

Alejo Carpentier y la música popular

Alejo Carpentier and the folk music

Resumen

En este artículo analizo el papel fundamental de Alejo Carpentier como musicólogo, no sólo de operas, conciertos y recitales cultos sino también de la música popular cubana y latinoamericana. Contemplo un panorama desde el siglo XIX hasta mediados del XX, donde los músicos negros, compositores, cantantes, bailarines, llenan el gran escenario nacional e internacional de la rumba y el biguine, la guaracha y el son montuno. Las disqueras yanquis, auténticos monopolios, dan a conocer esta música pero también imponen notaciones simples, ritmos nada complicados, estilos más comerciales y un tiempo de duración de las melodías.

Palabras clave: Música popular, negros, sones, congas, rumbas, Cuba, Alejo Carpentier, salones de baile, folklore cubano

Abstract

In this essay I analyze the fundamental role of Alejo Carpentier as a musicologist, not only of operas, concerts and highbrow concerts, but also as a musicologist of folk Cuban music and Latin American popular music. I contemplate an outlook from the XIX century until the mid XX, where the black musicians, composers, singers, dancers, fill the great national and international scene of rumba and beguine, passing from guaracha to son montuno. The American's record Companies authentic monopolies, make known this music but also impose simple notations, uncomplicated rhythms, more commercial styles and a duration of melodies.

Key words: Folk Music, black people, sones, congas, rumbas, Cuba, Alejo Carpentier, ballrooms, Cuban folklore

Fuentes Humanísticas > Año 30 > Número 56 > I Semestre > enero-junio 2018 > pp. 9-16.

Fecha de recepción 18/02/17 > Fecha de aceptación 31/01/18

mle@correo.azc.uam.mx

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

*La rumba
 revuelve su música espesa
 con un palo.
 Jengibre y canela...
 ¡Malo!
 Malo, porque ahora vendrá el negro
 chulo con Fela.
 Pimienta de la cadera,
 grupa flexible y dorada:
 rumbera buena,
 rumbera mala.*

Nicolás Guillén, *Sóngoro cosongo*

Los célebres ensayos-artículos de Alejo Carpentier nos permiten entrar a un espacio en que se conjugan culturas, tradiciones, festividades, rituales populares: un sitio excepcional en que se canta y se baila, pero también se sufre y se goza, y se entra a dimensiones insospechadas. Son contados los autores para los que las referencias musicales son notables. Por ejemplo, en *El reino de este mundo*, *El acoso* o *El siglo de las luces*, utiliza en su estructura formas musicales en su interno devenir espacial. *El acoso* es una novela en forma de sonata: primera parte, exposición, tres temas, diecisiete variaciones y coda o conclusión. En *Los pasos perdidos*, el personaje central es un músico, como el propio Carpentier. En *Concierto barroco*, Carpentier nos descubre a un Antonio Vivaldi compositor de la obra *Moctezuma* o *Motezuma*, "primera ópera americana, es decir Latinoamericana" Y en su última novela *La consagración de la primavera* resuenan los acordes de I. Stravinsky. En este artículo me refiero principalmente a las charlas, ensayos y artículos que escribió en gran parte de su vida sobre la música popular, cubana y latinoamericana.

En *La música en Cuba*, Carpentier reseña las diferenciaciones clasistas en el siglo XIX que desde la Conquista y colonización española y europea se habían acentuado. Por ejemplo, las ocupaciones u oficios de los negros son muy precisas, la carga de prejuicios imperante en la época los limita laboralmente a la sastrería, carpintería o como albañiles y músicos eventualmente; a diferencia de la población blanca, que aspira a la judicatura y medicina, la Iglesia y la carrera de las armas. En ese contexto, dice Carpentier: "La música constituía para el (negro) una profesión muy estimable, por haberse situado en el tope de sus posibilidades de ascenso en la escala social" (Carpentier, 2011, p. 316). En su condición de negro y pobre tiene abiertas las puertas del teatro, de la farándula, oficios desdeñados por una creciente burguesía, y también del baile:

El baile, que los criollos de principios del siglo XIX alentaban con increíble constancia, por constituir su diversión preferida. El baile, donde se volcaban danzas españolas, francesas y mestizas para dar origen a los giros y ritmos nuevos, que acabarían por dar un carácter peculiar a la música de la isla... se estima que en 1798 hay unos cincuenta bailes públicos, cotidianos, en la Habana... se abría la fiesta con un minué... concluido el baile serio, se daba principio a las contradanzas... A la tercera contradanza, *los bayladores habían dejado a un lado todo juicio y cordura*... Por no dejar el cuerpo quieto, en los intermedios se bailaban zapateos, congós, boleros y guarachas. Cuando la fiesta no era de asistencia muy distinguida, se coreaban canciones arrabaleras, hijas o contemporáneas del chuchumbé, ricas en retruécanos y en

alusiones libertinas... como ese ¿cuándo?, impaciente y enardecido, “¿Cuándo, mi vida? ¿Cuándo?” (Carpentier, 2011, p. 317).

Al respecto sobre los bailes públicos, Julio García Espinoza, el excelente cineasta cubano, expresa amargura y malestar ante la indolencia de asumir culturalmente el significado de la música popular en Cuba y, lo peor, el haber relegado el baile donde el pueblo participa con un espíritu creador. Afirma el cineasta:

[...] el músico necesita del bailaror, que su público baile y participe. Antiguamente era a las cervecerías La Tropical, la Polar, a donde la gente iba a bailar, y el grupo musical que mejor hiciera bailar era el que se iba desarrollando. O sea, que los bailarores formaban parte de la evolución de la música popular... hemos acabado... con todos los salones de baile de este país... El desarrollo de la música cubana ha sido posible porque este es un pueblo creador de bailes. No son los coreógrafos los que han inventado la forma de bailar de los cubanos; es el pueblo creador de bailes. (Fornet, 2000, p. 166).

Remata sobre lo que el negro ha significado como símbolo de resistencia cultural de nuestros pueblos tanto en la música como el baile populares. En ese siglo XIX, los jóvenes de buena familia de calesa, chistera y leontina prefieren los salones de baile de “mala muerte”, pues ahí amenizan orquestas de negros con un carácter y una fuerza rítmica que adolecen las orquestas perfumadas de músicos blanquitos. Ciertas contradanzas gustan más con orquestas de negros pues:

Les añadían un acento, una vitalidad, un algo no escrito que *levantaba*... El negro se escurría, inventando entre las notas impresas... Gracias al negro comenzaban a insinuarse, en los bajos, en el acompañamiento de la contradanza... una serie de acentos desplazados, de graciosas complicaciones, de *maneras de hacer*, que crean un hábito, originando tradición [...] (Carpentier, 2011, p. 320).

En un medio plenamente hostil y racista, con una aristocracia con signos decadentes, la naciente burguesía azucarera y cafetalera asiste a los salones y no tiene empacho en contratar orquestas negras, bailar y cantar los recientes ritmos donde

[...] se fundieron, al calor de la invención rítmica del negro, los aires andaluces, los boleros y coplas de tonadilla escénica [...] la contradanza francesa para originar cuerpos nuevos. (Carpentier, 2011, p. 322).

Estamos hablando de orquestas con flautín, clarinete, tres violines, un contrabajo, un par de timbales, a veces con güiros y calabazos.

Ya en ese siglo XIX los negros son una franca mayoría dentro de la música profesional de la isla, pero también en su entrada a escena como bufos cubanos. En ese teatro bufo, tienen mayor presencia los géneros musicales de la isla y, a la vez, se satiriza el Minué de Corte. Acota Carpentier, Mamá Rosa habla en negro pero también canta en negro. En el escenario, la seguidilla, el villancico, el aria tonadillesca ceden su puesto a la guajira, la guaracha, la décima campesina, la canción cubana. Corren por las calles de La Habana guarachas con verdadera gracia y buen sabor popular:

Una mulata me ha muerto.
 ¿Y no prenden a esa mulata?
 ¡Cómo ha de quedar hombre vivo
 si no prenden a quien mata!
 La mulata es como el pan;
 se debe comer caliente,
 que en dejándola enfriar
 ni el diablo le mete el diente.
 (Carpentier, 2011, p. 396).

En esa época, no se investiga, no hay el menor interés en las raíces y procedencias del folklore negro de Cuba. No preocupa diferenciar un himno lucumí de una invocación ñáñiga o un ritual yoruba. Menos interés provoca ni los orígenes ni las supervivencias de ritos ancestrales.

Negros eran todos, aunque fueron yorubas, carabalíes, fulas, minas, congos o mandingas. El 6 de enero se mezclaban. Tocaban tambores, agitaban sonajas, entrechocaban las claves... En esa fase, la contradanza toma al negro lo más epidérmico: la obsesionante repetición de una frase. Ritmando el paso de una comparsa; el tema breve y bien marcado, que vuelve y revuelve hasta la saciedad, creando una euforia física en los que avanzan a su compás [...]. (Carpentier, 2011, p. 398).

Para los expertos en música debe ser un enorme deleite este texto de Carpentier pues muestra los diversos pentagramas con notas musicales y evidencia diferencias entre una danza tradicional y una contradanza, o la influencia que ya se percibe de la comparsa negra en un pentagrama de una contradanza francesa o española. Estamos en la etapa en que el danzón se impone en estos escenarios:

Enunciado por Saumell, dice Carpentier, el danzón quedaría consagrado como nuevo tipo de baile por el músico matancero Miguel Faílde, que compuso en junio de 1877 cuatro danzones titulados El delirio, La ingratitud, Las quejas y Las alturas de Simpson [...] en un principio, el danzón apenas si difirió de la contradanza, en lo que a música se refiriera. Llamóse danzón al baile de parejas enlazadas, que venía a sustituir el baile de figuras que era la contradanza [...] El danzón habría de ser, hasta cerca de 1920, el baile nacional de Cuba. No hubo acontecimiento, durante cuarenta años, que no fuese glosado o festejado por medio de un danzón... Danzones patrióticos, como el sacado de la clave de *Martí no debió de morir*. (Carpentier, 2011, pp. 400-402).

El son, dice alejo Carpentier, constituyó una extraordinaria novedad para los habaneros. Pero no era de invención reciente... era conocido como género de canciónailable, en la provincia de Santiago. Pero del siglo XVI al siglo XVII, la palabra son aludía a formas imprecisas de música popular danzable. (Carpentier, 2011, p. 404).

El furor de este ritmo estremece a Cuba entera a pesar del régimen opresivo de Gerardo Machado (1925-1933). Hay un auténtico fervor creativo con músicos de la talla de un Sindo Garay, Manuel Corona, Rosendo Ruiz, Alberto Villalón. La emigración de campesinos de Oriente a La Habana enriquece la difusión del son; se acompaña, en una primera etapa, con marimba (cajón de resonancia), bongo, botija, guitarra y tres o dos cantantes, uno toca las claves y otro las maracas (Car-

pentier, 2011, p. 407). Recuérdese que recesión ha sido el *crack* de la bolsa norteamericana, 1929, que acarrea desempleo, recesión, angustia generalizada, pero también una renovada vitalidad en bailes desenfrenados como la conga y la rumba, el *biguine*, oriundo de la Martinica. Sobre el son, anota Carpentier:

El son tiene los mismos elementos constitutivos del danzón. Pero ambos llegaron a diferenciarse totalmente, por una cuestión de trayectoria: la contradanza era baile de salón; el son era baile absolutamente popular. La contradanza se ejecutaba con orquesta. El son fue canto acompañado de percusión. Y esto, sin duda, constituye su mejor garantía de originalidad. Gracias al son, la percusión afrocubana, confinada en barracones y cuarterías de barrio, reveló sus maravillosos recursos expresivos, alcanzando una categoría de valor universal. Porque –y esto no debe olvidarse– las orquestas de baile sólo conocieron, antes de 1920, en cuanto a instrumentos de batería, los timbales (no el timbal cubano que es cosa muy distinta), el güiro o calabazo, y las claves – de origen habanero. (Carpentier, 2011, p. 407).

En los años de la depresión norteamericana, discografías yanquis contratan a los grupos de son de mayor éxito en Cuba como el Sexteto Habanero, el Sexteto de Occidente, el Septeto Nacional, Sexteto Boloña. Dice Isabelle Leymarie:

El éxito de las primeras grabaciones de son propicia el ascenso social de este género musical. Los blancos se lo apropian y conquista el derecho de ciudadanía en

las academias de baile negras... *Suavecito*, tema que elogia los méritos del son, composición de Ignacio Piñeiro, obtiene medalla de oro en la Feria de Sevilla de 1929... Gershwin tomará prestado un motivo de *Échale salsa*, de Piñeiro, para su Obertura cubana. (Leymarie, 1997, pp. 36-37)

El trío Matamoros, con toda la influencia de Santiago de Oriente, logra celebridad con *Son de la loma*, *El que siembra su maíz*, *Lágrimas negras*. Miguel Matamoros, canta y se acompaña con el tres; viaja a la Habana con su grupo y después graba en los Estados Unidos.

Los monopolios disqueros yanquis aprovechan a las maravillas el fulgor cubano-caribeño de la música popular y empiezan a saquear con enorme impunidad esta materia prima que será elaborada en los estudios de la RCA Victor o Columbia. En los Estados Unidos despunta una cultura de masas que penetra con gustos estandarizados hacia ciudadanos medios y, lo peor, es que esto supone la penetración cultural y destrucción de las culturas nacionales. Este neocolonialismo estadounidense descubre el valor de las culturas de nuestros pueblos y comienza a saquear algo tan aparentemente inmaterial como la música. Dice Leonardo Acosta, musicólogo cubano:

Las sonoridades, melodías y ritmos de los pueblos *exóticos* fueron otras materias primas, que previa elaboración en los centros de poder capitalistas, se hacían objetos cotizables en el mercado mundial. (Acosta, 1982, p. 50).

Del saqueo del azúcar, el tabaco y la madera, como lo denunció don Fernando Ortiz, no podían estar al margen las sonoridades afrocubanas en tanto se avanzaba con los medios de reproducción mecánica del sonido y con el perfeccionamiento de los sofisticados medios electrónicos de difusión masiva como la radio y, en menor medida, el cine y la incipiente tv.

A cambio de lanzar al estrellato y cubrir de fama a los artistas cubanos, las editoras yanquis de *Tin Pan Alley* impusieron sus reglas y decidieron cuáles canciones podían ser populares, o sea, que podían venderse y cuáles no tenían la menor posibilidad. Recordemos el celebrado *Hit Parey* yanqui en los primeros lugares de popularidad. Una especie de *rating* en que la industria cultural establece sus patrones y moldes que responden al gusto de la clase media estadounidense: patrones rítmicos y melódicos de canciones almibaradas, tarareadas. El mercado impone tiempos de duración musical, un mínimo de 2.5 y un máximo de tres minutos por melodía; el temperamento, los solos de timbales o de trompetas, los espacios de inspiración se tienen que ajustar al tiempo del mercado, pues *time is money* a la hora de grabar para RCA Victor o Columbia, amén de nivelación y colonización del gusto.

Desde tiempo inmemorial hubo una filtración en Europa, a través de España, sonoridades de América: la zarabanda, la chacona, el fandango, la habanera, que se habían integrado al repertorio de los géneros europeos y cuyo centro irradiador fue La Habana, dice Acosta, punto obligado de reunión de las Flotas de Indias. Es así como en el siglo xx la música cubana se extendió a nivel mundial y no es exagerada la equiparación que hace

Carpentier con el jazz. No podemos regatear el aspecto positivo de la difusión de esta música sin entender su creatividad, calidad estética y vitalidad rítmica y sonora, sin embargo, prevalecieron consecuencias negativas, a decir de Leonardo Acosta, como la deformación y comercialización junto a la mixtificación de su valores más auténticos y cita a Carpentier que afirma en 1946:

Por una rara paradoja, la boga mundial que favorece a ciertos géneros bailables cubanos a partir de 1928, hizo un daño inmenso a la música popular de la isla. Cuando los editores de Nueva York y de París establecieron una demanda continuada de sones, de congas y de rumbas –designando cualquier cosa bajo este último título– impusieron sus leyes a los autores de la música ligera, hasta entonces llena de gracia y sabor. Exigieron sencillez en la notación, una menor complicación de ritmos, un estilo más comercial... y de este modo surgieron esos engendros que se llaman la rumbafox, la canción slow, el capricho afro, la conga fox... que se escucha en todas partes, y que orquestas como la del señor Xavier Cugat –particularmente bien situado para edulcorar todos los tipos de música latinoamericana– se encargará de difundir a gran escala. (Acosta, 1982, pp. 54-55).

Todavía recordamos los musicales hollywoodenses con una Carmen Miranda equilibrando en la cabeza una canastilla con piñas, uvas, manzanas y bailando al ritmo de la cumba-fox o a Fred Astaire y Cid Charise contoneándose con los ritmos de moda, las dichas congas, bajo la batuta del mediocre músico catalán, sí el mismo Xavier Cugat, o de Stanley

Black, Percy Faith, André Kostelanetz, Mantovani. Hablo de los numerosos discos de larga duración (*long plays*) que posiblemente aún guardemos en casa y restos de una educación sentimental *made in usa*. Estos son algunos de los rasgos que prevalecieron en ese gato por liebre con el que el marcado yanqui nos inundó de manera universal: a) selección de las melodías más simples y *pegajosas*; b) simplificación de las células y figuras rítmicas; c) *occidentalización* de los timbres mediante el empleo profuso de violines o secciones completas de cuerdas y maderas; d) lo propiamente tropical viene enmascarado con algunas palabras en español e instrumentos *exóticos* como las maracas y el bongó (Acosta, 1982, p. 56). El fenómeno artístico se desplaza ante melodías-mercancías proyectadas por los medios masivos en la sociedad del consumo: el cantante idolatrado, la música de moda, la atmósfera de la época.

Las percusiones, de origen africano, tuvieron un principalísimo papel en la música en Cuba, y tal vez fueron el puente entre la música popular y la de corte clásico y, en su tiempo, materia de escándalo: el establecimiento de ese vínculo que rompía con formas musicales anquilosadas y, casi todas, provenientes del Viejo Mundo. Carpentier denuncia el clima intolerante ante el reconocimiento que realizan él, García Caturla y Amadeo Roldán en pro del folklore afrocubano y, por ende, de la cultura negra. Un ejemplo de estas invectivas:

Ustedes no ven más que ñañigos por todas partes –nos decían... Para ustedes no existen más instrumentos estimables que los tambores, las quijadas, las maracas y las marimbas. Su visión del

folklore se reduce a la de cabildos lucumíes, comparsas del Día de Reyes y tiempos de conga. (Carpentier, 2011, p. 167).

Alejo Carpentier polemiza y explica la presencia afrocubana a través de bongoes, tambores, quijadas como una reacción contra la sensiblería, la languidez de melodías sin *nervio ni estructura* y, lo mejor, la presencia de formidables percusiones en géneros musicales mayores, es decir, en sinfonías.

Por último, es destacable la presencia de Carpentier no sólo en sus ensayos sino en la creación de *ballets*, libretos para ópera, etc. Carpentier diversifica su oficio y escribe dos ballets con tema negro: *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé* (Maldonado, 2016), con música de Amadeo Roldán y estrenadas en Cuba después de la Revolución. Adicionalmente, diseña el libreto para la ópera *Manita en el suelo* con música de Alejandro García Caturla. Uno de sus poemas, *Canción de la niña enferma de fiebre*, para soprano y orquesta, fue musicalizado por Edgar Varese en 1930 y también *El milagro*. Varios poemas de Nicolás Guillén fueron musicalizados por García Caturla, obras para voz y piano. Comenta Carpentier la presencia de estos genios musicales, Amadeo Roldán y García Caturla:

Su obra, se refiere a Roldán, entraña una aportación de tipo técnico que no debe olvidarse: en ella aparecen notados, por primera vez con exactitud, los ritmos de los instrumentos típicos de Cuba, con todas sus posibilidades técnicas, y los efectos sonoros obtenibles por percusión, roce, sacudida, *glissandi* de dedos sobre los parches [...] Desde la introducción

[de su obra, *La rumba*, Caturla] extrañamente confiado a las maderas graves, procedió por súbitos impulsos, por progresiones rápidas y violentas, con vaivén de marejada, donde todos los ritmos del género se inscribían, se invertían, se trituraban. No eran esos ritmos en sí los que le interesaban, sino una trepidación general, una serie de ráfagas sonoras, que tradujeran, en una visión total, la esencia de la rumba. (Carpentier, 2011, p. 459).

En lo que fue llamado el nacionalismo musical, se inscribe todo el poderío de una música popular de origen africano que se asentó en Cuba y adquirió tintes melódicos excepcionales con la fusión de la música isleña. Este reconocimiento lo ofrecen los estudios de Carpentier, conocido principalmente como escritor; un escritor que ha relegado al excelente musicólogo cuyo aporte no sólo permite conocer y apreciar la música popular sino también una obra literaria cubana y universal.

Bibliografía

- Acosta, L. (1982). *Música y descolonización*. La Habana: Arte y Literatura.
- _____. (2009). *Ensayos escogidos*. La Habana: Instituto cubano del libro.
- Bueno, S. (1977). *De Merlin a Carpentier*. La Habana: Arte y Literatura.
- Carpentier, A. (2011). *Ese músico que llevo dentro y La música en Cuba*, Tomo XII. México: Siglo XXI.
- _____. (1987). *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Leymarie, I. (1997). *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*. Barcelona: Grupo Z.
- Maldonado, E. (2016). "Écue-Yamba-Ó: música y danza en la dimensión afrocubana de Alejo Carpentier". Ensayo en prensa.
- Otero, L. (1976). *Trazado*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Hemerografía

- Fornet, A., et al. (2000). "Buena Vista Social Club y la cultura musical cubana". *Temas* núm. 22-23. La Habana.