

bIBLIOTECA
dIGITAL

MÚSICA/MUSICOLOGÍA Y COLONIALISMO

MÚSICA/MUSICOLOGIA E COLONIALISMO
MUSIC/OLOGY AND COLONIALISM

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

1ª edición, 2011.

Edición digital, 2014.

© 2011, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2011, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-184-3 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

COLONIZACIÓN VERSUS IDENTIDAD EN LA MÚSICA

Creo que realmente no existe una “música para colonizar”. Pero aún si así fuera, creo que ésta no sería del interés de los participantes en este Coloquio. Pienso, sin embargo, que existen conglomerados humanos que se permiten ser colonizados culturalmente por músicas que no fueron intencionadas para ello. Es decir, el problema no viene de “afuera”, sino que lo tenemos “dentro”. Hoy día el concepto de “colonización cultural” ha sido sustituido por el de “globalización” pero, aún en esta nueva visión del problema, continuamos pensando erradamente que nuestra lucha debe fundamentalmente encaminarse hacia el ataque de lo que “culturalmente nos invade”.

Este procedimiento nos conduce hacia un grave error, pues realmente no resolvemos nada atacando una cultura externa, por el simple hecho de creer que nos está invadiendo. Si llegamos a pensar que ésta nos invade, es porque nos hemos convencido que la misma tiene una fortaleza superior a la de nosotros y que por tanto logra rebasar sus límites territoriales para comenzar a adentrarse en las mentes de los individuos totalmente ajenos a ella.

La única solución posible es el fortalecimiento de nuestras propias culturas, hasta el punto en que el impacto de los agentes externos, lejos de deteriorarlas, las enriquezcan. Pues este proceso, por suerte, si no deteriora, inevitablemente enriquece. Es decir, el trabajo en este sentido, debe encaminarse hacia el fortalecimiento de los símbolos e íconos de identidad cultural, nacidos dentro de nuestras músicas. Y ¿por dónde comenzar?, pues por la observación, identificación, descripción y estudio de estos símbolos e íconos de identidad que nos pertenecen.

A veces pensamos que este problema ya está resuelto y el resultado por lo general de esta actitud nos lleva precisamente a creer que alguien nos invade desde el exterior. Es precisamente esto, lo que no nos permite avanzar en el fortalecimiento de nuestra cultura musical. Creo que la confusión se origina porque las colonizaciones militares vienen desde afuera. Pero éstas se producen por fenómenos totalmente diferentes a los culturales. Hay países que fueron colonizados militarmente y nunca lo fueron en su cultura. Por el contrario, ha habido regiones del mundo donde las culturas externas han dañado sensiblemente la identidad cultural de algunos pueblos y naciones, sin que por ello haya mediado una colonización militar. Ambos procesos son temporales, es decir, ocurren sólo por espacios limitados de tiempo. Pero sus secuelas pueden ser permanentes, para bien o para mal de las identidades culturales afectadas por él.

Repetir una y otra vez fórmulas que hemos aprendido para fortalecer nuestra cultura, sin tener avances significativos como resultado de ello, significa en primera instancia, que no hemos identificado, en la profundidad requerida, los elementos reales que debemos robustecer. Es precisamente aquí donde nuestro trabajo y el de las instituciones creadas para estos fines, juegan un papel significativo.

Más que seguir hablando teóricamente de lo que pienso debemos hacer, quiero describirles lo que he podido adelantar en este sentido dentro de la música cubana. Quizás ello pudiera servir de modelo metodológico para la investigación de la música en otros países. Este modelo no tiene por qué repetirse; incluso su negación como método pudiera dar paso a nuevas formulaciones del problema y esto sería igualmente beneficioso para todos. Paso, por tanto, a la descripción de mis actuales estudios sobre ese concepto que hoy se identifica como **música cubana**.

Si bien durante muchos años hablé y escribí sobre la existencia de cinco grandes **complejos genéricos de la música cubana**, diferentes entre sí – después los amplí hasta seis –, hoy creo que lo que realmente existe, **son seis grandes grupos de individuos cubanos diferentes**, *quienes entre otras cosas, tienen sus propias músicas, diferentes también entre sí*. Lo interesante es observar que no sólo son estas músicas las que marcan las disimilitudes entre sus portadores. Son diferentes, además, sus formas de vestir, de hablar, de comer, de gesticular, de amueblar sus casas. Responden además a filosofías

disímiles, así como sus códigos de ética se fundamentan en principios muy diversos entre sí. Por tanto organizan y orientan de forma diferente a sus familias e incluso establecen lazos de amistad acorde a criterios disímiles entre cada grupo.

A manera de ejemplo, imaginemos a dos individuos cubanos, digamos que son mulatos, masculinos, que están entre cuarenta y cuarenta y cinco años de edad, que ambos viven en el occidente del país y yo les digo que uno gusta de bailar rumba y el otro danzón. Podrán observar cómo aparecen ahora, producto de esa última observación, diferencias entre las dos imágenes colocadas en vuestros cerebros. De seguro están vestidos diferentes. Si los hacemos caminar y hablar, sus formas de andar y de conducirse mostrarán grandes desigualdades. Si están acompañados de sus respectivas parejas y llegan ante una puerta veremos cómo el danzonero se detiene para dejar pasar a su compañera y el rumbero probablemente ni note que ella está allí. Mientras el cubano de la rumba posiblemente eduque a sus hijos bajo el principio de la valentía, colocada en la acción de nunca tener miedo, el danzonero le enseñará a su descendencia, que lo más importante en la vida de un hombre es el respeto hacia los demás, pues es el único camino para obtener el respeto hacia uno mismo. En fin, que si hubiera un tercer hombre cubano perteneciente al complejo del punto, éste criaría sus hijos partiendo de un profundo amor a la tierra, sin tener en cuenta la importancia de la valentía o el respeto en la vida cotidiana de los seres humanos.

Cuán diferentes son estos cubanos entre sí. La condición de musicólogo permite observar sus diferencias en primera instancia a través de sus respectivas músicas. Pero por supuesto que una música propia para cada grupo sólo puede surgir después de que ellos han encontrado los ordenamientos sociales y culturales apropiados a sus filosofías. Las actitudes y comportamientos sociales, cuando alcanzan el parámetro de lo estético, son entonces capaces de generar las tradiciones musicales. Fueron estas últimas las que yo observé.

No creo que la división de estos grupos entre sí, tenga como elemento esencial que ver con áreas geográficas diferentes, ni siquiera con períodos históricos que se encuentren distantes. El factor principal se debe buscar en las personas que conformaron – durante la etapa histórica donde nace

nuestra identidad cultural —, determinados y diferentes grupos socioculturales en nuestro país. Los vínculos internos entre los miembros de cada uno de ellos responden a determinados códigos de comunicación, que se crearon dentro de fuertes tradiciones culturales y están más allá del espacio y del tiempo. Pueden ocurrir transformaciones del espacio geográfico ocupado por cada grupo, sin que se transforme la esencia del mismo. Lo mismo sucede con su inmutación ante los cambios de época — pues estamos en presencia de tradiciones —. Quizás al inicio, los comportamientos y las actitudes estéticas jugaron el papel fundamental en la cohesión del grupo, pero una vez que se encuentran conformadas las tradiciones, de seguro otros factores de carácter filosófico, social, ético, político e incluso religioso, comenzaron también a interactuar sobre el mismo como resultado de la misma tradición.

Como mi formación académica carece de muchos conocimientos pertenecientes a otras disciplinas de las ciencias sociales, creo que sería demasiado pretensioso tratar de describir cada uno de estos factores en cada uno de estos grupos. Pienso que sería bueno mencionar y describir algunas características no musicales, que se encuentran fuertemente vinculadas a la música que genera cada grupo. Pero el peso de mi análisis debe centrarse en la definición de cada música correspondiente. No pretendo tampoco agotar la descripción. Si la hipótesis inicial es científicamente sólida, siempre seguirán apareciendo nuevas características que, o bien no se habían detectado con anterioridad, o bien aparecieron posterior a la observación realizada.

Pienso que ahora debo adelantar un poco más por este camino abierto de los **complejos genéricos**, y sólo presentar el posible **próximo estadio teórico** que es el de los **grupos humanos y sus correspondientes culturas musicales cubanas**. En definitiva, a partir de la nueva concepción, fueron estos grupos los que hicieron posibles, entre otras cosas, esas músicas diferentes que hoy catalogamos como cubanas.

Los complejos genéricos de la música cubana que sirvieron de antecedentes teóricos, los llamé: **son, rumba, canción, danzón, punto guajiro** y **música afrocubana**. Estos nombres ya habían sido utilizados por la musicología y por los estudiosos de nuestra música, pero con acepciones diferentes. Casi todos indicaban géneros musicales nacidos en Cuba, y el

concepto **música afrocubana** abarcaba campos muy diferentes de la actividad musical en nuestro país, donde lo impreciso del término generó profundas y complejas confusiones a la hora de describir algunas tipologías musicales nuestras. Tal es el caso de “afrocubanismo” como término que identifica al movimiento sinfónico cubano de inicios del siglo XX y “jazz afrocubano” para denominar al tipo de jazz que se ha hecho y se hace en Cuba. A partir de ese ordenamiento de la música cubana pude escribir el libro **“De lo afrocubano a la salsa”**¹, pero hoy creo que lo más importante no fue la división de nuestra música en grupos de géneros musicales de forma coherente, sino la observación que ella me permitió hacer de las profundas tradiciones musicales que el cubano convertía en símbolos e íconos de identidad una vez que se reflejaban en la música. Quizás es precisamente este hecho, uno de los factores principales que le ha otorgado a la música cubana su reconocida riqueza y fortaleza.

No pretendo describir aquí todos y cada uno de los grupos sociales a los cuales me refiero. La totalidad de mis ideas las estoy plasmando en un nuevo libro, aún sin terminar, que se titulará **“Historia y teoría de los complejos genéricos de la música cubana”**. Pero sí quiero a continuación, leerles algunos fragmentos del capítulo dedicado al **son**, en su subíndice titulado: **“El grupo humano”**.

El grupo humano principal que da nacimiento a las primeras manifestaciones artísticas y estéticas del complejo genérico del son, se asentó en el espacio geográfico correspondiente a la mitad más oriental de Cuba. Esta parte del país comprende la cordillera montañosa más grande de nuestro territorio: la Sierra Maestra. Por tanto, en ella quedan ubicadas las zonas más intrincadas y de difícil acceso. Aunque, por supuesto, no es sólo el área de la Sierra Maestra la porción del país a la cual nos referimos. Este grupo no se asentó en las ciudades, sino en las zonas rurales, y las clases sociales a las cuales pertenecieron en un inicio la mayoría de sus miembros fueron la campesina y la de los labriegos del campo, hoy llamados trabajadores agrícolas.

Este hecho trajo como consecuencia la existencia en Cuba de dos músicas campesinas bien diferentes entre sí. Una en la región oriental,

1 Olavo Alén Rodríguez: *De lo afrocubano a la salsa*. Ediciones Cubanacán, San Juan, Puerto Rico, 1992.

vinculada a las tradiciones del **son** y la otra en el occidente del país, vinculada a las manifestaciones del **punto**.

No creo que la geografía sea el factor más importante en el ordenamiento de los rasgos artísticos y culturales de una comunidad; sin embargo, la misma influye sobre la determinación de las características del asentamiento humano que se efectúa sobre ella. Quizás por esta razón muchos estudiosos la han utilizado como un criterio fundamental para sus ordenamientos de carácter cultural.

Uno de los problemas que trae identificar la cultura de un grupo humano específico con un área geográfica, es que la extensión territorial de los grupos humanos tiende a cambiar con el tiempo. Su territorio lo mismo puede crecer que disminuir, en correspondencia con el desarrollo y evolución del asentamiento humano. Además, miembros de una comunidad pueden adquirir una presencia relevante dentro de otra comunidad que responde a códigos culturales muy diferentes.

Es por esta razón que debemos caracterizar la geografía del área a estudiar primeramente en el período histórico que nos interesa, que en este caso es el que se corresponde con la época de nacimiento del **son** en Cuba. Hoy día, debido a los cambios geográficos de esta área, la misma no posee los tan difíciles accesos de hace dos siglos y por tanto en la medida en que los fue perdiendo, se transformaron las condiciones geográficas que influyeron y modelaron de cierta forma las tradiciones y la cultura de sus pobladores. Pero lo más importante en este sentido fue que las nuevas condiciones que facilitaron su acceso, también permitieron la expansión del grupo hacia otras áreas geográficas de nuestro país, donde se habían asentado grupos humanos de diferentes proyecciones culturales.

El origen histórico de una tradición a veces es algo difícil de detectar, pues muchos historiadores orientan sus esfuerzos a encontrar el primer evento acontecido para identificar el nacimiento. Esto es válido, pero no necesariamente nos conduce a la identificación de la tradición como tal. Primero, por supuesto, viene el evento primario, pero sólo si éste es aceptado por la comunidad en la cual surge, rompiendo incluso las barreras de las épocas, entonces es que podemos afirmar que ha nacido una tradición. Esto, por lo general, ocurre mucho después que nació el primer componente

que dio origen a la tradición. De forma muy general abordó este tema en “De lo Afrocubano a la Salsa”, cuando señaló que:

“...la proyección estética del individuo cubano debe haber aparecido posterior a la aparición del propio individuo cubano, con sus intereses definidos bien diferentes a los de los africanos y españoles que poblaron el país.” (Alén, 1992: 40)

Por tanto, la época de aparición de un grupo humano con estas proyecciones estéticas, en esa región del país, no debe de haber ocurrido en fecha anterior a la segunda mitad del siglo XVIII. No puede ser una simple coincidencia, que es en ese período de tiempo que aparecen los primeros rasgos de un pensamiento nacional, tanto en la literatura como en el resto de las artes y éste se diferencia sustancialmente de las formas estéticas de las múltiples etnias aborígenes y africanas, así como de los europeos – fundamentalmente hispanos – que migraron y poblaron a Cuba.

“Es importante señalar que durante los primeros siglos de la colonización de Cuba por España, esta isla fue utilizada por los españoles sólo como base de operaciones para cargar provisiones y continuar rumbo hacia las tierras del continente, mucho más ricas en oro y minerales preciosos. Se entiende pues que durante gran parte del tiempo anterior a 1800 Cuba apenas había podido sostenerse por sí sola y la metrópoli España ni siquiera contaba con que ella pudiera contribuir a sus ingresos. Es realmente a partir de 1790 que se producen cambios sustanciales en el proceso de crecimiento de una agricultura comercial y a partir de esta época aumentan considerablemente las exportaciones de azúcar y aparecen otras importantes como el café. La estabilización de la economía en la colonia de Cuba consolida las contradicciones económicas, sociales y políticas entre la metrópoli y las generaciones de los ya nacidos en el país.” (Alén, 1992: 40)

Claro que antes de 1750 se hacía música en Cuba. Pero lo que realmente se escuchaba, por un lado, era la música que hacían nuestros aborígenes, en sus cada vez más pequeños espacios de hábitat. Se recreaba y se tocaba música africana traída por los esclavos de múltiples etnias, quienes habían sido obligados a migrar hacia nuestro país. Por último se interpretaban muy diversas formas de la música europea, traídas fundamentalmente por los españoles que estuvieron de paso o se asentaron definitivamente en Cuba. Pero ninguna de estas músicas podían llamarse cubanas por el simple hecho de haber sido ejecutadas en Cuba. Esto es válido incluso para los casos de

obras creadas en nuestro territorio por autores cubanos, pero que siguieron patrones estéticos de otros pueblos, etnias o naciones ajenas a la nuestra.

Para que exista una música cubana, tiene que estar ya muy bien definida la personalidad estética del individuo cubano y para que esto ocurra deben haber nacido con anterioridad, comportamientos y actitudes estéticas tan bien definidas que hayan generado tradiciones. Fue precisamente esto lo que ocurrió con ese campesinado de la región oriental de Cuba en la segunda mitad del siglo XVIII.

“Quizás es bueno recordar que específicamente en Cuba y en general en el Caribe hispanoparlante, el campesino se ubicó en parcelas aisladas e independientes de terreno y construyó su casa dentro de estas parcelas. Quedó así aislado de otras casas, por cuanto le separaban no sólo las parcelas propias sino además los terrenos yermos que no eran sembrados. No ocurrió como en Europa, donde el acercamiento de las casas y la consecuente separación de ellas de la tierra que se trabajaba llevó a la conformación de pequeñas villas que luego crecieron y se constituyeron en pueblos y ciudades.” (Alén, 1992: 41)

Es por esta razón que el campesino cubano tuvo que crear métodos artificiales para romper con ese aislamiento. La forma más eficaz para ello fue la celebración de fiestas que, con el tiempo adquirieron características locales. En algunas regiones estas fiestas se identificaron con nombres propios, como **changüí**, en el extremo oriente y **guateque**, en el occidente y centro del país.

Las motivaciones para la celebración de estas fiestas eran generalmente de carácter económico o social. Las mismas podían tener la intención de celebrar un cumpleaños o una boda. Podían constituir el pretexto necesario para vender animales o parte de sus cosechas o negociar la compra de productos de sus lejanos vecinos. Incluso se celebraban para poder presentar en sociedad alguna hija soltera con la intención de casarla. Lo importante de todo esto es que originalmente estas fiestas **no tenían como motivación principal el baile y la música**, pues eran otros factores sociales y económicos los que realmente agobiaban a estas personas en esa época.

Quizás fue la agresividad del aislamiento, la que generó las actitudes tan hospitalarias que muestran aún hoy los miembros de este grupo humano.

Posiblemente ésta sea también la razón de la bondad con que ofertaban alimentos y bebidas, incluso a extraños. Pero ¿cuáles eran los alimentos y bebidas que conformaban su dieta diaria y eran por tanto los que podían ofertar? Claro que eran los productos de sus propias cosechas.

Como bebida, además del agua fresca, generalmente del arroyo o del pozo, estaba el café, que se estaba convirtiendo en el renglón económico más importante de la región. Brebajes con alcohol se obtenían de la fermentación de frutas típicas de la zona. La comida salía de los productos agrícolas cultivados por estas personas. Plátanos, tanto fruta como vianda, yuca, boniato y ñame. Frijoles negros o colorados. Frutas como el mango, la guayaba, el zapote o níspero y el mamey. Como carnes estaban la de pollo, cerdo y chivo. Después, con la evolución de la producción de azúcar, se incorporaron el aguardiente y el ron que sustituyeron definitivamente los antiguos brebajes de frutas.

Llama la atención que son precisamente estos productos, los que se colocarían a la mesa de una fiesta **a la cubana**, donde seguramente se va a tocar **son**. Incluso aunque la misma se realice en la era actual y hasta tenga lugar fuera de Cuba. El consumo de estos alimentos en específico en estas fiestas ya no está determinado por las posibilidades limitadas de la producción agrícola de los anfitriones, sino por factores culturales que se sustentan en tradiciones muy fuertes y lejanas. Es ésta la razón por la cual la barra de chocolate procesado industrialmente no puede sustituir dentro de esta tradición a la barra de guayaba o a otros dulces en conserva nacidos de los frutos originalmente cosechados por estos cubanos.

La constante repetición de comportamientos y actitudes, inicialmente generados por condiciones sociales, económicas y geográficas específicas, se convirtieron con el tiempo en tradiciones y modos de vida. Cuando desaparecieron los motivos que las habían hecho nacer – fundamentalmente el aislamiento y las limitaciones geográficas de su región – estos comportamientos y actitudes continuaron operando en ese sector de la sociedad cubana con un nuevo valor de uso: el cultural. Y así se extendieron hacia otros estratos sociales de Cuba.

No todas las tradiciones necesariamente se expanden más allá del grupo humano que las generó. Muchas son las tradiciones que permanecen en

sus comunidades primarias y áreas geográficas de origen. Pero otras, por su practicidad y fortaleza, sobre todo para resolver los problemas y situaciones similares de otros grupos humanos – surgidos en comunidades aledañas o que simplemente están en comunicación con la primera –, son también asimiladas por personas pertenecientes a culturas muy diferentes. Si la cantidad de individuos foráneos que asimilan espontáneamente esas tradiciones ajenas es grande e influyente en el grupo al cual pertenecen, entonces podemos hablar de una expansión de la tradición.

Precisamente eso es lo que ocurrió con las tradiciones musicales vinculadas al **son**. Por un lado se extendieron hacia las vecinas islas del Caribe, sobre todo del Caribe hispanoparlante, ejerciendo influencia sobre tradiciones que habían surgido allí bajo condiciones económicas, sociales y geográficas muy similares a las de Cuba. También se extendieron en dirección opuesta, hacia el occidente de nuestro país, donde primero se ubicaron en las áreas urbanas. No ocurrió de inmediato en las zonas rurales, posiblemente por la existencia de tradiciones también muy fuertes y diferentes, que habían nacido en la música del campesinado en el occidente de Cuba. Estas otras tradiciones están vinculadas al complejo genérico del **punto guajiro** y a su correspondiente grupo humano.

Aunque la expansión del son hacia el Caribe y hacia el occidente de Cuba ocurrió fundamentalmente durante la primera mitad del siglo XX, no se debe descartar totalmente la idea de que ya en el siglo XIX hayan ocurrido algunos leves desplazamientos que crearon las condiciones históricas para lo que ocurrió después. Los desplazamientos en dirección a occidente deben de haberse estado efectuando durante todo el siglo XIX, pero debemos recordar que por esa época las tradiciones soneras aún estaban en estado de formación y por tanto deben de haber carecido de la fortaleza necesaria como para soportar exitosamente un traslado. Además, durante la segunda mitad de ese mismo siglo, las guerras por la independencia de Cuba de España, crearon una ruptura política y social entre el oriente y el occidente, dificultando la movilidad de tradiciones entre una región y la otra.

Algo muy diferente ocurrió con la rumba, que es otra de las manifestaciones estéticas que caracteriza a los cubanos. Me referiré a algunos fragmentos tomados al capítulo del libro mencionado anteriormente que se

dedica a ese complejo genérico: *“El grupo humano que da nacimiento a la rumba tuvo una gran heterogeneidad en sus orígenes. Inicialmente la mayoría de sus miembros eran integrantes también del complejo genérico de la música afrocubana y este hecho ha sido el causante de una gran confusión en torno a la ubicación de los verdaderos orígenes de esta importante manifestación.”*

Tratando de delimitar el área y la época de nacimiento de la rumba escribí hace varios años:

“En 1886 se declara definitivamente la abolición de la trata y la esclavitud en Cuba. Este hecho, de gran trascendencia social, alivió sólo en parte las vidas de más de un cuarto de millón de personas que obtuvieron la condición de hombres libres en la sociedad cubana. La libertad les creó un nuevo problema a estos individuos que no pudieron permanecer en el campo puesto que no eran propietarios de tierras y al no poseer suficientes recursos económicos les era extremadamente difícil poder ubicarse en los pueblos y ciudades. Sin embargo la ciudad les ofrecía mayores posibilidades que el campo en la búsqueda de un empleo. Las viviendas se las tuvieron que agenciar, construyéndolas de cualquier tipo de material que encontraran, en las zonas periféricas y los barrios marginales, dando origen a los solares y cuarterías.

Estos barrios en los suburbios existían ya antes de la fecha de la abolición de la esclavitud, pero la misma significó un incremento sustancial de la población que los habitaba. Es en este contexto que aparece un tipo de fiesta colectiva y profana que se identificó con el nombre de rumba.” (Alén, 1992: 61)

Como se puede leer, yo trataba de colocar a la rumba en su contexto de origen, pero ya entonces no lo hice en su geografía, sino a través de la ubicación de un grupo humano que surgía y que después crecería, se uniría y se fortalecería hasta crear símbolos de identidad propios. Los más poderosos de estos símbolos aparecieron precisamente dentro de esas fiestas, muy peculiares, que ellos denominaron rumbas.

Fue en las antiguas provincias de La Habana y de Matanzas donde este grupo humano se hizo más fuerte. En La Habana los núcleos fundamentales se concentraron en distintos barrios dentro de la ciudad, mientras que en Matanzas hubo una mayor dispersión entre sus diferentes pueblos y ciudades.

El factor principal que unió este grupo humano en sus inicios, fue su extrema pobreza. Por tanto el interés primario compartido por todos ellos

era el de la sobrevivencia. Para el ser humano, sobrevivir en colectivo siempre ha sido más fácil que de forma aislada y para este grupo ese hecho no fue una excepción. Compartir todo lo que pudiera ser compartido, se convirtió en la principal fuerza de cohesión entre sus miembros. Si llegaban a compartir incluso la vivienda, les quedaba sólo la comida por resolver de forma individual. Quizás es ésta la razón por la cual el tipo de comidas hechas por los miembros de este grupo no generaron fuertes tradiciones, como ocurrió con el grupo humano del son.

La abolición de la trata y la esclavitud en Cuba, cortó de raíz el cordón umbilical nutriente con África. Las tradiciones culturales traídas de ese continente continuaron su evolución en nuestro país, ahora sin la menor posibilidad de contacto con su lugar y grupo humano de origen. Esto llevó a los africanos que quedaron del lado de acá, a crear férreos sistemas de preservación de sus costumbres. Para ello se apoyaron en las normas y códigos de comportamiento existentes en las religiones africanas que habían sido exitosamente trasplantadas hacia nuestro país. Ese fue el grupo humano de la música afrocubana.

Pero en este capítulo trataremos de observar, no a los que conservaron férreamente las tradiciones africanas, sino a aquellos individuos que las usaron libremente para sus propios fines de sobrevivencia en el nuevo contexto socioeconómico. Detrás de aquellas tradiciones guardadas en los marcos religiosos había mucho de filosofía, de cultura, de estética y de arte africano y por supuesto dentro de este último, de música. Lo que fundamentalmente diferenció a este grupo de la rumba, del otro de lo afrocubano, fue la forma en que ellos adaptaron todas esas formas del conocimiento humano, surgido en África, a la nueva realidad circundante. Utilizaron esa sabiduría, no para preservarla del olvido, sino para poder darle sentido y agrado a sus nuevas vidas. Esto condujo sus comportamientos y actitudes estéticas por un proceso de transformaciones esenciales que pronto los alejaron culturalmente de sus antecedentes africanos.

Por supuesto que también dentro del grupo afrocubano, que fundamentalmente preservó, hubo transformaciones, pero estas fueron menores y mucho más lentas que en el grupo vinculado al complejo genérico de la rumba. Alejarse de los códigos éticos del comportamiento religioso afrocubano, dio mucha riqueza a las expresiones artísticas de este nuevo colectivo humano, aunque eso tendría consecuencias graves para sus comportamientos

sociales. La libertad genera de por sí belleza, pero si la misma está fuera de ciertos controles, entonces trae problemas de otro tipo.

A los africanos emancipados, así como a sus descendientes, se les unieron personas de otros estratos de la población cubana que padecían, al igual que ellos, del elemento de cohesión de aquel grupo: la pobreza. Por tanto compartieron también su hábitat: los solares y las cuarterías. Al crecer en número estas viviendas, se hicieron mayoritarias en algunos barrios y localidades y dentro de ellas nació un peculiar modo de vida que pronto caracterizó sus contextos.

Normalmente en los solares cada familia ocupaba un cuarto, quedando todo el resto de la casa como áreas comunes de sus moradores. El o los baños, las entradas de agua con sus lugares de aseo y el patio, que regularmente se encontraba en el centro de los cuartos, constituyeron los espacios más importantes a compartir. Así se formaron núcleos de diferentes familias que por lo general vivían hacinados y por tanto pasaban una buena parte de su tiempo libre fuera del cuarto y en el patio. Las familias crecían por la reproducción de sus miembros y por la incorporación o adición de amigos en necesidad de vivienda – y estos no eran pocos –. Este crecimiento familiar por lo general era más rápido que el incremento de sus recursos económicos y como consecuencia de ello, lejos de mejorar la solvencia económica del grupo, se empeoraba.

El modo de vida de este colectivo se sustentaba en un principio básico: sobrevivir y salir rápido y desesperadamente de la pobreza que los agobiaba. Pero esto era algo extremadamente difícil, por las pocas probabilidades de su ocurrencia dentro de ese hábitat. En la búsqueda del milagro, no fueron pocos los que recurrieron a los caminos del robo y la delincuencia. Otros encontraron en las actitudes de aparentar opulencia, la solución ficticia que sustituía la realidad para ellos inalcanzable. Se crearon, con este propósito, códigos éticos diferentes a los de otros grupos humanos – también cubanos – y sus respectivas actitudes y comportamientos sociales fueron naturalmente reflejados en sus expresiones artísticas. Dentro de estas últimas la más poderosa fue la rumba y a través de ella se manifestó estéticamente toda su comunidad.

Precisamente de eso trata artísticamente la rumba: mostrar algo realmente grande, poderoso y de mucha energía, con un mínimo de recursos materiales. Así nació y, basada en esta premisa filosófica, se extendió

y creó sus propias tradiciones. Claro que en la creación de tradiciones se guardaron ciertos principios también sustentados en su filosofía. La remembranza de un ilustre pasado, no podía ser encontrada por ellos en la época de la esclavitud en Cuba, por tanto fueron aún más atrás en el tiempo y llegaron a la propia África. Allí era donde sus propios reyes gobernaban, donde sus costumbres imperaban. Aunque África les quedaba muy lejos, encontraron en los remanentes de ellas – guardados con celo en la cultura afrocubana – los elementos necesarios para construir sus propias tradiciones. Bailes de parejas sueltas – nunca enlazadas –, duelos entre tambores y danzantes, símbolos de la fertilidad colocados en las coreografías, evasión del ordenamiento armónico de la música, canto heterofónico, colchones polirrítmicos... en fin, comportamientos estéticos nacidos en el continente africano, que ahora encontraban un lugar en los solares cubanos.

Ahí es donde está la conexión de la rumba con África. No fue una reconstrucción cubana de las expresiones artísticas de ese continente – tal y como ocurre en la música afrocubana –. No fue la intención de recrear aquí algo legítimamente africano. El propósito era el de hacer fiestas – con sus muy limitados recursos económicos – que tuvieran la grandeza necesaria para hacerlos olvidar aunque fuera momentáneamente su pobreza. Estas formas de festejar no se parecían a las fiestas africanas, ni siquiera estaban concebidas con los mismos propósitos de sus antepasados nacidos en África – que podían ser los de provocar la lluvia o disfrutar de los resultados de las cacerías de animales –. Eran fiestas netamente cubanas, que respondían a códigos sociales y culturales nacidos en Cuba. Ellas reflejaban un nuevo modo de vida que había nacido en nuestro país y se correspondía con la realidad de estos cubanos, no con la realidad que habían experimentado sus ancestros en la lejana África. No era música de la selva, era música del solar, en un contexto netamente urbano.

Así he continuado las descripciones de los grupos humanos correspondientes a cada complejo genérico de la música cubana para después abordar dentro de cada capítulo, las músicas, bailes, instrumentos musicales y géneros que respectivamente las caracterizan. Esto me ha llevado a cambiar mucho mis conocimientos sobre la música cubana y a comprender mejor a los individuos de nuestro país observándolos a través de sus músicas.