

Alejo Carpentier, París y la música popular cubana: de las circunstancias a la fijeza

Pedro de la Hoz
La Habana

A Lilia Esteban y Marta Rojas

1

Cuando Alejo Carpentier llegó por primera vez a París, la música popular cubana saltaba, también por primera vez de manera orgánicamente vinculada a la industria del espectáculo, al otro lado del Atlántico. Ya no era el caso de los ritmos de tango trasegados por marineros e indios que decidirían el curso de la habanera por tierras españolas y francesas, ni de las rutilantes incursiones de virtuosos ejecutantes negros y mestizos, quienes luego de asombrar a cortesanos y entendidos con impecables interpretaciones de los maestros románticos, daban testimonio del acriollamiento de la danza. Se trataba esta vez de la presencia de una identidad definitivamente cuajada en la isla que comenzaba a circular con vida propia por los escenarios del mundo, sustentada por la novedad del disco, reciente invención que permitía no sólo registrar la memoria musical sino también reproducirla y difundirla en el ámbito doméstico.

En la propia isla, los géneros y formatos instrumentales que definirían el sello de lo *popular cubano* recién acababan de adquirir una

consistencia nacional. Las variantes trova-soneras cultivadas desde la medianía del siglo XIX en la región oriental del país se habían transplantado en la capital y la zona occidental, donde fueron asimiladas y se injertaron en su trama sonora, en medio de un complejo proceso de intercambios y trasiegos —explicado con sumo rigor analítico por el musicólogo Danilo Orozco¹— en el que mucho tuvo que ver con la dislocación del Ejército Libertador tras la independencia mediatizada por la intervención norteamericana.

Carpentier fue testigo de la convergencia de dos modelos trova-soneros que alcanzaron una estable difusión en la tercera década de la pasada centuria, a partir de dos figuras emblemáticas: Miguel Matamoros e Ignacio Piñero. Ambos: contribuyen muy especialmente con su quehacer creativo a establecer una suerte de *modelo* o *canon* sonero, cada uno de los cuales resume, desde su perspectiva individual en el contexto, el flujo de elementos y las incidencias estilísticas en las zonas orientales y capitalinas respectivamente, aún cuando el modelo habanero de Piñero, con flexibles y ampliados arcos melódicos, floreos de la trompeta acompañante y un sentido más cerrado de la estructura, no

¹ Danilo OROZCO. *Nexos globales desde la música cubana con rejugos de son y no son*. La Habana: Ediciones Ojalá, 2003, pp. 23-7.

dejaba demostrar tumbaos en el bajo y ciertos cortes de estribillo que eran, curiosamente, remedos de los *bajos en tierra* y cantares orientales.²

También habían empezado a adquirir una dimensión mítica popular ciertos trovadores, entre ellos una mujer, María Teresa Vera, quien en sus dúos con otro grande, Manuel Corona, *sonaba* una de las primeras formas genéricas de la canción cubana, la guaracha.³

Por esa época el danzón, que como parte de la afirmación nacionalista que acompañó la formación del ideal independentista había sido considerado el baile nacional, comenzó a generalizar el formato denominado charanga francesa, a base de piano, uno o dos violines, contrabajo, timbales o pailas, y percusión menor, formación mucho más reducida y dúctil que la de las orquestas típicas de instrumentos de aliento, y en la que comenzó a estimularse, sin dejar de prestar atención a los bailarines, el virtuoso interpretativo en determinados pasajes, elemento que influiría decisivamente en la atracción que ejercería la música cubana fuera del país.

La rumba, ese complejo de géneros afrocubanos, nacido en los barracones de esclavos y forjado como expresión autóctona en las accesorias y solares donde se hacinaban negros y mestizos sumidos en el fondo de la estructura de clases de la república mediatizada, permeaba las prácticas sonoras no solo con sus pujantes claves y acentos, sino con inflexiones melódicas.

Todo ello influyó notablemente en la percepción de Carpentier sobre la música popular de su país. Para un músico como él, con temprana información sobre la evolución de las formas académicas europeas, sumamen-

te actualizado, promotor de las vanguardias emergentes en el período entre guerras, que se puso al servicio de la difusión en el medio insular de las novedades más trascendentes, el conocimiento de las músicas populares nunca partió de una actitud condescendiente ante el hecho folclórico, sino de un compromiso vital. Supo valorar que el son, “más que un género, es una *atmósfera*”; que “gracias al son, la percusión afrocubana, confinada en barracones y cuarterías de barrio, reveló sus maravillosos recursos expresivos, alcanzando una categoría de valor universal”; que “no hay una rumba, sino varias rumbas”.⁴ Y tras el goce de los pregones de los vendedores ambulantes, advirtió interesantes procesos sintéticos, como el que terminó por hacer elíptica la cualidad dual del sabroso tamal en hojas, anunciado solamente por una frase que hubiera maravillado hoy a los redactores publicitarios: “Pican, no pican”.⁵

Ese Alejo Carpentier es el que se instala en París a fines de los años veinte y registra con sagacidad y hondura, el llamado primer *boom* europeo de la música popular cubana.

2

El joven periodista, pero ya avisado y perspicaz crítico que era Carpentier, se introdujo en la vida cultural parisina de finales de los años veinte y el primer lustro de los treinta. Tiempos agitados aquellos en los que Francia se abría a unos cuantos caminos del mundo.

Él es quien cuenta a los cubanos la historia musical de los suyos en París: la irrupción de Rita Montaner, el establecimiento de Filiberto Rico en La Cabaña Cubana, el furor que causó Moisés Simmons y la buena pegada de Eliseo Grenet, sin dejar, por supuesto, de impulsar la

² OROZCO, p. 32.

³ María Teresa LINARES. “La ida” en *La música entre Cuba y España*. Tomo 1. Madrid: Fundación Autor, 1999, pp. 115 y 155.

⁴ Alejo CARPENTIER. “Maravilla de la música de Cuba. El son en la música y el baile popular” en *Revista de América*, julio, 1943.

⁵ CARPENTIER. “Pregones habaneros” en *Temas de la lira y el bongó*. La Habana: Letras Cubanas, 1994, p. 223.

inserción parisina de sus amigos compositores Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, fundadores de la vanguardia musical cubana. En una de las primeras crónicas remitidas a la revista *Carteles*, en la que reseñaba el espectáculo nocturno del cabaret La Jungla, llama la atención sobre la manera en que músicos provenientes de la isla, profesionalmente eficaces en la ejecución *charlestons* y *ragtimes*, “deslizan uno que otro danzoncillo.”⁶

No deja de ser elocuente el elogio que dedica a Rita Montaner, en su condición de “abrecaminos” en París:

Rita Montaner, en los dominios de lo afro-cubano —nos dice—, resulta insuperable. [...] Con ella nos situamos lejos de la lánguida *dilettante* vocal, que canta criollas melosas entornando los ojos y crispando los dedos sobre un abanico ochocentista. Rita Montaner se ha creado un estilo: nos grita, a voz abierta, con un formidable estilo del ritmo, canciones arrabaleras, escritas por un Simmons o un Grenet, que saben [...] a patio de solar, batey de ingenio, puesto de chinos, fiesta ñáñiga y pirulí premiado.⁷

Percatémonos sobre cómo, a fines de los veinte, el futuro novelista, mediante la enumeración citada, consigue reflejar en imágenes el concepto de lo popular transculturado, que por

el mismo tiempo desarrolla Fernando Ortiz para legarnos una visión esencial de la identidad insular más profunda.

De manera muy particular destaca el caso de *El manisero*, de Moisés Simmons, el éxito internacional más resonante de la música cubana en su tiempo, comparable únicamente con la fiebre que generó años después *Siboney*, de Ernesto Lecuona, y en fecha más reciente el *Chan chan*, de Francisco Repilado (Compay Segundo), y la buenaventura de Elíseo Grenet, quien a lo largo de los años treinta logra que *Mama Inés* se convierta en tema referencial y capitaliza la atención del público y la crítica con sus partituras para revistas musicales de envergadura.

El propio Carpentier protagoniza un acontecimiento de enorme impacto para el despegue de la música popular cubana en los predios parisinos, cuando en un local cercano al Molino Rojo, con el auxilio de músicos residentes en la capital francesa y por iniciativa de su amigo Juan Bruno Zayas, presentó a la crítica una conferencia ilustrada para demostrar que “era imposible hablar de la música cubana globalmente [...] ya que por su riqueza incomparable ofrece una gran diversidad de expresiones” y explicar la naturaleza del son “y sus maneras de traducir el lirismo popular”.⁸

El joven periodista, pero ya avisado y perspicaz crítico que era Carpentier, se introdujo en la vida cultural parisina de finales de los años veinte y el primer lustro de los treinta. Tiempos agitados aquellos en los que Francia se abría a unos cuantos caminos del mundo.

.....

⁶ CARPENTIER, “Pregones habaneros”, p. 258.

⁷ CARPENTIER, “Pregones habaneros”, p. 270.

⁸ CARPENTIER, “Pregones habaneros”, p. 274.

Al revisar sus textos de entonces, se descubre la necesidad de rescatar figuras claves no sólo en la internacionalización de los géneros cubanos sino también, para el seguimiento de lo que representó ese alcance universal para el enriquecimiento y mestizaje de esos géneros. El saxofonista y clarinetista Filiberto Rico, por ejemplo, alterna con músicos norteamericanos y antillanos procedentes de los territorios franceses de ultramar. Emilio Barreto, tresero, y sus hermanos se posicionan en el *Melody's Bar*, junto con ejecutante locales, antillanos, británicos y norteamericanos. París es punto de encuentro de las orquestas de Don Aspiazu, Julio Brito y los *Lecuona's Cuban Boys*. En estas experiencias la paleta instrumental se rige por el modelo de las bandas de jazz.

El musicólogo Leonardo Acosta observa cómo “este insólito movimiento surgido en París reunía nuevamente en una misma música tres factores que confluyeron en el jazz de Nueva Orleans: los estilos afrocubanos, las culturas creole de las Antillas Francesas y el jazz *hot* afronorteamericano”. Si bien apunta que “el estilo de estas *jazz bands* puede parecer algo ya pasado de moda en los años treinta, cuando el jazz entraba en la era del *swing* [...], debe admitirse que aquí se traía de un antecedente del jazz afroSantino de los años cuarenta y de hoy [...] de mayor autenticidad que lo intentado por las grandes bandas norteamericanas de la época, en las cuales cuando hay un elemento afrolatino está empleado de una manera más superficial, más bien como un rasgo de color que como algo integrado a la pieza musical”.⁹

Quien primero se dio cuenta de lo que estaba sucediendo fue justamente Alejo Carpentier. En su crónica “Don Aspiazu en París”¹⁰ ofrece una vívida descripción acerca de cómo las

variantes del son cobran una dimensión insospechada mediante lo que denomina “percusión articulada” de las cuerdas, las maderas y los metales sobrepuestos a la batería. Al comentar lo que conceptualmente estaba desarrollando la orquesta de Lecuona, subraya cómo “sus realizaciones aplican la fórmula consistente en dotar la melodía de un rico ropaje sonoro, por medio de instrumentaciones nuevas, raras combinaciones de timbres, variaciones y *specials* confiados a los solistas”. A continuación nos dice que “el intento es más importante que lo que parece a primera vista”, pues “nos lleva a explorar una zona en la que casi nada hay hecho hasta ahora”.¹¹

3

Los comentarios de Carpentier sobre el *boom* inicial de las músicas populares cubanas en el París de los veinte y los treinta resultan reveladores no sólo por su enorme valor testimonial sino, más aún, por situar coordenadas útiles para la verdadera comprensión de la actual *vague cubaine*.

A mediados de los noventa irrumpieron en la arena internacional creadores e intérpretes que pusieron la música cubana a circular con éxito y profusión. Sin lugar a dudas, el epicentro de la nueva movida fue el proyecto *Buenavista Social Club*, un “ven tú” atribuido al productor y guitarrista norteamericano Ry Cooder, pero que en realidad responde a la iniciativa de Juan de Marcos González, quien buscó los músicos de la primera formación para ese y otro proyecto de igual eficacia (*Afrocuban All Stars*) y al olfato del productor discográfico. Nick Gold.

Hay que recordar también cómo la Vieja Trova Santiaguera y Compay Segundo llegan a imponerse por la misma época en París —quien

⁹ Leonardo ACOSTA. *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 2004, pp. 217-9.

¹⁰ CARPENTIER. “Pregones habaneros”, pp. 306-12.

¹¹ CARPENTIER. “Pregones habaneros”, p. 337.

El propio Carpentier protagoniza un acontecimiento de enorme impacto para el despegue de la música popular cubana en los predios parisinos, cuando en un local cercano al Molino Rojo, con el auxilio de músicos residentes en la capital francesa y por iniciativa de su amigo Juan Bruno Zayas, presentó a la crítica una conferencia ilustrada para demostrar que era imposible hablar de la música cubana globalmente

esto escribe fue testigo excepcional del primer contacto arrebatador de Repilado en el *Café de la Danse* en octubre de 1995¹²— y comienzan a venderse los discos de Los Jubilados, las Hermanas Fárez, y Caridad Hierrezuelo.

En este nuevo *boom* se conjugan varios factores; muchos coinciden en que la saturación y agotamiento del complejo rock/pop a esas alturas hacía necesario una especie de “refresco acústico”; la industria del entretenimiento había descubierto el filón de las llamadas “músicas del mundo”, etiqueta cuestionable por cuanto implica una relación ambigua entre los centros (el mundo desarrollado) y la periferia (el Tercer mundo); a lo que habría que añadir la ruptura del aislamiento relativo a que había sido sometida la cultura musical cubana tras el triunfo de la Revolución en 1959. No olvidemos que el mercado natural de los músicos cubanos era Estados Unidos, cuyas casas discográficas distribuían sus creaciones para Europa. Por otro lado, solo a principios de los noventa los mecanismos de promoción de la producción musical cubana de la isla comenzaron a insertarse en los circuitos comerciales internacionales, dejan-

do atrás la reductora práctica de las embajadas artísticas y las giras promocionales.

También se ha manejado la tesis de una supuesta manipulación de la nostalgia. Coincido con Leonardo Acosta quien se pregunta de qué clase de nostalgia se habla. Porque la música cubana que conocieron los públicos extranjeros [...] fue más bien la de Grenet, Simmons y Lecuona, luego Machito y Pérez Prado, así como ‘embajadores’ que oscilaban entre los Xavier Cugat primero y después gente como Tito Puente, Johnny Pacheco y los Palmieri. En cambio, la música que hace *Buenavista* es la que oían y bailaban los cubanos en la isla, no era de exportación.

El colega llega a la conclusión de que “cuando algo se hace popular es porque está ofreciendo aquello que la gente venía deseando y estaba esperando, y es doblemente válido cuando lo respaldan la calidad, el profesionalismo y la vigencia de una música que ha pasado la prueba del tiempo.”¹³

Sin embargo hay que admitir cierto grado de manipulación en este fenómeno, y no precisamente por el hecho de que se explote

¹² Pedro DE LA HOZ. “La toma de la Bastilla por Compay Segundo” en *Granma*, octubre 26 1995, p. 6.


¹³ ACOSTA, pp. 157-9.

comercialmente —a fin de cuentas todas las músicas se realizan en el mercado—, sino por el intento de circunscribir el desarrollo de la música cubana a ese estadio pasado, y fundamentar su actualidad en la estrategia de reparar un olvido.¹⁴

Se suele obviar en tal sentido la presencia paralela en los circuitos internacionales de la música de dos vertientes sonoras de notable impacto; la *timba* y el jazz latino. Si nos atenemos a lo que suena y se acepta en París tendremos que mirar hacia locales como el *Elysee Mormartre*, *La Java* y el *New Morning* donde es frecuente escuchar a Los Van Van, Manolito Simonet, Issac Delgado, Pachito Alonso y los Kini Kini, el Charangón de Elio Revé, Adalberto Álvarez y NG la Banda, por citar a algunos de los representantes de los nuevos desarrollos de la música popularailable cubana, o a Chucho Valdés, Irakere, Ramón Valle, Omar Sosa, Miguel Angá, Gonzalo Rubalcaba y Maraca y Otra Visión, protagonistas de primera línea en la renovación jazzística de la isla. Como antes hubo un Don Bárreto, hoy en París el pianista cubano Alfredo Rodríguez, quien ha convocado a Bobby Carcassés a sumarse al “ven tú” llamado Acerekó, ha sentado plaza, Un

registro a fondo de este fenómeno nos lleva nuevamente a tomar a Carpentier como brújula de orientación en tres direcciones: para una necesaria decantación entre lo esencial y lo accesorio, lo auténtico y lo artificial, el modo y la moda; para reencontrar el camino de la dialéctica que articula los valores locales en el concierto universal; y, en consecuencia, para despojarnos de los extremos eurocentristas y cubanocentristas que no pocas veces enturbian una visión equilibrada de los procesos de creación, circulación y recepción de nuestras músicas.

Vale hoy más que nunca la lección crítica de Alejo Carpentier al mostrarnos cómo más allá de determinadas circunstancias y los vaivenes de la moda, en las músicas populares cubanas había que buscar como fundamento de su innovación la emancipación rítmica y su capacidad de asimilación y reconversión de los más diversos afluentes.

Es por ello que me permito una ficción para nada fantástica al final de estas líneas: soñar con lo que hubiera dicho Alejo en París o Alamar ante las invenciones de Orishas o X Alfonso. Pienso que el hip hop cubano, el auténtico, el que propone innovadores mestizajes y raigales aproximaciones, no le sería ajeno. 

¹⁴ “El sublime encanto de la nostalgia cultural” de Román de la CAMPA y “La excusa: semiosis, ideología y montaje en Buenavista Social Club” de Rufo CABALLERO en *Temas* No. 27, La Habana, octubre-diciembre 2001.