

Roberto Fernández
Blanco

Música popular y proyecto de nación

Hay arte folklórico que baja de arriba, pero también lo hay que nace de abajo y va subiendo de clase a clase, del charco a la cumbre [...] reajustándose [...] hasta convertirse por gracia de su belleza, en arte de olvidada cuna y suprema distinción.

FERNANDO ORTIZ

Cuando Fernando Ortiz demostró que la raíz africana de nuestra música gradualmente ganaba reconocimiento y «distinción», señalaba — quizás sin pretenderlo — un punto nodal para la historia de la música y la cultura cubanas, y también para la de los conflictos sociales acaecidos en la Isla. Al describir la ascensión y «reajuste» de la música africana, el polígrafo planteaba un enfoque sobre el hecho sonoro atento a tensiones extramusicales no siempre exploradas por la academia.

Cierto que la historiografía musical no ha estado ajena al enfoque sociológico o al marco histórico concreto en que se gesta nuestra música, pero generalmente su abordaje de la transformación de las formas, géneros y personalidades musicales de ascendente afro se ha dirigido a lo propiamente musical dejando al componente social un tratamiento tópico como contexto de desarrollo. Por su parte, hace solo unas décadas que la teoría sociológica estudia abiertamente el rol de la cultura en los procesos de socialización humana.¹

¹ Los estudios sociológicos sobre la música son escasos y discretos pese a que Max Weber y Theodor Adorno produjeron dos de los más importantes, *Funda-*

De inicio la parcialidad de cada disciplina estuvo determinada por la necesidad de conocer ambos objetos, pero en la actualidad ya es posible un acercamiento más completo. De ahí que el presente trabajo proponga un esbozo de algunas de las líneas generales de comportamiento social de la música por su nexo con las pugnas que caracterizaron el período colonial. Para ello dirige el análisis a la lógica social del desarrollo de lo popular en la música cubana como intento de acortar la distancia entre nuestra teoría social y lo producido por la musicología.

Antes debe tenerse en cuenta que todo sistema social instaure *normas* que permiten sostenerlo y reproducirlo como sociedad particular, por lo que estas abarcan todo el entramado social con independencia de la naturaleza específica de la zona donde se socialicen los sujetos.²

Dichas normas constituyen obligaciones y regulaciones a cumplir por cada grupo humano, pues crean sistemas de regulación y sanción para los infractores de lo pautado en cualesquiera de las dimensiones de lo social. En el ámbito musical los procesos de reproducción social se vinculan a las funciones sociales que este código ha desempeñado y desempeña; ya que según el tipo de sociedad en el que sea producido así serán los rasgos dominantes de lo que re-produce.³

En la práctica cotidiana la reproducción social opera mediante conflictivos y continuos procesos de *selección sociocultural* encargados de legitimar o deslegitimar las formas culturales según convengan o no a los intereses del grupo social dominan-

mentos sociológicos y racionales de la música y *El carácter fetichista de la música y la regresión social del oído*, de 1911 y 1938 respectivamente.

² Las normas son patrones culturales histórico concretos creados por necesidad de la actividad de supervivencia. Poseer hábitos higiénicos, cruzar vías públicas con atención, etc., son reglas que determinan la cotidianidad. La relación necesidad, praxis y normas es la base de la *reproducción social* y está presente en la economía, la política, la familia, el gusto, etc., constituyendo *mediaciones* para todo el corpus social.

³ Un ejemplo musical del nexo norma-praxis-necesidad: rechazar lo lúdico (egeo, latino, celta, bizantino, árabe, etc.) explica el auge de la música sacra europea. Las normas del programa social de la Iglesia, gran señor feudal del período, afianzaban su poderío prescribiendo contrición... u hogueras.

⁴ Sigamos en lo sacro: cierta sensualidad que se debía olvidar llevó a la Iglesia a prohibir el tritono griego — *diabolus in musica* — e instrumentos como la lira. La denominación *canto llano* ilustra el punto de vista oficial. Para eclesiarcas como

te.⁴ De este modo, todo campo cultural específico contiene un efectivo *mecanismo de control social* que facilita el equilibrio sin necesidad de recurrir directamente a la coerción física.

Es por esto que desde la aparición de la propiedad privada y las sociedades divididas en clases, todo hecho musical contiene de un modo u otro la marca de las luchas por la dominación y la emancipación de unas clases frente a otras. Al ser producida la música en condiciones sociales concretas, estas condiciones dotan al hecho musical del sentido tendencial del momento en que este surge —con independencia relativa de las intenciones de su creador o las características propias del código.⁵

En las sociedades clasistas, todo proceso de reproducción social supone destruir o atenuar, refuncionalizar todo rasgo de la actividad humana contrario a los intereses de la clase dominante.⁶ Como intentaremos demostrar a continuación, la historia de nuestra música popular manifiesta tales procesos desde sus inicios hasta la actualidad respondiendo tanto a intereses emancipatorios como a los de dominación.

Un modo posible, aunque esquemático, de explicar los procesos aludidos consiste en establecer etapas de socialización de la música denominada popular y analizar su comportamiento en relación con las transformaciones de lo social.⁷ Tomando estas etapas como convención analítica es importante no descuidar que dentro y entre ellas tuvieron lugar procesos de selección cultural simultáneos en dependencia de las clases y el proyecto de sociedad promovido por estas.

Tomás de Aquino esa forma pausada, de ritmo regular y simple melodía era un modo de extirpar el componente sensorial anterior —y su matriz erótica—, serio obstáculo para lograr la adoración extática de Dios.

⁵ Joseph Hydn, importante músico del clasicismo alemán, se consternaba si al pasar de una ópera a una misa, la segunda adquiría rasgos de la primera. Mozart se burlaba si las suyas, además, tomaban aires bufos. Siendo ambos maestros de la creación sonora, pero creyentes, se reconocían incapaces de ir en contra de la tendencia epocal: satisfacer al mercado.

⁶ Éxitos de la refuncionalización burguesa fue trocar en fetiche mercantil músicas de crítica social (rock, canción protesta, reggae, rap). Al no poder destruirlas, alteró su sentido con cambios poco visibles en su apariencia, pero que limaron su potencial de crítica estructural y de cambio social.

⁷ El término popular, tal y como se emplea comúnmente, es discutible, sería más exacto clasificar por la función social de cada forma musical. Como ello haría más denso el análisis, mantengo el término habitual pese a su ambigüedad y franca voluntad de distanciamiento.

La primera etapa comienza con la conquista y colonización de la isla en 1512 y abarca hasta los inicios del siglo XIX; la segunda va de la tercera década de ese siglo hasta la segunda mitad del siglo XX y la última se extiende de 1959 hasta la actualidad. Como se ha apuntado, aquí nos referimos a la transformación tendencial de las primeras.

El condicionamiento social sobre la música cubana comienza con la colonización española y el de la popular se hace decisivo con la inclusión africana que, iniciada en el siglo XVI, se torna masiva en el siglo XIX con la economía de plantación.⁸ Consciente de su peligrosa minoría, el grupo de poder creó mecanismos de control cultural para reforzar lo que a látigo y cepo obtenía en las plantaciones.⁹ Directa o indirectamente, desde los albores de la colonización la música tuvo tal encargo.

Para que los negreros mantuvieran de la cultura africana lo apropiado para sojuzgar a las dotaciones, la tarea fue asumida en lo fundamental por la censura eclesial y el cabildo civil al repertorio musical de los esclavos permitiéndoles solo aquello que no alentara su cohesión grupal. Es decir, prohibiendo la música de sus fiestas, liturgias y cantos guerreros, ajustándola a lo normado en la liturgia católica para fiestas, carnavales y procesiones.

Esta primera selección, monitoreada por la milicia, desplaza el componenteailable a formas hedonistas en los días de santo dando inicio a la transculturación general.¹⁰ Paradójicamente, sobre esa misma base rítmico-danzaria África había construido un sistema musical cuya riqueza superaba —y supera todavía— buena parte del europeo.

Para los peninsulares semejante acervo musical resultó imposible de comprender y asimilar, mediatizados como estaban por

⁸ La música aborigen producida en Cuba no era en rigor *cubana*, sino de los grupos que poblaban el archipiélago. Y su presencia en las formas posteriores no es significativa.

⁹ Según el *Atlas etnográfico de Cuba*, la trata (1512-1861) introdujo 2 millones de esclavos; junto a numerosos negros y mestizos de mudéjar llegados de España. Los censos de 1774, 1792 y 1827 dan un 15 % de población blanca y menos del 4 % en 1861. Es obvio que desde el siglo XVI las crónicas mencionen la afición por los ritmos «negros».

¹⁰ Consta en archivos que el férreo control eclesial y civil de la música «de los negros» prevenía motines esclavos bajo el boato de moralidad y beatitud. Más cuando dichas celebraciones mezclaban todas las clases sin distinción.

su tradición cultural posición dominante.¹¹ Y es aquí donde el factor social filtra el pródigo patrimonio africano determinando qué se incorporaría a la cultura de la isla y qué no en diaria pugna entre lo permitido por los poderes establecidos y lo mantenido a contrapelo por los dominados.¹² Al llamar los tambores al divertimento, los isleños todos comenzaban a familiarizarse con un repertorio nuevo propio para la diversión que marcó toda la cultura nacional.

La capacidad de adaptación de los esclavos para hacer pervivir su propia cultura y panteón asimilando la de los dominantes suele ser vista con encomio frente a la «tolerancia» laica y seglar española. Ello es cierto solo en parte porque obvia que la síncretis obligó a las distintas etnias a reducir y hasta desatender sus propias raíces para «ajustarse» y evitar conflicto con poderes superiores en fuerza y prestigio.¹³

Transculturarse fue la opción de los vencidos que adaptaron su tradición comunal responsorial a reglas tonales que alternan algorítmicamente tiempos fuertes con tiempos débiles, características que limitan la práctica de la música africana imposible de ceñir a la predecible escala «blanca» fundada en principios de tipo individual selectivo propios de la racionalidad burguesa.¹⁴ A esta selección impuesta «desde arriba» le es concomitante otra que es su correlato, porque el canon blanco nunca expresó las necesidades de los dominados.¹⁵

Las «naciones» africanas que formaron cabildo simplificaron su tradición por la erosión cultural de generaciones arrancadas

¹¹ Tradición de la cual la selección eclesial había logrado eliminar o atenuar hacia siglos buena parte de los componentes lúdico-hedonistas del arte comunal excomulgado bajo la triple interdicción de *bárbaro, profano e incivilizado*.

¹² En *La ideología alemana* Marx señala cómo operan las tensiones culturales en la cotidianidad. Con aparente naturalidad una tendencia se impone sobre las otras. Por lo general las clases dominantes imponen así la «comunidad ilusoria de intereses» que les permite gobernar.

¹³ Recuérdese que para los pueblos supersticiosos una derrota como la sufrida por las etnias africanas podía significar superioridad de los dioses y cultura de los vencedores.

¹⁴ Véase el texto ya citado de Max Weber, publicado en Cuba como apéndice a *Economía y Sociedad*.

¹⁵ 80 % de la música de concierto interpretada hoy procede de cinco países de Europa Central y 250 años de *su música*, el programa no incluye otras regiones o países. El de las músicas populares es diferente... solo en apariencia.

de su entorno y por la lógica de la sociedad que los acogía si negaban su origen. Esto obligó –y obliga– a seleccionar una tradición en función de sostener otra, a elegir una como núcleo cultural de supervivencia.

Existen evidencias sobre una relativa mejor posición social del esclavo lucumí frente al resto de sus congéneres. Según censo, los yorubá solo fueron numéricamente dominantes entre 1820-1841, antes y después predominan etnias bantú, mandinga, carabalí y arará.

Preferir ocasionalmente los yoruba para labores domésticas y no para las de plantación, se relaciona con que, contrario a sus vecinos, comenzaban a disolver la sociedad comunal mediante formas incipientes de propiedad, esclavitud colectiva y de asentamiento sedentario en ciudades estado. Es decir, conocían la dominación y la «civilización», de ahí que la aceptaran con más facilidad que aquellos, mandingas y congos, cuya sociedad –y cultura– por lo general no incluía la relación señor/siervo. De ahí la beligerancia y resistencia física de estos últimos.¹⁶

Lo anterior es vital en la selección de la música africana en Cuba.¹⁷ El sometimiento en África de comunidades ewe, fon, ibo, iyesá y adjá a los yorubá está presente en el repertorio ritual y laico sincretizado. Aparte del más alto grado cultural yoruba, si existen remanentes importantes de otras etnias ¿por qué no rescatar sus legados orales, líricos, danzarios, musicales, etc.? Es cierto, además, que ninguna de las baterías africanas o criollas de percusión supera a los batá en cuanto a politonalidad y polirritmia, pero ello no hace que estos últimos sean superiores en sí.

La politonalidad se logra en cualquier parte de África multiplicando número y tamaño de los tambores, cosa que no existe

¹⁶Atención: aceptar no significa acatar. Todo motín y guerra tuvo presencia lucumí. Pero su desarrollo antes de ser esclavizados explica matices de la transculturación. Al permitir desde sus territorios la caza de sus vecinos, eludieron un tiempo la suya. Marca de ello es que en yoruba antiguo, arará parece significar 'esclavo'. Informantes lucumís de la zona central emplean la palabra con descendientes de ewe, fon, adja, ibo, etc., pese a conocer su sentido marginador.

¹⁷El fenómeno tuvo fisonomía distinta en Brasil donde la tirante relación con las autoridades esclavistas limitó la tradición yoruba al entorno ritual. De ahí su escasa presencia en la música popular de ese país. Véase el texto de José Jorge Carvalho en *Boletín música* # 14, Casa de las Américas, 2004.

en la música europea cuya raíz rítmica medieval es muy pobre frente a la africana.¹⁸ En parte a causa de esta contradictoria selección interafricana en la isla, gran parte del acervo musical de etnias más o menos numerosas que la yoruba se perdió o subsiste en zonas localizadas de la liturgia lucumí –como los toques a Yemayá que Ortiz declara como deidad gangá o algunos a Babalú Ayé de raíz arará que subsisten en Matanzas y escasamente como tradición independiente.¹⁹

Dado que la beligerancia de congos, mandingas y carabalíes crecía con su envío a los campos donde eran más vejados, no parece casual que en el occidente plantacionista y urbano proliferen cabildos lucumí cuando no siempre fueron la etnia más numerosa.²⁰ Cierta o no, la pendenciera imagen construida en torno a otras etnias, es muy probable que España haya apoyado la selección interna de las culturas africanas por el axioma imperial de divide y vencerás.

Claro que en el ámbito de los dominados dicha selección tiene carácter antiesclavista y antiespañol aun a costa de compactar el patrimonio musical ritual y laico tanto por olvido como por síncretismo con la cultura lucumí –de las llegadas a Cuba una de las más organizadas en términos de socialización– y de todas con la española. Pero también en el resultado se observan los mismos procesos de ajuste a los patrones dominantes.

La liturgia africana es de antífonas de canto y tambor. Si revisamos, por ejemplo, el toque a los dioses, el Oru de Igbodu, fundamental en la liturgia yoruba presente en Cuba, Brasil y Trinidad o el bembé, su parte lúdica y pública, es notable la progresiva reducción de los ritmos y toques a interpretar por los *olu batá*.²¹

Entrevistas realizadas a percusionistas negros de la región central señalan el creciente desconocimiento –incluso entre ini-

¹⁸ Los *batá* solo existen en Cuba y, sin embargo, es un hecho obvio la riqueza musical de raíz africana en el samba y el machicha brasileiro; del blues, del spiritual y el jazz norteamericanos; del tango y la milonga de Argentina o de la cumbia colombiana.

¹⁹ Para las fases internas de dicha selección en el ámbito de los esclavos véase, de Leonardo Acosta: *Otra visión de la música popular cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004. Y también «Interinfluencias y confluencias en la música de Cuba y los Estados Unidos», en *Boletín música* # 12, Casa de las Américas, 2003.

²⁰ Junto a las lucumí, constan solicitudes de congos, carabalíes y mandingas insistentemente negadas por policías y sacerdotes.

²¹ Según las etimologías y formas vigentes en Cuba.

ciados — del repertorio sagrado, y la consecuente reducción de la presencia de este en la música profana; hecho señalado por Ortiz en 1936.²²

Otro importante ajuste es la alteración de los tiempos y el melodismo africano a la pauta del sonido dominante cuando la politonalidad de estos pueblos confiere a sus músicas una riqueza inhabitual en la europea que «descubre» el procedimiento en el siglo xx.

Como la liturgia africana exige imprevistos y continuos cambios rítmicos, dinámica excluida del canon racionalista europeo, el ajuste a la tónica y la rítmica occidental supone su subordinación a «[...] la pobreza rítmica y raquitismo de la música blanca cuya eterna monotonía fuerte-débil no accede a la música negra» (Ortiz, 1950: 439).²³

Mientras tienen lugar el ajuste a la pauta musical de los dominantes y la elección interna de una tradición, la extraña condición de ser Cuba una colonia esclavista que distribuía sus productos en un entorno mercantil hace emerger el tercer proceso de selección generado por la antinomia de tolerar, temiéndole, parte del caudal africano.

La contradictoria dinámica del ejercicio lúdico como medio de expansión humana y como mecanismo de control es resuelta por la razón instrumental moderna en lo que funciona como matriz social principal de transformación de los géneros cubanos a empujes de las relaciones mercantiles.

Matriz visible desde 1830, coexiste y continúa las anteriores, pero sustituye la lógica colonial por la capitalista. Parece tener tres variantes cuyo aliento nacional-democrático *contienen* el entorno cultural y los objetivos sociales mayoritarios que cristalizan en los primeros géneros musicales estrictamente cubanos.

²² Ortiz anota toques «arumbados» en la diversión ritual opuestos al repertorio ortodoxo. La burguesía trocó lo bailable místico en hecho comercial laico. A la sobria tradición europea incorporó la sensualidad africana aunque tildándola de «ridículos meneos».

²³ Para Theodor Adorno las industrias culturales conducen, por lo simple del producto, a la «regresión» en la capacidad perceptual de un receptor masificado cuya edad psicológica no rebasa los doce años por lo basal de sus intereses. La racionalización, núcleo cultural de occidente, fija el nexa entre el canto ritual impuesto por san Gregorio el Magno en la Media Edad Media y el actual *hit parade*. Ello explica en parte la aridez actual de la música bailable, «romántica» y hasta sacra y de concierto — y la compulsión a fusiones y exotismos como la *world music*.

Su primera variante disuelve la rítmica africana en el postromanticismo europeo.

Es la línea de creadores como Saumell, Espadero y Cervantes que funden la síncopa africana al entorno melódico de la música de salón. Sin negar a esto cubanía o valía musical, es obvio que se incorpora lo africano sin hacerlo explícito a partir de su resemantización y refuncionalización a favor del entorno occidental —y viceversa, claro.²⁴

No obstante —y por estas características— lo producido bajo este signo ya es música cubana que bifurca en el nacionalismo musical, generalmente orquestal y experimental, de la centuria siguiente y en la música popularailable como segunda y tercera variantes de la última selección cultural del siglo XIX.

A fines de este, e inicios del XX, el nacionalismo musical cubano parte, como todos en el panorama occidental, de las músicas del pueblo. Aunque su aporte musical fue notable, hoy el actual oyente medio solo conoce derivaciones de aquellos cuya efectividad lúdica permitió convertirlos en éxitos de mercado como génerosailables, fuesen rumba, son, samba o foxtrot.²⁵

También la lógica industrial burguesa entró al salón decimonónico donde los ajustes anteriores habían preparado la sucesión de formas musicales centradas en loailable a partir de estructuras rítmicas cortas y repetitivas y en melodías sencillas y fáciles de memorizar.

El contexto obligó al creador a simplificar la estructura formal para obtener el sustento como asalariado que es. De ahí la progresiva simplificación de la base africana y europea para construir un producto masivo destinado al placer inmediato de

²⁴ Recuérdese *La bella cubana*, conocida obra del violinista negro José White, con su mezcla al *pathos* romántico de la rítmica afrocubana.

²⁵ Por su carácter o implicación selectivo-elitaria ninguno de los movimientos europeos (nacionalismo ruso, español, checo, finés, etc.) logró regresar al ámbito popular. Aunque autores como el ruso Muzorsky, el finlandés Jan Sibelius o el español Manuel de Falla, Gershwin en los Estados Unidos, Villa-Lobos en Brasil y Roldán o García Caturla en Cuba, no pretendían hacer orquestal y «serio» lo popular, sino más bien lo contrario; es patente el desconocimiento de su obra entre el público general. La industria —salvo con Gershwin— dio al público algo menos elaborado que a la postre degradaría por saturación. El trayecto nuestro lo ilustra el mismo Ernesto Lecuona cuya orquesta, los *Lecuona Cuban Boys*, no demoraría en rozar —ya sin él— la almiarada intelectualización de la música cubana ya convertida en fetiche por la industria radial y gramofónica norteamericana de los cuarenta.

millones de trabajadores cuya especialización cultural descendía junto a su nivel de vida.²⁶

El esquema realizado aquí no enfila contra nuestra música por mera heterodoxia, intenta situar algunos de sus rasgos sociales en la lógica general de formación de lo cubano. Lo popular nace básicamente de las variantes postromántica, experimental yailable de la tercera selección cultural pivotado claramente por la situación social del artista en el siglo XIX y sobre todo en la primera mitad del XX. Responde, por lo tanto, a un proyecto de nación democrático burgués donde la acción de la industria cultural definirá la fisonomía del hecho musical en sus soportes radial, televisivo y discográfico, junto al cabaret y el club como versión moderna del salón.

Si revisamos el devenir de los géneros cubanos (son, bolero, guaracha, rumba, guaguancó, etc.) en su nexa con la industria radial, discográfica y televisiva de las cinco primeras décadas del siglo XX y extendemos luego el análisis con un prisma sociológico a la actualidad hasta la polémica continuidad y recirculación entre salsa, timba, música tecno, canción pop y el otrora escarnecido reggaeton, el resultado puede no ser muy halagüeño, pero es necesario.

Cierto que es una incómoda y discutible lectura de lo musical por las implicaciones políticas en torno a pilares de la nacionalidad. Mas tal es, a mi juicio, el derrotero de la cubanidad: asimilar y refuncionalizar dinámicas que no siempre responden a impulsos de liberación. Las actas capitulares, los archivos eclesiales, los Códigos negros, la historia del carnaval y de la música cubana toda, contienen el *sentido* de las clases que se servían de ella para la distracción y la expresión emotiva, pero también para fijar límites, objetivos y diferencias sociales.

Lo cubano es resultado de esa tensión y para la ardua e incierta contemporaneidad no es ocioso tenerla en cuenta si, como nunca, la música, especialmente la popular, ha devenido activo instrumento de dominación.

²⁶ Los acervos africano y europeo, conservados en nichos rituales y circuitos «cultos» respectivamente, exigen niveles de especialización impensables para la mayoría de la población cuya cotidianidad transcurre urgida de supervivencia y algo de distracción.