara el siglo siendo centro de grabaciones de música cubana que se vendían mayormente en España, y que por las razones que sabemos haya terminado el siglo con un grupo sustancial de sus artistas grabando música cubana en España, o en Cuba para empresas españolas.

EL AFÁN BLANQUEADOR

Pese a ese auspicioso comienzo, con un fabuloso espaldarazo de la industria discográfica, nuestra música tuvo que luchar con muchos escollos en los primeros veinte años. El principal era el afán blanqueador de la Nueva República. La deuda moral, ética, que tenía el pueblo cubano con su población negra y mulata, que había tenido un papel importantísimo en nuestras guerras de liberación, se olvidó al comenzar la República. Al contrario, se recrudecieron algunos patrones discriminatorios de la colonia, sobre todo en lo económico y lo político. Para aumentar la población blanca, Cuba comenzó a permitir y auspiciar la entrada de miles de españoles pobres, sobre todo de las provincias nórdicas de la península; llegaron más españoles a Cuba después de terminada la guerra, que los que habían llegado en el siglo anterior. Un caso insólito. Además, al final de la década de los diez hubo bienandanza económica con motivo de la Primera Guerra Mundial, que subió astronómicamente el precio del azúcar; la necesidad de aumentar su producción propició la entrada de emigrantes haitianos y jamaíquinos para trabajar en la industria azucarera. Esta doble presión sobre el campesinado, y sobre todo sobre la población negra, fue una de las causas del malestar entre los afrocubanos que culminó en la llamada Guerrita de 1912, en realidad una matanza de la población negra, sobre todo en la región oriental.

Pese a todos los factores, pero en parte con la ayuda de la situación económica, la música siguió adelante, y la posición del afrocubano como intérprete y creador de dicha música, aunque discutida sobre todo en este último aspecto, siguió creciendo.

En la ruralía, seguía dominando la música guajira, el punto cubano, considerado el género con mayor contenido de elementos europeos de nuestro folklore.

En las poblaciones, el danzón, creado por afrocubanos, e interpretado en su mayoría por ellos, había sobrepasado a la danza y la contradanza, convirtiéndose en el baile nacional de Cuba. Se tocaba en los mejores salones de las clases medias y altas. En la clase pobre, le iba pisando los talones el género musical nacido en la ruralía oriental, en las montañas de Guantánamo y Santiago de Cuba: el son, también con preponderancia afrocubana.

El son iría llegando a La Habana desde el final de la segunda década del siglo. La trova, el canto acompasado de cuerdas con algún acompañamiento rítmico a veces, y cantado a dos voces, seguía reinando en toda la isla. Era el género en que podía encontrarse un equilibrio mayor entre los elementos europeos y los africanos, para llegar a lo criollo.

Los mejores teatros de La Habana, el Nacional y el Payret, estaban destinados a la zarzuela española, que había sobrevivido al cese de la dominación hispánica. Solo cedía su espacio a la ópera, que tradicionalmente se presentaba en La Habana, con figuras de primer orden. Caruso cantó en La Habana, en 1920 cobrando \$10,000 por función, los honorarios más altos que había recibido hasta entonces en su carrera. En fin, nos sobraba ópera y nos faltaba música popular. Los trovadores se presentaban a veces en funciones especiales en los numerosos cines que ya tenía Cuba, y por supuesto siempre había el recurso de deambular por los cafés y restaurantes cantando por unas monedas.

Había un santuario para la música cubana: un modesto teatro que presentaba solamente espectáculos para hombres, pues consistían en comedias y sainetes con algunas malas palabras, doble sentido y cuadros con desnudos artísticos. Era el Alhambra, que junto con esos discutibles deméritos tuvo a los mejores actores cómicos de Cuba, manteniendo la tradición de nuestro vernáculo; a algunos de nuestros mejores músicos, como Guillermo Anckermann, que mantuvieron y ampliaron la tradición de la música cubana, agregando además nuevos géneros como la clave, la guajira, creación de Anckermann, y la criolla, creación del maestro Luis Casas Romero. Era además un teatro contestatario de las intervenciones norteamericanas, de la corrupción administrativa y otros males políticos.

Tras la huella del Alhambra, se abrieron teatros similares como el Cubano, más tarde renombrado Regina, y se organizaron compañías de bufos que actuaron en el resto de la isla y en el extranjero. En esos viajes siempre hubo músicos que se quedaron, sobre todo en México, llevando el evangelio del danzón, la clave y el bolero a ese país, a través de los puertos de Mérida y Veracruz. En las casas de vecindad o solares, en antiguos barracones aledaños a las centrales azucareras, o en los existentes en los numerosos puertos dedicados a la exportación del azúcar y otros productos, los afrocubanos mantenían sus tradiciones de música litúrgica yoruba y bantú, e iban perfeccionando todo el complejo musical de la rumba y otros bailes populares.

LA DÉCADA DE LOS VEINTE: LOS GRANDES CAMBIOS

Las dos primeras décadas de la República habían ido delineando unos planos específicos de creación y consumo de productos musicales: el primero, el más antiguo, el plano de la música campesina o guajira, que cubría todo el territorio

nacional, pero confinado a las áreas rurales o de poblaciones menores, de carácter eminentemente folklórico y con ninguna presencia de música escrita y poca de la grabada; el plano del danzón, cubriendo igual a toda Cuba pero de carácter urbano, y con bastante documentación de música escrita y grabada, y con un ámbito de consumidores extenso: era el baile nacional.

El plano de la trova, a su vez, de carácter nacional, urbano, donde empezaban a descollar nombres de cantautores como Sindo Garay, Rosendo Ruiz, Manuel Corona y otros. Habían tenido poco acceso a la música escrita publicada, pero sí bastante amplio a las grabaciones. El plano de lo clásico, limitado a las contradanzas de Saumell y las danzas de Cervantes, tiene una exposición mucho menor, como la tienen géneros que estaban pasando de la fase folklórica a la popular, como el son y todo el complejo de la música afrocubana. Ése era a grandes rasgos el panorama que va a cambiar completamente en las próximas décadas, ayudado por nuevas técnicas, la primera de las cuales fue la de la pianola, un piano al que se le adaptaba un mecanismo de rollos perforados como el que usan los organillos y que permite que las teclas se muevan por sí solas, reproduciendo la música. Como pronto se empiezan a perforar o grabar rollos de pianola que ofrecen canciones, boleros, danzones y arias de zarzuelas se convierten en un medio multigenérico, o sea, ya no había que acudir a un formato especial para escuchar o bailar un danzón (la charanga) o cantar un bolero (los trovadores) o un aria de zarzuela (la orquesta).

Todavía más versátil que la pianola, era la victrola, que además a partir de 1925 se perfecciona al comenzarse a grabar los discos eléctricamente, lográndose un mejor sonido y un mayor volumen de reproducción.

Pero es sobre todo la radio lo que revolucionará el consumo de la música, los hábitos de oír y usar la música.

Cuando el 10 de octubre de 1922 inaugura sus transmisiones la pwx de la Cuban Telephone Company, cuarta emisora en el mundo y primera en Latinoamérica, empieza una etapa de cambios trascendentales. Se ha creado un medio más barato de escuchar la música en el hogar, sin tener que producirla y con un surtido enorme de selecciones. La música viene al encuentro del consumidor, y consecuentemente, se acrecienta su uso. La mujer trabaja en la casa oyendo música, y se hace la primera usuaria, por encima del hombre, quizás por primera vez en todo el prolijo inventario de nuevas máquinas para el ocio. Consecuentemente, la producción musical tendrá que contar con ella de ahí en adelante. La radio une todos los planos musicales que enumeramos anteriormente.

Hay un primer momento en que los otros medios recelan de la radio: los músicos piensan que la radio desplazará completamente la música en vivo: pero no es así, como no lo hizo tampoco el disco. Al contrario, las orquestas encuentran rápidamente que es la mejor manera de anunciar su producto, apareciendo en programas radiales y anunciando sus servicios para bailes y fiestas. Todos estos medios producen un incremento extraordinario en el consumo de la música. Paulatinamente, a medida que la década transcurre, aumentan los poseedores de radios y se establecen nuevas plantas trasmisoras en toda la isla.

Además, la radio, como el disco, no tenía color racial. El prejuicio no va a intervenir en la evaluación que el oyente haga de un cantante u orquesta determinada. Además, mediante la trasmisión por onda corta, la música cubana llega a todo el Caribe. Otro hecho va a influir en la manera de percibir el fenómeno musical: la recepción de la cultura afrocubana como parte de nuestro acervo. Escritores como Fernando Ortiz comienzan la evaluación del rico género cultural afrocubano, principalmente en lo musical; se crean revistas y grupos literarios que critican la mentalidad discriminatoria y racista imperante; hay un cambio en la clase pensante cubana, que empieza a producir efectos.

Se suceden continuamente hechos que acrecientan nuestra fuerza musical. Surgen grandes compositores, como Ernesto Lecuona y Gonzalo Roig; el son triunfa plenamente en La Habana, los sextetos aumentan su prevalencia al agregar una trompeta y convertirse en septetos, y su fama ya trasciende a lo mundial: el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro participa en la Feria Internacional de Sevilla de 1929. Nuestras grabaciones de sonos, danzones, boleros, y otros géneros se escuchan en España, y sobre todo en el área caribeña. Un año antes, Rita Montaner, Sindo Garay y una orquesta cubana habían llevado nuestra música a París.

LA DÉCADA DE LOS TREINTA: EXPORTANDO LA MÚSICA

Pero la década siguiente irrumpe con más fuerza aún. La orquesta de Don Azpiazu y su cantante Antonio Machín plantan bandera cuando debutan en un teatro de Nueva York en 1930. Ese mismo año graban *El manisero*, un son-pregón de Moisés Simons que los americanos rebautizan «rumba» y que comienza la saga de la música cubana en Norteamérica. Desde los tiempos de la presencia cubana en París y España, y después en los Estados Unidos, se va creando paralelamente con la música la mítica de nuestros bailes: es una puesta en escena en que la primitiva rumba cubana se va estilizando en las figuras de la pareja de baile o la rumbera, con su atuendo típico, al igual que las camisas con vuelos de los hombres llamadas guaracheras, en fin, todo un repertorio de pasos de baile, de gestualidades, de vestuario, de instrumentos exóticos como claves, maracas, tambores, bongoses, quijada de burro, gangarría y otros que crean un estilo inconfundible.

En los años siguientes varios músicos cubanos se asentarán en la Ciudad de la Luz con gran éxito, sobre todo la orquesta Lecuona Cuban Boys. También España recibe parte de esta invasión cubana. Los Lecuona estarán haciendo giras por toda Europa y el cercano Oriente hasta estallar la Segunda Guerra Mundial en 1939. En esta década, la música cubana se internacionaliza definitivamente.

En Cuba surge nuestro teatro lírico con la zarzuela cubana con extraordinaria fuerza, con las creaciones geniales de Gonzalo Roig, Ernesto Lecuona, Rodrigo Pratts y otros. Otro plano musical en que los cubanos irrumpen con éxito.

Desde los veinte la Victor y otros sellos discográficos llevaban a grupos cubanos y cantantes a hacer grabaciones en Estados Unidos, además de enviar

sus equipos a realizar grabaciones en La Habana: así fueron entre otros el Sexteto Occidente, el Habanero, el Nacional, la orquesta de Romeu, Rita Montaner, los artistas del teatro Alhambra y otros muchos.

Pero en la década de los treinta esto se intensifica. El Trío Matamoros, el Cuarteto Caney y otros muchos grupos graban en Nueva York: el sonido cubano se entroniza en Estados Unidos y marcará la pauta de lo latino hasta 1959. Pero también se graba mucho en La Habana. En junio de 1937 la Victor envía sus técnicos y en cuatro días le graban 141 números a 24 grupos diferentes, entre ellos cuatro a una orquesta acabada de formarse: la Casino de la Playa. El éxito de esta es incontenible. Comienzan sus giras por el Caribe. Si la Lecuona estaba difundiendo la música cubana por Europa, la Casino de la Playa hace lo mismo en el Caribe: Puerto Rico, Colombia, Venezuela y otros países.

LOS AÑOS CUARENTA: LA MÚSICA QUE NOS RODEA

La década de los cuarenta comienza con el ímpetu de la anterior. Si aquella fue la década dominada por septetos y charangas con cantantes, como la de Romeu y sobre todo las de Cheo Belén Puig y Belisario López, ésta será la de orquestas tipo jazz bands como la Casino de la Playa y la Riverside.

Pero el cenit de esta década estará dominado por los conjuntos (piano, dos o más trompetas, bajo, guitarra o tres, percusión y cantantes) que se presentan en tres modalidades: de una parte, el estilo fuertemente afrocubano de Arsenio Rodríguez, y del otro lado, el estilo más «blanco» del Conjunto Casino; y en el medio, el estilo pragmático de la Sonora Matancera, capaz de adaptarse a las decenas de cantantes cubanos y extranjeros que grabaron y actuaron con este grupo, que se convierte así en un agente poderosísimo de presencia de la música cubana en toda la cuenca caribeña.

Dos aportes técnicos van a tener una importancia extraordinaria en esta década. Las velloneras o victrolas, máquinas de reproducir la música mediante el pago de una moneda, que ya habían empezado a aparecer en la década anterior, proliferan en ésta, repartidas en bares, cantinas, night clubs, restaurantes, prostíbulos y otros sitios a lo largo de toda Cuba. La victrola es el medio más idóneo que ha existido para que realmente se escuche la música de la preferencia real del público, no la impuesta o manipulada. El consumidor vota por su música preferida cada vez que deposita su moneda en la victrola, y eso va creando un perfil del gusto popular. Y la prueba de su eficacia es que en los países como Estados Unidos, Cuba y otros caribeños, sus décadas de auge, años cuarenta y cincuenta, coinciden con las de mayor creatividad y variedad de oferta musical en esos países. Las casas discográficas en Cuba, cada vez que lanzaban un cantante o grupo nuevo, consultaban con los operadores de victrolas antes de hacerle nuevas grabaciones. Los números hablaban por sí solos, era una encuesta permanente de las preferencias del público.

El otro gran avance es la creación de la primera fábrica en Cuba de discos de 78 revoluciones, la Panart, en 1944. Ya no había que depender del monopolio que prácticamente tenía la RCA Victor. Otro factor que ayudó mucho fue la implantación de espectáculos o shows obligatorios en los cines de estreno. Tan

solo en La Habana había 135 cines, pero no todos de estreno: era una modesta presentación de 30 ó 45 minutos, pero que dió oportunidad a un número grandísimo de cantantes, músicos, recitadores y locutores, de perfeccionar sus cualidades, su vestuario y su gestualidad. Fue como el grado preparatorio al auge de cabarets que se produciría en la década siguiente.

Un nuevo habitat se abre también para la música cubana en esta década. El cine mexicano había comenzado su increíble crecimiento desde la década anterior. Los productores mexicanos comprendieron era necesario ampliar el espectro musical y darle más cabida a la música cubana: el público quería películas con rumberas y música movida. Se produjo entonces una simbiosis en que Cuba aportó sus rumberas, compositores y músicos al cine mexicano. De las cinco rumberas que intervinieron en más películas, cuatro eran cubanas: María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, Amalia Aguilar y Rosa Carmina.

Para cubrir esta enorme demanda musical, Cuba contaba y contó siempre con un extenso grupo de compositores. A los maestros de la trova, como Sindo Garay, Manuel Corona, Rosendo Ruiz, Eusebio Delfín, y el creador del bolero, Pepe Sánchez, le seguiría otra hornada de compositores que pueden escribir música que comienzan en la década de los veinte, como Ernesto Lecuona, Gonzalo Roig, Moisés Simons y Eliseo Grenet, entre otros. Paralelamente, en lo popular surgen también figuras que cubrirán el repertorio de los soneros, como Ignacio Piñeiro y Miguel Matamoros. En la década de los treinta surgirán otros grandes boleristas, como Nilo Menéndez y Armando Valdespí; los cuarenta será la década de los pianistas compositores, encabezados por René Touzet, y con figuras como Julio Gutiérrez, Juan Bruno Tarraza, Bobby Collazo, Mario Fernández Porta y otros muchos. Los compositores se dividirán tradicionalmente en dos grandes grupos, los que cultivan el bolero y la canción y los que cultivan géneros más bailables, como el son, la guaracha, y después el mambo y el chachachá. Pero no es una línea infranqueable, muchos de los autores alternan en ambos grupos de creaciones.

Parejamente México se convirtió en una plaza importante para nuestra música. Casi terminando la década, Pérez Prado lanza su nueva creación musical, el mambo, en México con extraordinario éxito.

La radio, con más programas musicales en vivo y mejores sueldos para los músicos y cantantes, fue también un factor coadyuvante en este período.

Si bien la Segunda Guerra Mundial tronchó nuestro desarrollo en Europa, sucedió todo lo contrario en Estados Unidos. Desde principios de la década la orquesta de Xavier Cugat toma el sonido cubano y lo adapta al gusto norteamericano pero le da una extraordinaria exposición a nuestra música en radio, cine y grabaciones que de otra forma no se hubiera logrado. Surgen innumerables orquestas cubanas en Nueva York, como las de Eliseo Grenet, Alberto Iznaga, Alberto Socarrás, Oscar de la Rosa y, sobre todo, Machito y sus *afrocubans*. Ya su nombre era una valiente apuesta por lo afrocubano, en un ambiente en que todavía el racismo era importante. Pero Machito, con la cooperación de su director musical y verdadero artífice de la orquesta, Mario Bauzá, triunfó. A su incentivo surgen otras orquestas cubanas como la de José

Curbelo, Marcelino Guerra y otras. Es la brillante época que trató de retratar el novelista cubano Hijuelos en su obra *The Mambo Kings play songs of love*. Orquestas puertorriqueñas, como la de Tito Puente y Tito Rodríguez, básicamente con el repertorio cubano, tienen también gran éxito. En este período, como en los anteriores en Nueva York, la simbiosis Cuba-Puerto Rico es muy eficaz: los cubanos aportan sus creaciones musicales, sus bailes, sus músicos; los puertorriqueños, aportando los mismos elementos y usando los géneros cubanos traen también el público, porque sin el endoso de la enorme comunidad puertorriqueña que vivía en Nueva York, ciertamente no se hubieran podido mantener las orquestas cubanas.

En 1931, y seguramente debido al éxito obtenido por la orquesta de Azpiazu, la Victor graba en Nueva York a la orquesta de los Hermanos Castro en cuatro números que podemos considerar experimentales: en dos de ellos, la orquesta acompaña a un cantante americano importante, Arthur Tracy, en foxtrots. Evidentemente, la Victor experimentaba el *cross over* de una orquesta cubana con la música norteamericana, cosa que había intentado también sin éxito con la orquesta de Azpiazu. Otro número, *Martha*, una canción cubana, era interpretada instrumentalmente en su primera parte como un bolero, y en la segunda, como un foxtrot. Era un yuxtaposición de ambos géneros, pero sin mezclarse. Pero el último número era de W. C. Handy, *Saint Louis Blues*, que se interpretaba mezclando la percusión cubana con la melodía y armonía sajonas: en la segunda parte, cuando el trombón está tocando la melodía del número, el coro de la orquesta le hace contracanto, con la primera estrofa del manisero: «Maní, si te quieres por el pico divertir». Era el primer intento de fusionar jazz y música cubana. No tuvo éxito, pero en 1943 el director de la orquesta de Machito, Mario Bauzá, compone un número que sí tiene éxito: *Tanga*. Pero aquí ya se producían otras circunstancias muy diferentes. La banda había estado trabajando con arreglos y músicos de jazz. Todo esto iba a culminar dramáticamente cuando a través de Mario Bauzá, Dizzy Gillespie conoce al percusionista cubano Chano Pozo y lo incorpora a su orquesta de jazz bebop: surgen varias creaciones, sobre todo *Manteca*, y empieza a hablarse del cu-bop, una fusión del bebop con la música afrocubana.

Desgraciadamente Chano murió meses después, pero la semilla estaba prendida y otras orquestas norteamericanas empezaron a usar percusionistas cubanos: había comenzado el afrocuban jazz.

LOS FABULOSOS CINCUENTA

La demanda de percusionistas cubanos en los Estados Unidos creada por el afrocuban jazz fue satisfecha con figuras como Chino Pozo, Armando Peraza, Mongo Santamaría, Cándido Camero, Patato Valdés, Francisco Aguabella y otros muchos, que empezaron a influenciar en el desarrollo del jazz. Seguirían después otros músicos intérpretes de otros instrumentos, pero versados en el idioma jazzístico. La presencia musical cubana en los Estados Unidos, que lo empezó siendo en Nueva York, en esta década se va a extender al oeste, a

Los Angeles, con algunos de los percusionistas citados y otros, y el maestro René Touzet, pionero del afrocuban jazz en aquella zona.

Con la década, llega la televisión a Cuba, y ya en 1953 existen cuatro canales en La Habana; curiosamente, su impacto no fue tan violento para el cine como lo fue en los Estados Unidos. A principios de la década Cuba tenía aproximadamente 400 cines, entre ellos el recién inaugurado Blanquita, que con sus 6.600 lunetas tenía quinientas más que el Radio City Music Hall, hasta entonces el mayor del mundo. Después de la Revolución, su lunetaje se redujo por debajo del que tiene el Radio City, y se rebautizó como Carlos Marx.

El legendario Tropicana, que había comenzado su paso ascendente a fines de la década anterior, se convierte en una importante atracción turística a nivel mundial: se institucionaliza a nivel con el Radio City antes mencionado, o el Moulin Rouge o El Lido de París. Pero no está solo, hay otros cabarets de primera, como Montmartre, Sans Souci, y otros no tan suntuosos, pero con sólida oferta musical, aun hasta los más humildes, como los cabarets de la Playa de Marianao, empezando por el legendario Panchín.

La radio no se vio afectada por la televisión. Para 1950, el 89,96% de los hogares cubanos tenían radio, y para 1958, Cuba contaba con 145 plantas emisoras, con buena parte de la programación dedicada a la música. Es bueno destacar que aunque la oferta mayoritaria era de música autóctona, el carácter cosmopolita de La Habana hacía presente también en muchas emisoras, la música española y de otros países latinoamericanos; había dos dedicadas básicamente a la música clásica, la CMZ, del Ministerio de Educación, y la CMBF; una dedicada a la música sajona, CMOX, y desde la década anterior, en Radio Artalejo, jam sessions dominicales; y en otras emisoras, música de otras etnias, como árabe, china, etc. Además en el barrio chino de La Habana había un teatro chino y un cine con películas de dicho país.

Fue también la década en que proliferaron los anuncios comerciales cantados o *jingles*, de manera que en ellos había música también. Los *jingles* sacaron de apuros económicos a más de un compositor o cantante conocidos: además, a veces se hacían tan populares que se grababan con letra ampliada como el caso de *Caricias cubanas*, que fue originalmente un *jingle* para las hojas de afeitar fabricadas en Cuba, marca Pal, y que Benny Moré convirtiera en un éxito.

Además de los cabarets, funcionaban en Cuba las llamadas Academias de baile, como el Sport Club, en Prado y Neptuno; Habana Sport, en Galiano y Barcelona; Marte y Belona, frente a la Plaza de la Fraternidad; Sport Antillano; y en Santiago de Cuba, Blanco y Negro.

Era frecuente desde tiempos coloniales que todas las poblaciones cubanas de cierta importancia tuvieran sociedades de recreo, que en el caso de los españoles se llamaban casinos, clubes las de criollos, y círculos las de artesanos y obreros. Esta tradición, con otros nombres, se continúa en la República, y además los antiguos cabildos afrocubanos se convirtieron en sociedades para personas de color, como se les llamaba eufemísticamente.

Por supuesto que el aliciente mayor de todas estas sociedades era el baile, y gracias a él se mantuvieron tantas orquestas y cantantes a lo largo y lo ancho de Cuba.

Hay además determinadas industrias que establecen áreas de recreo, bien para sus empleados, como el Club Candado, o con carácter general para el pueblo, sobre todo las cervecerías, como la Polar, La Hatuey y la legendaria Tropical y sus jardines. Allí se inicia desde los cuarenta la tradición de los grandes bailes domingueros con varias orquestas, los famosos bailes de Los Tres Grandes (reminiscencia de los Tres Grandes líderes durante la Segunda Guerra Mundial, Roosevelt, Churchill y Stalin), y se les llamaba así a las orquestas más famosas de aquel momento, generalmente las de Arsenio Rodríguez, Arcaño, Melodías del 40, etc. Hay también teatro bufo cubano, con las temporadas de la Compañía de Garrido y Piñero, la pareja de negrito y gallego más famosa; pero otras muchas hacen temporada a lo largo de la isla, tanto en las décadas anteriores como en ésta.

Los planos de la música puramente afrocubana, como las comparsas, habían estado prohibidos desde principios de la República, hasta que en 1937 se autorizó nuevamente su desfile. Desde entonces y siempre con carácter ascendente, coordinadas con la celebración de los carnavales, las comparsas se convierten en un espectáculo atractivo para cubanos y turistas. Lo que hoy es el carnaval brasileño tiene su antecedente en el habanero. Géneros de lo afrocubano hasta entonces relegados a humildes fiestas populares acceden mediante las grabaciones al primer plano de atención nacional: la Panart graba los primeros cantos litúrgicos yorubas en las voces de Merceditas Valdés, Celia Cruz y otros destacados intérpretes. De pronto usted puede escuchar una invocación a Eleguá en la bodega de la esquina de su casa, introduciendo cinco centavos en la vellonera. El grupo afrocubano de Zayas y los Muñequitos de Matanzas ponen de moda el guaguancó. Celia y Reutilio juntan con sus voces y guitarras dos ramas ancestrales de nuestra música: con sus voces guajiras y su laúd, le cantan a Changó y a Oshún, pero con sabor a campo.

En 1951 surge un nuevo género musical: el chachachá. Inmediatamente capta el interés del público, y desplaza al mambo en la preferencia. Es más fácil de bailar que éste, y un poco más lento, más cadencioso. Como su mejor formato interpretativo es la orquesta tipo charanga, en donde se crea, esto hace que reviva el interés por este tipo de agrupaciones y, en consecuencia, que renazca el gusto por el danzón. A fines de la década surgirá otro nuevo ritmo, derivado del chachachá: la pachanga.

Es también el momento en que se van consolidando ídolos en diversos planos de la canción popular: Benny Moré, Celia Cruz, Olga Guillot y otros astros menores.

Otra área dentro del complejo de la música que creció extraordinariamente fue la industria discográfica. Panart ya tenía su nueva fábrica para 1952, y empezó a producir Lp's y discos de 45 rpm. Empezaron a surgir otros sellos discográficos. Fernando Montilla, un ingeniero de sonido puertorriqueño, estableció el sello de ese mismo nombre, que se dedicó a producir Lp's que

prensaba en los Estados Unidos. Fue un sello que se convirtió en internacional ya que, paralelo con el catálogo de música cubana, produjo uno importantísimo de música española, sobre todo zarzuelas. Se debe a Montilla la primera grabación de una zarzuela cubana, *Cecilia Valdés*. Jesús Goris, que había tenido tiendas de discos, se decidió también a fundar su propio sello, Puchito, que pronto se anotó grandes éxitos tanto en discos sueltos de 78 y 45 revoluciones, como en los Lp's de estrellas como Olga Guillot, la orquesta América, Melodías del 40 con Pototo y Filomeno, la Orquesta Riverside y muchos otros. Antes de terminar la década había logrado construir fábrica propia. Otro sello fue Kubaney, creado por un antiguo vendedor de la RCA Victor, Mateo San Martín. Como en los casos anteriores, con mucho esfuerzo, visión y gusto para escoger figuras importantes de nuestra música, formó en pocos años un importante repertorio con figuras como Esther Borja, Trío Matamoros, la orquesta de Belisario López y otros en su sello Kubaney.

A diferencia de los anteriores, el sello Gema fue fundado por un artista, el actor cómico Guillermo Álvarez Guedes y su hermano, conjuntamente con el músico Ernesto Duarte. Poseedores de un fino sentido para buscar y aunar talento nuevo, rápidamente dieron a conocer y colocaron en el estrellato a figuras como Celeste Mendoza, Fernando Álvarez, Elena Burke, Rolando Lase-rie, y otros muchos. Después Duarte se separó, creando su propio sello con su mismo nombre que también descubrió nuevos talentos, como Rolo Martínez.

Ante la fuerte competencia, la Victor tuvo también que crear un sello local que puso en las hábiles manos de su director artístico, Eliseo Valdés. Además de continuar los éxitos de sus figuras conocidas como Benny Moré y la orquesta Aragón, en su nuevo sello Discuba, lanzó también talento nuevo, como La Lupe y Pacho Alonso. Ya casi en las postrimerías del período (1959), Arturo Machado, quien era presidente de la Asociación de Dueños de Victrolas de Cuba y además el mayor operador de éstas —había 10.000 en Cuba en 1954—, decidió establecer su propio sello, al que tituló Maype y que fué también semillero de artistas notables como Orlando Contreras y otros.

Otro hombre de la industria disquera, Nilo Gómez, hizo también su sello, Modiner, con figuras que alcanzarían gran nombre, como Blanca Rosa Gil y Nilo Borges.

Había fiebre discográfica en Cuba en 1958: entusiasmados por el éxito de las antes mencionadas, cualquier grupo de amigos reunían unos cuantos pesos, y creaban un nuevo sello. El cambio político cortó de raíz todos estos esfuerzos, pero dejaron un importante legado musical, diseminado en cientos de discos de 45 rpm y un puñado de Lp's que todavía se van redescubriendo poco a poco, con sorpresas muy agradables.

Esta industria se volcó al exterior exportando una parte sustancial de su producción a Estados Unidos y Latinoamérica. Ayudaba a su promoción, además, la presencia que desde la década de los treinta tenía la música cubana en toda la cuenca caribeña gracias a la radio, y desde la década anterior, al cine mexicano y a la circulación de revistas cubanas como *Bohemia*, *Carteles* y *Vanidades*, así como revistas más pequeñas del tipo cancionero, en todo el Caribe,

con abundante información sobre farándula, radio, televisión y espectáculos en Cuba. Todos estos medios y los discos fueron creando un mercado para los músicos y artistas cubanos de todo tipo.

En 1954 se empezó a editar la revista *Show*: su editor, Carlos Palma, la dedicó exclusivamente a música con predominio de material gráfico. Llegando muchas veces a las 70 páginas, la revista estableció una red de corresponsales situados en ciudades que iban desde Barcelona y Madrid, a Buenos Aires, Santiago de Chile, New York y Montreal, incluyendo las principales ciudades de Latinoamérica. Estos colaboradores tenían columnas donde daban cuenta de la presencia de artistas cubanos en esos respectivos países y ciudades, así como alusiones a artistas de esos países que habían estado en Cuba. En consecuencia, *Show* llegó a circular en dichos países y profusamente en Cuba, hasta que llegó el Comandante y mandó a parar. Para 1961 ya no existía *Show*. Pero dejó una prueba testimonial del incesante movimiento de artistas y músicos cubanos en esos lugares y en otros, como los reportajes de la bailarina Chelo Alonso filmando en películas italianas; reflejó también la intensa vida nocturna de nuestra ciudad, con más de diez cabarets de primera funcionando, y toda una extensa lista que cubría algunas decenas más de otros centros nocturnos con espectáculos en vivo.

El *boom* que hoy experimenta la música cubana en España, y un poco en el resto de Europa, es mínimo en Latinoamérica, comparado a lo que habíamos logrado a fines de 1958. Después, como se sabe, las limitaciones férreas a los viajes de artistas y el desplome de la industria turística produjeron la crisis de la actividad musical.

Definitivamente, pese a lo que dijo en sus versos Julio Blanco Leonard, Mercelino Guerra y todos los músicos e intérpretes cubanos supieron encontrar la melodía, el ritmo y la armonía en cada momento de esas cinco décadas de incesante creación exitosa con difusión mundial.

¿A qué se debió este portentoso desarrollo de nuestra música en esos cincuenta años? Una vez le pregunté al cantante cubano Barbarito Diez cómo ya sexagenario se había incursionado en el repertorio folklórico venezolano, grabando géneros de ese país con extraordinario éxito; y con su ironía habitual, me dijo: «¿Usted no sabe que la necesidad hace parir mulatos?». Ese viejo proverbio que me citó Barbarito, es la clave de todo el prodigioso mestizaje de Cuba y otras tierras americanas. Y otro músico cubano, Jesús Caunedo, me contestó a la pregunta con otra certera frase: «El músico cubano siempre tenía que estar inventando». Poniéndolo a la inversa, la música cubana ha sido un proceso de reinventación continua, de una eterna lucha entre la tradición y la innovación llevada contra viento y marea por hombres y mujeres que después de nuestros patriotas son, como grupo, los que más han hecho por Cuba.