



NICOLAS RUIZ ESPADERO



Nicolás Ruiz Espadero: una víctima del 98

Algunas consideraciones sobre el nacionalismo musical cubano en la España del siglo XIX

El autor explica el concepto de lo nacional en la música cubana del siglo XIX atendiendo a cuestiones esenciales. Se refiere a conceptos como la "criolledad", "euronegro", a personajes como José Martí, y sobre todo, a lo que hay de hispano en la música cubana. Todos estos factores determinaron el surgimiento de la figura de Nicolás Ruiz Espadero, personalidad contradictoria y polémica que representa la síntesis de lo que el autor denomina "eurocubanismo", o, mejor, "hispanocubanismo".

Hablar de nacionalismo en la actualidad es un tanto comprometido porque las grandes tragedias humanas que estamos contemplando, todas, de una forma o de otra, están ligadas a él. Los violentos enfrentamientos con víctimas en Yugoslavia o Irlanda, Irán o Irak, nos ofrecen un panorama desolador. Sin ir muy lejos aquí mismo, en España, existe ese debate, en ocasiones agrio, tergiversado o no, mas está ahí candente: en el ojo del huracán los vascos o los catalanes. Me animó abordar este comprometido tema la polémica que rodea a Nicolás Ruiz Espadero, objeto de las presentes consideraciones. El concepto entre los músicos se entiende y, más o menos, se sabe de qué va la historia. Pero no deja de ser comprometido. Quizá, también, algo *demodé*. Porque los nacionalismos, ya sean estéticos, políticos, artísticos, culturales, musicales, con facilidad traspasan la frontera entre lo racional y lo irracional. De la búsqueda de la identidad propia, –la de autoconciencia colectiva: lo que hace diferente a mi colectivo, a mi comunidad, de los otros colectivos o comunidades–, se pasa a blandir esa

The author of this article explains the concept of nationalism in nineteenth-century Cuban music, concentrating his discussion on essential issues such as what is Creole music, the concept of the "Euronegro", figures such as José Martí and especially, Spanish elements in Cuban music. All these factors contributed to the emergence of Nicolás Ruiz Espadero, a contradictory and polemical personality who represents the synthesis of what the author terms "Euro-Cubanism" or, more precisely, "Spanish-Cubanism".

diferencia para justificar la primacía o singularidad racial o nacional; que por descontado, es excluyente, porque esas teorías, según nos tiene acostumbrada la historia, van acompañadas de la exaltación del colectivo humano que las difunde en detrimento de los demás.

Por otra parte, tampoco es saludable desconocer el llamado "hecho diferencial", particularmente el cultural, porque la autoconciencia colectiva surge históricamente como una necesidad cuando una sociedad logra un grado de madurez determinado y la suficiente entidad económica como para poder reivindicarla y sustentarla. Ese ejercicio puede ser uno de los instrumentos para justificar su fin de autoafirmación, autodeterminación y, llegado el momento –como llegó en Cuba– plantear la independencia al ver reiteradamente desoídas sus demandas. La trascendencia de la labor realizada en el campo de la cultura por los hispanocubanos, incluyendo en el término a los criollos blancos y a los negros, se desconoce, en ocasiones, palmariamente. Pongamos unos pocos ejemplos de investigado-

res recientes que ilustran lo apuntado. Domingo Acebrón¹ afirma que el inmovilismo político de la élite económica paralizó durante más de medio siglo la evolución política de Cuba. Es verdad si se contempla el proceso de establecimiento de la nacionalidad cubana de manera mecánica y sencilla, mas inmovilismo no lo hubo pues se trabajaba en el plano ideológico y cultural, como lo han señalado otros autores². Josef Opatrny desconoce el papel desempeñado por la cultura, al plantear que la diferenciación del criollo cubano comenzó en la esfera política

“No hay dudas de que era precisamente en la esfera política donde en primer lugar los criollos empezaron a sentir su diferencia de los españoles. Desde de ese punto de vista, pues, el reformismo tiene mayor significado del que le solía adjudicar la historiografía. No fue tan sólo un movimiento que se empuñaba por la emancipación de los criollos en la esfera de la política y por eliminar obstáculos del desarrollo económico de la colonia, sino una actividad que iba formando entre los criollos la conciencia de unidad mutua y de la diferencia del mundo hispánico.”³

Voy más allá: pienso que las diferencias entre criollos y peninsulares se manifestaron en primer lugar en la cultura, particularmente en la música. Y por una sencilla razón: estaba dominada por los europeos. La crítica que Opatrny hace a algunos estudiosos que subestiman el papel de las relaciones políticas en la formación de las naciones, en cierto modo, se la aplico a él en relación con la cultura, pues no le reconoce el papel desempeñado en el mencionado proceso.

¹ M^a Dolores Domingo Acebrón, “La participación de extranjeros en el movimiento libertador cubano, 1868-1878”, p. 168, en Consuelo Naranjo Orovio y Tomás Mallo Gutiérrez (eds), *Cuba, la perla de las Antillas*, actas de las I Jornadas sobre “Cuba y su Historia”, Madrid: Doce Calles: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.

² Véase la obra de A. Carpentier, *La música en Cuba*, México: Fondo de Cultura Económica, 1946, y C. Tielles Ferrer, *Espadero, lo hispánico musical en Cuba*, Barcelona: Agil Offset, 1994

³ Opatrny, en Consuelo Naranjo Onvio Tomás Mallo... opuscit; p. 255.

“El hecho no sorprende tanto en los trabajos marxistas...ya que el marxismo,... consideraba la política tan sólo como una economía concentrada atribuyendo a esa un enorme significado también en la formación de las comunidades nacionales, sino que el análisis de ese fenómeno falta también en los autores que no se sienten atraídos por el marxismo, que sin embargo omiten la esfera de la política de la misma manera, distinguiéndose del marxismo sustancialmente por el acento puesto en el factor subjetivo del proceso de formación de las sociedades nacionales, o sea por la declaración consciente de adhesión a la nación, por la identificación con sus metas y destino. Para una gran parte de los criollos habaneros y, más tarde, también de otras partes de Cuba, la participación en el movimiento reformista significaba la entrada en la comunidad que a través de varias peripecias iba alejándose más y más de la idea de una nación homogénea que viviera tanto en la Península Ibérica como en Cuba.”⁴

Tampoco comparto la idea de que esas diferencias incluyeran necesariamente la separación, la independencia del mundo hispánico. En sus inicios, lo reclamado por los criollos no era la independencia, sino el derecho a regir su destino, el derecho a comerciar con quien quisieran, el derecho a tener otros intereses que los de la metrópoli, en resumidas cuentas, a ser Otro. Se trataba de la alteridad. Anheló y bandera de algunos nacionalismos actuales. A finales del siglo XVIII, en Cuba se estaba gestando un proceso socio-económico que asentaría las bases de su desarrollo en la centuria posterior. Cuando los criollos se lanzaron a la lucha emancipadora ya tenían una cultura definida. Cultura que se fue incubando a la sombra de España desde los albores del siglo XIX.

Otro aspecto que me hacía dudar del título era, y es, que hoy hablar de nacionalismo en cualquiera de los países de cultura hispánica no siempre equivale a hablar de algo entrañable y unido, sino, al contrario, de algo lejano, distinto, que fue, pero que ya no es. La Madre Patria queda, en cualquier

⁴ Opatrny, en Consuelo Naranjo Onvio Tomás Mallo... opuscit; pp. 255-256.

caso, al margen de nuestros nacionalismos. Aunque existe una tendencia a buscar los puntos de encuentro con España, aún se habla como si de países extraños se tratara. Las historias de la música no se interrelacionan. La inercia de la historia, los prejuicios y los mal entendidos nacionalismos español y latinoamericanos, nos condujeron al desencuentro. Hablar de lo nacional cubano en la primera mitad del siglo XIX es hablar de lo nacional español o mejor, hispano, para que no exista la confusión con cierto nacionalismo español. Se pasa por alto que los autonomistas cubanos defendían las ideas liberales, luchaban por una España plural desde el punto de vista regional o, como diríamos ahora, autonómico. Por lo tanto sus afanes por crear una cultura cubana, incluida la música, era en realidad luchar por la música española. El linde sutil entre el hispanocubano y el cubano a secas, el que tiene ya se siente también afro, fue ignorado. Cuando se le plantean a ciertos compositores, verbigracia Nicolás Ruiz Espadero, criterios absolutos de lo que implica lo cubano, desconociéndose el condicionamiento histórico del concepto, no se tiene en cuenta la realidad social, política y cultural que rodeaba a la cambiante sociedad cubana del pasado siglo. Las obras primeras de Espadero como el *Souvenir d'autrefois*, *Primera Balada* o *Canto del guajiro*; la más cubana de las tres, son obras nacionalistas hispanocubanas, pero que no pueden negar la ascendencia de modos, aires y ritmos españoles, más cercanos a Andalucía que a otras regiones. El llamado reencuentro ha comenzado, pero queda mucho por hacer, pues todavía vemos como las historias de nuestras músicas se escriben ignorando la imbricación y la interdependencia que existieron en un pasado no tan remoto.

Agradezco doblemente la posibilidad que se me ha brindado de exponer una serie de consideraciones aquí; primero porque el tema que nos ocupa es uno de los más apasionantes de la cultura cubana. Y porque, a fuer de sinceros, muchas veces da la impresión que la inercia del pasado impide la verdadera integración, pesa más que las intenciones proclamadas por algunas instituciones. Es funda-

mental la unión de todas las voluntades para que las preocupaciones expresadas aquí, y en foros parecidos, lleguen a las escuelas de música, los conservatorios y salas de concierto; que se edite la música y pueda escucharse la obra de compositores aún desconocidos, que con toda seguridad depararán al intérprete y al oyente momentos de gran alegría.

El tema que trataré preferiría enfocarlo desde el concepto de lo nacional –concepto menos excluyente y más amplio en sus connotaciones que el de nacionalismo– en la música cubana del siglo XIX, deteniéndome en cuestiones esenciales más que en la descripción de hechos, obras o compositores, que han sido tratados con mayor o menor fortuna en otros trabajos. Me referiré a la criolledad, al euronegro, a José Martí y, sobre todo, a lo hispánico, a las raíces hispánicas de la cultura musical cubana que determinaron el surgimiento de una figura tan controvertida como la de Nicolás Ruiz Espadero, expresión máxima de los malentendidos y desconocimientos que han dominado hasta ahora a la musicología cubana y española. El estudio de una personalidad contradictoria y polémica como la de Nicolás Ruiz Espadero, representante del *eurocubanismo*, o mejor, del *hispanocubanismo*, nos obliga a abordar toda una serie de temas para penetrar en el laberíntico mundo musical hispanocubano y ofrecer un panorama más completo y ceñido de la sociedad cubana decimonónica.

Los conceptos de *cubanía* y *afrocubanía*, tan estudiados por la musicología cubana, no me resultaron suficientes para comprender en toda su profundidad y alcance la cultura musical cubana decimonónica. La interpretación sesgada de los conceptos primeramente enunciados, explica la incompreensión que rodeó el fenómeno Espadero, cuya obra escapa a la definición corriente de lo considerado cubano; llegando algunos a calificarle de *extranjerizante*, ajeno a las ansias y preocupaciones de la sociedad cubana. Asimismo, hay que aplicar y profundizar en los conceptos de *eurocubanía* o *hispanocubanía*, ya apuntados por Fernando Ortiz, pero no aplicados en su justa medida, pues se ha enfatizado el componente africano en detrimento del

hispano. Además propongo el empleo de un concepto nuevo: el *euronegro*, que sería un hispanocubano negro con todo lo que ello implica: por la cultura, por la identificación con las autoridades españolas. Es decir, estamos hablando de un español, pero de piel negra. Con la entrada masiva de esclavos, para satisfacer la demanda de mano de obra en las plantaciones azucareras, las autoridades coloniales comenzaron a desconfiar de ellos como posible vanguardia en la lucha por la abolición de la esclavitud y los acontecimientos políticos que se desencadenaron para conseguirla. Era tanta la iniquidad que los negros de mayor conciencia se rebelaron, junto con otros blancos contra esa inhumana institución. No fueron admitidos como españoles, lo que dio lugar a la desconfianza y a los trágicos hechos de 1844, año de la llamada Conspiración de la Escalera.

Podría parecer un tanto estéril o inútil indagar sobre la pertenencia de Espadero a la corriente nacionalista, pero no lo es. La realidad histórica que rodeaba a Espadero era tan rica, compleja y contradictoria, que convierte la problemática de la cubanía en una suerte de laberinto que no se define única y exclusivamente, como se ha hecho hasta ahora, por la presencia o influencia africana, ni, necesariamente, por la participación de los artistas en la lucha contra las fuerzas coloniales. No se tiene en cuenta, a la hora del análisis, que la música cubana de los siglos anteriores a la Independencia está en estrecha relación con la peninsular; la música de ambos países, durante el pasado siglo, se interrelacionaban y mutuamente influían. Es ejemplar el caso de Nicolás Ruiz Espadero, cuya obra es resultado del desarrollo musical cubano y español, perteneciendo por ello a ambas culturas, o, si se prefiere, a la cultura hispanocubana en la acepción más precisa del término. La musicología española, que hubiese podido rescatar a Espadero como músico español, no lo hizo. Invito a que no lo siga haciendo⁵. Lo que interesa es comprender cuáles fueron

⁵ Sale a la luz este trabajo durante las actividades programadas alrededor del año 98. En una vez más leemos los mismo nombres de Saumell y Cervantes, dos figuras fundamentales de la música cubana, pero no lo es menos Espadero. Es de lamentar que sigamos con

las circunstancias y el proceso de establecimiento de la música cubana; su esencia; su lugar dentro de la multinacional cultura española; qué determinó que discurriese por cauces diversos a los de la misma España y de los otros países hispanoamericanos; cómo pudo influir, a su vez, a la música española. Los fenómenos que tenían lugar en la colonia eran parte del proceso musical de la metrópoli. La influencia de la cultura cubana en España no sólo se explica por razones de origen común, artísticas o de simpatía, sino, también por razones económicas. En este sentido es elocuente la siguiente cita:

“... la élite hispano-cubana era capaz de transformar su producción y colocarla en el mercado mundial, funciones típicas de cualquier metrópoli decimonónica, por lo menos a partir de la segunda mitad de aquel siglo. España, y en especial la élite metropolitana, no podían acceder a este nivel, inmersos en su limitada transformación interna. Los movimientos de capital públicos o privados, de forma autónoma, fueron mucho más frecuentes desde la Isla a la metrópoli que a la inversa. El propio mundo del ferrocarril se abrió antes en la Gran Antilla ... que en la metrópoli, ... pero, eso sí, en la Isla de Cuba servía para transportar azúcar, insistimos, producida con mano de obra esclava.”⁶

Y lo decisivo

“El fenómeno mismo del trasvase de capitales hispano-cubanos hacia Europa, que se gesta desde esta élite /la élite hispanocubana propeninsular/, no deja de ser un profundo movimiento económico de carácter contradictorio. Pero, lo más curioso, los miembros de aquella élite que arribaron a España en este proceso del trasvase, como el marqués de Manzanedo, los Güell o el marqués de Comillas, sin dejar de ser élite colonial por los intereses que allí les

la inercia y no se profundice en otros valores de la cultura hispana. Sigue la leyenda negra sobre el compositor cubano.

⁶ J. Cayuela Fernández, “El nexo colonial de una transición: élite antillana y Capitanes Generales de Cuba” en Consuelo Naranjo Orovio y Tomás Mallo Gutiérrez (eds), *Cuba, la perla de las Antillas*, actas de las I Jornadas sobre “Cuba y su Historia”, Madrid: Doce Calles: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994; pp. 242-243.

unían, se situán, no en la cola, sino a la cabecera de la propia élite metropolitana, aun con toda su mentalidad y sus orígenes económicos anclados en unos valores preeminentemente inmersos en la Institución esclavista y no en el pretendido devenir de modernización del que se jactaban muchos miembros de la élite en la Península... El grupo propeninsular /marqués de Comillas, la familia Güell, los Samá/ acabo convirtiéndose por sí mismo en élite transoceánica."⁷

Si a ello le agregamos que el grupo propeninsular creó y sostuvo un verdadero grupo de presión en Madrid, un *lobby*, tenemos claro el panorama. Las vinculaciones personales que mantuvieron miembros de la élite militar española con ese grupo de presión, agilizó la conveniencia política de trasladarlos a la Isla. Entre los principales generales con quienes establecieron estos lazos podemos citar a Leopoldo O'Donnell, Federico Roncali, Domingo Dulce, Francisco Serrano, Arsenio Martínez Campos y, sobre todo, José Gutiérrez de la Concha. Todos ellos pasaron tarde o temprano por la Capitanía General de Cuba para relanzar posteriormente sus carreras políticas y castrenses, logrando alcanzar algunos destacadas responsabilidades en la escena política española.

Aproximarse a la música cubana del siglo XIX partiendo de su inserción dentro de la multinacional cultura española permite comprender toda una serie de fenómenos e influencias. Resalta, particularmente, lo paradójico que resulta ver la exacerbada intolerancia que imperaba en la península, callando la Inquisición toda voz discordante, y cierta tolerancia existente en América, que dio lugar a una nueva cultura. Esa tolerancia con la cultura africana, –no por respeto hacia la misma, sino interesada si se quiere–, pasaba por la autorización de las expresiones musicales africanas (se les permitía salir con instrumentos, atuendos y cantar en las calles, una vez por año. La autorización en los barracones o en el campo eran más frecuentes). El surgimiento fuera de las fronteras peninsulares, de una cultu-

ra musical diferenciada. De ahí la trascendencia de enmarcar la música cubana en esa perspectiva.

Esta aproximación –la de enmarcar la música cubana dentro de la multinacional cultura española–, tiene una arista muy interesante: no excluye el componente africano, sino que va implícito en mayor o menor medida, más o menos estilizado, más o menos quintaesenciado en el concepto mismo de hispano a través de Andalucía. En la musicología tradicional cubana siempre se ha contrapuesto lo africano a lo español, como si el término *español* no incluyera cierta influencia africana. Igualmente, como si lo español fuese algo totalmente distinto, como si se hablara de ingleses y japoneses o alemanes y esquimales. Ello condujo a errores de apreciación graves.

Otro aspecto que suscita discusiones es el relacionado con el momento del surgimiento y elementos constitutivos de un lenguaje cubano. La trascendencia de la cuestión no radica sólo en la cronología, sino en la procedencia de la influencia principal: hispana, afrohispana o francohaitiana. El colonialismo español en América, a pesar de las grandes injusticias y explotación a que fueron sometidos la población autóctona y los africanos, creó una cultura diferente a la que existía en la península. Ello lo debemos, en parte, a las ideas de los grandes humanistas hispanos como los padres Vitoria, Feijoo, Cano y otros que desde temprano meditaron sobre la responsabilidad que asumía la sociedad española de aquel momento ante aquellos seres humanos, desconocidos hasta entonces, y la necesidad de comprenderlos para mejor captarlos a las ideas redentoras y humanitarias de la religión. La especificidad del modelo colonial español no puede entenderse sin tener en cuenta la pugna entre este pensamiento humanista y tolerante hacia otras culturas y del otro, intolerante y despótico, que venía de atrás; venía de la necesidad de imponer la unidad de España, algo que, por otra parte, era un rasgo del nuevo modelo de estado que surgía en Europa. Pugna que surge por las condiciones objetivas de la sociedad española en convivencia y lucha con la cultura de Al-Andalus.

⁷ *Ibidem*, pp. 243-247.

En la Cuba decimonónica encontramos esas dos corrientes hasta el triunfo de la línea independentista, que significó la quiebra con España: los españoles que reconocían el llamado hecho diferencial (los autonomistas) y los que no lo reconocían, ni reconocieron nunca (los llamados integristas, que en realidad no lo eran, pues no pretendían integrar a Cuba dentro de la comunidad española, sino mantener el status de colonia). Quizá en algún momento mentes lúcidas pensaron que Cuba pudiera ser un modelo de convivencia y de integración a seguir. Mas no fue posible...

Cayuela Fernández limita al siglo XIX lo que pudiera extenderse a los siglos anteriores.

“Pero, ¿cuáles fueron las claves que articularon un sistema colonial tan distinto de otros en el «siglo del colonialismo»? A tenor de los datos consultados una explicación meramente basada en la evolución de la Institución esclavista y en el comercio de la trata, resulta insuficiente para esclarecer todas las incógnitas... Es necesario retomar la argumentación a partir del análisis del factor social. Si, como hemos advertido, la Gran Antilla entraba dentro del siglo XIX en plena y contradictoria evolución de sus fuerzas económicas, también lo hacían, en abierta y ambigua transformación, sus estructuras sociales. Esta transformación social estuvo caracterizada por una situación doble que afectaba, sobre todo, a la cúpula y a la base de la pirámide de la sociedad isleña: de una parte, la consolidación de una poderosa élite ultramarina y, de otra parte, el asentamiento y la ampliación de una enorme base social constituida por varias generaciones de africanos procedentes de la emigración forzosa que impulsaba el oscuro negocio de la trata y cubría, legalmente, la Institución esclavista del sistema colonial. En relación con aquella élite, indudablemente pujante, se advierten dentro de su seno, desde principios del siglo XIX, contradicciones y luchas de poder que, realmente, se acababan convirtiendo de forma paulatina en las principales circunstancias protagonistas de las directrices coloniales.”⁸

⁸ *Ibidem*, p. 241

La cita necesita una precisión. Donde dice “el asentamiento y la ampliación de una enorme base social constituida por varias generaciones de africanos”, falta de africanos libres o *euronegro*, pues los africanos esclavos bajo el régimen de explotación intensiva resistían de quince años. De ahí que resulte infundada la afirmación de “varias generaciones”. La investigadora Candelaria Sáiz Pastor describe el fenómeno con palabras diáfanas “los dos grupos políticos mayoritarios en la España de la primera mitad del siglo XIX, moderados y progresistas, hicieron compatible la defensa del principio que reprobaba moralmente la esclavitud, con la justificación de la realidad social y económica que significaba el trabajo esclavo. En este sentido, utilizaron un doble lenguaje que sirvió para consagrar la esclavitud como un rasgo de dominación.”⁹

La cita de Cayuela Fernández nos interesa porque argumenta sobre la pujanza de la economía cubana, mas no menciona el proceso de diferenciación cultural que iba creciendo a la sombra de los cambios económicos reseñados. Esa misma cita tampoco permite comprender el papel del negro que, tras su manumisión y después de varias generaciones de vida en libertad, se convierte en *euronegro*. No se puede suscribir su tesis porque al aplicarla a hechos concretos, conduce a error, al desconocer uno de los aspectos más interesantes de la cultura hispanocubana y afrohispanoamericana: el surgimiento del *euronegro*. Se ignora, otorgándole a lo económico un valor absoluto, el proceso de toma de conciencia de la diferencia que comenzó de modo más claro y evidente en la cultura.

Los prejuicios conducen a una incorrecta descripción de los negros libres

“...los esclavos iban aceptando, en muchos casos, tan sólo las características externas de la nueva fe poniendo los nombres de los santos cristianos a sus divinidades africanas haciéndoseles escapar el

⁹ C. Sáiz Pastor, “El colonialismo español en el Caribe durante el siglo XIX: el caso cubano, 1833-1868”, en Consuelo Naranjo Orovio y Tomás Mallo Gutiérrez (eds), *Cuba, la perla de las Antillas*, actas de las I Jornadas sobre “Cuba y su Historia, Madrid: Doce Calles: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994; p. 220.

propio sentido de la religión de los criollos y los españoles. Poco a poco, iban surgiendo diferentes sectas con rituales que lejanamente recordaban al cristianismo. De este modo, las poblaciones blanca y de color de Cuba iban más bien alejándose que acercándose debido a la desconfianza que los criollos y los españoles observaban en la variante «bárbara» del cristianismo. De igual modo pensaban sobre el grupo de habitantes de color libres, los negros y mulatos liberados en diferentes épocas y por diferentes razones, que principalmente en las ciudades formaban una capa social difícilmente definible. Los cocheros, obreros auxiliares o vendedores ambulantes a menudo se movían al límite de lo legal haciendo profundizar la desconfianza de la sociedad «blanca» que, no sin razón muchas veces, consideraba a este grupo como apoyo de los esclavos cimarrones que fundaban sus palenques no sólo en las zonas montañosas y fangosas de difícil acceso, sino que se dirigían con frecuencia a las ciudades escondiéndose de sus amos y los perseguidores oficiales como cimarrones urbanos.¹⁰

Los militares pertenecientes a los batallones de pardos y morenos de los siglos XVIII y principios del XIX, no se movían al límite de lo legal. Todo lo contrario, defendían la legalidad española.

Las peculiaridades del colonialismo español permitieron el surgimiento, en Cuba y en las regiones ribereñas del Mar Caribe –cuyo centro, por riqueza, cultura y desarrollo económico, era Cuba– de una forma o modo de hacer música que ahora conocemos como afroamericana, pero que en sus inicios era, como ya señalamos, afrohispanoamericana. Alrededor de la primera, la afroamericana, se mantiene un importante malentendido puesto que existe música afroamericana de ascendencia africana –una de cuyas ramas es la música *afrocubana* en su sentido más estricto, a saber, música africana elaborada en Cuba, pero casi sin influencia hispana; y música afroamericana de ascendencia hispana –la comúnmente llamada música *afrocubana*. Un ejemplo de esta música pudiera ser la obra de Lecuona.

El proceso de transculturación, concepto que preferimos al de aculturación, fue complejo y largo, determinando que sus componentes no siempre guardasen la misma relación entre sí. La complejidad de la sociedad colonial estaba dada, entre otros motivos, por la superposición de intereses étnicos (europeos y africanos); sociales (esclavos y amos, artesanos, obreros o propietarios, grandes y pequeños); nacionales (castellanos, vascos, catalanes, etc; congos, lucumí, arará, etc); y culturales. La problemática del negro no escapa a esa complejidad. No sólo existe la influencia del negro de ascendencia y cultura africanas, los denominados por Ortiz *afronegros*, sino del negro que asume lo europeo, los que denomino *euronegros*. En la sociedad colonial española tuvo cabida tanto el *afronegro* esclavo como el *euronegro* libre. En la música concretamente el aporte del músico *euronegro* es trascendente porque asume la cultura europea con todas sus consecuencias y con esa cobertura penetrar en el mundo de valores estéticos de los españoles. De ello hablaremos más adelante.

La diferencia entre lo hispanocubano y lo cubano, a secas, estriba en la presencia clara e inconfundible del influjo africano en el último. La música que se escuchaba en Cuba en la primera mitad del siglo XIX, se puede considerar como música hispanocubana interpretada por músicos negros, los *euronegros* sin el claro e inconfundible influjo africano. Posteriormente, la influencia africana fue más evidente con predominio de las síncopas, y aún más tarde, ya en el siglo XX, por la incorporación de los modos. La diferencia la vemos claramente en los siguientes ejemplos. En el primero, la contradanza *¿Pero por qué?*, compuesta por los años cuarenta, de Manuel Saumell (1817–1870) escuchamos los *sosegados* y líricos *tresillos* y dos *corcheas* en la mano derecha mientras el bajo marca el consabido ritmo indicadores de la ascendencia hispana.

¹⁰ Opatmy, op.cit.p. 252.



Manuel Saumell. Habanera o tango sin las síncopas
¿Pero por qué?

En la danza de *La Encantadora*, compuesta en el segundo tercio del siglo pasado, de Ignacio Cervantes (1847–1905), al contrario, vemos las síncopas de clara influencia africana



Ignacio Cervantes. Habanera o tango con las síncopas de influencia africana. *La encantadora*

1. La música instrumental en Cuba y en España

Las opiniones sobre lo nacional cubano sufrieron, en Cuba, una profunda metamorfosis a medida que se alejaba el siglo XIX y avanzaba el XX. Las nuevas ideas —el afrocubanismo, entre otras— y la revisión de la escala de valores pasada, condujeron a un nuevo enfoque de lo que se consideraba hasta ese momento la esencia de la cultura cubana, a saber una cultura básicamente española. Sánchez de Fuentes llegaba en su afán de negar la influencia africana, a reclamar la indígena. En cualquier caso la sociedad cubana fue al fondo de la cuestión y reconoció sin ambages la existencia de varios componentes —entre otros, y sobre todo, el africano—, la interrelación entre ellos y al replanteamiento de la aportación de este último. El proceso no se desarrolló sin excesos e injusticias. Las encontradas opiniones no siempre obedecían a un análisis riguroso, sino a ideas preconcebidas.

La mayoría de los estudiosos de la creación instrumental del siglo XIX hispano, salvo honrosas excepciones, ofrece una evaluación superficial o ne-

gativa del quehacer musical romántico anterior a Albéniz y Granados, describiendo un panorama pobre y desolador en cuanto a originalidad y personalidad artística de los compositores. Desconociendo que estos supuestos epígonos crearon una base, y una praxis artística, sin la cual no hubiesen surgido los compositores posteriores.

José Subirá con pocas palabras describe la situación en la península: “*El panorama español muestra por parte de sus compositores poca inclinación hacia la música instrumental...*”¹¹.

La mayoría de los compositores estaban empeñados en crear un teatro lírico nacional, buscando liberarse de la influencia italiana. Los creadores que cultivaban la música instrumental eran pocos, y encaminaban su obra por caminos no nacionalistas. Santiago de Masarnau (1805–1880) y Marcial de Adalid (1826–1881), por mencionar dos de los más destacados, con sus valeses, mazurcas, baladas, elegías, fantasías o nocturnos, demostraban el poquísimo interés que le merecía la música de inspiración nacional. No olvidaremos las bellas y populares miniaturas de Pablo Sarasate, que no aspiraban ser más de lo que eran: obras agradables y sin pretensiones de ningún tipo. Las recientes investigaciones han rescatado una ingente cantidad de obras que deben ser analizadas y, sobre todo, divulgadas, lo que, con toda seguridad, permitirá precisar más la calidad y lo que realmente escribieron aquellos compositores. Verbigracia, Masarnau pasa por no haber compuesto obra alguna sobre temas populares, lo que no corresponde con la verdad.

Los compositores cubanos de la primera mitad del siglo XIX, componían obras de carácter nacionalista porque su creación estaba relacionada con la satisfacción de las necesidades de los salones de baile: las llamadas contradanzas, conocidas más tarde como *habaneras*, eran el «plato fuerte» esperado de los asistentes a toda clase de acto público, ya fuesen conciertos, conferencias o lo que fuere. No componían esos compositores sonatas, sinfonías u obras de tales magnitudes. Contradanzas, pol-

¹¹J. Subirá, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona-Madrid: Salvat Editores, 1953; p. 624.

cas, valsos, canciones, entre otros, eran frecuentemente compuestos e interpretados ante un público ávido de música de consumo. Poco a poco esas circunstancias crearon una base para un lenguaje musical propio. Destacaba la contradanza por su profundo contenido nacional, fruto del *euronegro*. Es decir, el compositor cubano estaba condicionado por un público que le exigía una música de consumo inmediato y popular, sin grandes complicaciones formales ni de contenido. Tal era la situación de los Buelta y Flores, Ulpiano Estrada, M. Saumell, entre otros; hasta la aparición de N. Ruiz Espadero. Las necesidades del público por la «otra» música, la clásica, eran cubiertas por los extranjeros que visitaban Cuba, atraídos por una sociedad rica y con deseos de alcanzar el nivel más alto posible de conocimientos y disfrute de la música. Pero tampoco abundaban de otros compositores las obras de gran forma.

Son elocuentes las siguientes palabras de Subirá, —pues reflejan el dilema de los compositores de música clásica de nuestros países a partir del siglo XIX: componer en un lenguaje «universal» o en uno «nacional»—. La cita se refiere a las romanzas que revelan *“huellas o ecos del espíritu musical autóctono, enraizados con frecuencia en un terreno folclórico que abonaban y roturaban los compositores sin darse cuenta de que esto era, en los más de los casos, hacer música popular por su esencia... tales frutos aunque bastante maduros /eran/ para su época, sencillos por lo común, vulgares las más de las veces y toscos además de triviales.”*¹²

Entreveo cierto tono displicente al decir que los compositores creyendo que hacían algo «folclórico» en realidad lo que hacían era música popular. Sin embargo, un poco más adelante, al confrontar los destinos de los denominados por él, compositores «internacionalistas» y los «pintoresquistas», que eran los nacionalistas, da la impresión de alinearse con los «pintoresquistas», y se pregunta, a la vez que se responde

“En efecto ¿quién recuerda las encopetadas can-

ciones de aquel Federico Moretti o de aquel Santiago de Masarnau, anhelosos de demostrar que sabían producir música de tono elevado. Y por otra parte, ¿quién no recuerda las populares canciones de un Manuel García o las de un Sebastián Iradier, si elementales en su factura y pobres en su armonización, sazonadas por sal y especias típicamente españolas o de origen colonial a veces.”¹³

La “música de tono elevado”, supuestamente, se hallaba reñida con la música “popular”. Según se deduce de la práctica de los compositores “internacionalistas”, la música de ideas, la música trascendental, que iba más allá del puro y simple entretenimiento, no admitía codearse con lo popular. Debía plasmarse en el lenguaje romántico “universal” vigente en Francia o Alemania, que eran los focos principales de irradiación musical. El prejuicio existía a pesar de los ejemplos de Chopin o Liszt, quienes no vacilaban en recurrir a elementos nativos. Ello no implicaba, necesariamente, que los compositores cubanos o españoles desconocieran, o no investigaran, la música folclórica, como es el caso de Marcial del Adalid. Los compositores cubanos, como Saumell o Cervantes, compusieron contradanzas o danzas pensando que eran un esparcimiento o bagatela, no con la intención de crear una obra seria. Sus ímpetus creadores de «tono elevado» los reservaban para obras más complejas. No se percataban que buscando su verdad artística de “altos vuelos”, transitaban por caminos menos originales. La exagerada tendencia a subestimar lo propio por parte de los críticos, musicógrafos y público en general, vio en ellos a simples epígonos que trataban de estar “al día”, con mayor o menor éxito, sin aportar nada nuevo. No veían nada más. En cambio, otros artistas, como Espadero intentaron un camino más original y difícil: unir lo nacional, lo “pintoresco” con el profesionalismo más desarrollado y complejo que existía en ese momento.

Si hacemos un análisis de las causas que permitieron el surgimiento de una corriente nacionalista y romántica en Cuba, veremos que no fue casual.

¹² *Ibidem*, p. 625.

¹³ *Ibidem*, p. 627.

Tomemos el diagnóstico de Rafael Mitjana para explicar las razones principales de la decadencia de la música española para piano en el siglo XIX y que le impidieron, en su opinión, alcanzar el nivel requerido para figurar dignamente en el mundo:

—El pianismo brillante de Thalberg y Gottschalk, más que el de Liszt, influyeron en los compositores españoles. Pasando inadvertido para la mayor parte de los compositores españoles, el pianismo de Chopin, más lírico e intimista, ajeno a los efectos gratuitos,

“...procedimientos, que provocaban por medios fáciles la sorpresa del auditorio, fueron imitados por todo el mundo y pronto a fuerza de ser reproducidos, se convirtieron en lugar común, cuya incesante monotonía cansó rápidamente al público. Éste es el principal defecto de las composiciones de piano de Albéniz (Don Pedro), Miró, Martí e incluso varios artistas de la generación siguiente pues cuando la fama de Thalberg decreció, sufrieron la influencia de otro virtuoso del mismo estilo Gottschalk...

...no se puede encontrar ninguna huella de su estilo /Chopin/ en las obras de los pianistas españoles de esta época. Estos tienden sobre todo al virtuosismo sin preocuparse de las exigencias del verdadero arte.”¹⁴

—Existía más preocupación por el lucimiento técnico que por la verdadera música. Predominando la música de salón, con sus fantasías, variaciones, caprichos y *potpourris*.

—Ausencia de salas de concierto donde desplegar una actividad constante y con calidad.

En la Cuba española no ocurría exactamente lo mismo. La ciudad de La Habana era un centro artístico importante en la región, hasta el punto que la revista francesa *La France musicale*, de los hermanos Escudier, tenía un corresponsal que informaba regularmente de los acontecimientos musicales de la capital de la Isla y de las ciudades norteamericanas de Nueva Orleans y Nueva York. Es necesario

destacar que si la influencia de Gottschalk en los músicos cubanos es importante, no menos importante fue la influencia de la música afrohispanocubana en el músico norteamericano.

Al contrario de lo que ocurría en la península, la influencia de Chopin en Cuba sí se puede constatar a través de la interesante figura de Julián Fontana, quien no sólo divulgó la obra del genial polaco, sino que dejó semilla y frutos en notables compositores hispanocubanos formados en la Isla, como Nicolás Ruiz Espadero o Adolfo de Quesada. Así como, pero de manera indirecta, en José Comellas, José Manuel (Lico) Jiménez e Ignacio Cervantes.

El análisis de Masarnau escrito en *El Artista* en el año 1835, nos sirve asimismo para comprobar y resaltar las diferencias entre la Cuba de la primera mitad del pasado siglo y España.

“No tenemos un género peculiar de música, porque la serie de nuestras cancioncillas (graciosísimas muchas, otras no tanto y algunas feas) y de nuestros bailes, que se diferencian entre sí como los caracteres de los habitantes de las provincias a que pertenecen, no constituyen un estilo de música... Muchas de esas mismas cancioncillas forman el encanto de cuantos tienen oídos, nacionales o extranjeros (sic)... Sabemos que en España solo en las catedrales se ha dado una educación fundamental: por consiguiente los que entre nosotros se han dedicado a ese arte han tenido que acudir a ellas. De estos los más, casi todos, han seguido la carrera eclesiástica, resultando de aquí el quedar los eclesiásticos dueños únicos de la lira; y como al mismo tiempo no se les ha permitido hacer uso alguno de ella fuera del templo, nuestro teatro músico ha tenido que ser por precisión pobre, pobrísimo (sic) o nulo enteramente. Díganlo las tonadillas y zarzuelas, únicas producciones propias de él. Esto es doloroso: pues aunque el género sagrado sea sin duda el más sublime, el más grandioso, el más enagenador (sic), ¿se ha de abandonar totalmente el llamado profano que tanto contribuye por su parte también a la civilización de un país, y que quizás es el barómetro más seguro para calcular su altura?”¹⁵

¹⁴ R. Mitjana, *Histoire de la Musique, Espagne et Portugal*, en A. Lavignac y L. Laurencie (eds), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris: Librairie Delagrave, 1920; p. 2326.

¹⁵ S. Masarnau, “Los dos Figaros”, en *El Artista*, entrega VI, Madrid, 1835; pp. 65-66.

Aunque reconozca la existencia de la pluralidad musical española, no le veía suficiente entidad como para "constituir un estilo de música". Otra interpretación podría ser que el mosaico musical español era demasiado heterogéneo como para "constituir un estilo de música". En cualquier caso refleja la complejidad de lo hispano en el arte musical. En segundo lugar, las limitadas posibilidades artísticas de la música popular o folclórica señaladas en la cita de Masarnau, estaban más en él mismo como compositor que en la obra musical anónima. Sirva de muestra su *Polo* y compárese con las contradanzas de Saumell, que a pesar de ser pequeñas, rebozan de imaginación y gracia. Los compases iniciales

S. Masarnau. *Polo*.

y la melodía que a continuación aparece lo evidencian

S. Masarnau. *Polo*.

En Cuba no existían los mismos prejuicios estéticos a causa de una enseñanza musical más laica, más "profana", que la que existía y existió en la España de finales de los siglos XVIII y XIX. Porque, y aquí vemos la tercera razón, la música estaba en manos de los euronegros, quienes vieron una brecha en la sociedad para lograr un reconocimiento social. De la misma manera que lo buscaban, por aquel entonces, lo judíos de la Rusia zarista. La razón es sencilla: la sociedad colonial española consideraba el ejercicio de la música algo por debajo de su dignidad. En cierto modo, y a pesar de la sociedad conservadora, el arte "profano" autóctono estaba más presente en Cuba que en España.

En cuanto a la superficialidad de los compositores, señalamiento que se lee con frecuencia, estoy convencido de que los criterios de profundidad a veces se confunden con los de gusto. Si ponderamos sin prejuicios, ni escala de valores preestablecidos, la obra de muchos compositores hispanos, constataremos la calidad de las mismas. Ahí están para corroborar el aserto las obras de Espadero como la *Barcarolle*, las baladas o *Canto del guajiro*, todas editadas en París.

La última es, sin dudas, una de las más importantes obras de Espadero tanto desde el punto de vista de los propósitos como de la realización. En él se conjugan el pianismo romántico chopiniano con ciertas reminiscencias mendelsonianas, y el nacionalismo criollo desarrollado de manera original y novedosa. Ahí se concentra la fundamental diferencia entre Espadero y sus coetáneos españoles. Señalaré también, que si es justa la crítica a Gottschalk por su tendencia a la música de salón, no menos cierto es que sus criterios a favor de una música nacionalista del Caribe, lo sitúa fuera de los señalamientos de Mitjana. De ahí su influjo positivo en Cuba.

En este análisis no debe desestimarse la influencia de la cultura francesa, apreciable en la Cuba decimonónica. No es extraño pues la primera mitad del siglo XIX vio reunidos en París a artistas que revolucionaron las artes en general y la música en particular. La Ciudad Luz era, en aquellos momentos, uno de los grandes centros intelectuales del mundo, simbolizando, además, los ideales de la revolución burguesa: libertad, igualdad y fraternidad. En Cuba las críticas por ser afrancesado, como las dirigidas a Goya, no existieron, puesto que la simpatía por Francia, además de ser artística e intelectual, era una manera de protestar y contraponerse al poder colonial. Si el inicio de la gesta independentista latinoamericana, tuvo como detonador la defensa de la Corona en contra de la invasión napoleónica, posteriormente pesaron más las ideas de la Revolución, que resumían las aspiraciones de cambio que ellos demandaban. Bien mirado, los hispanoamericanos le debieron a los franceses la

«coartada» para levantarse en contra del poder colonial español. Numerosos músicos, que visitaron o vivieron en Cuba, estuvieron en contacto con la cultura francesa trayendo los aires nuevos que soplaban allí: desde el español José Miró o los extranjeros como Edelmann, Fontana, Gottschalk, Prudent, Vieuxtemps, Herz; hasta los cubanos que estudiaron en París como Bousquet, Desvernine, Arizti, Raffelin, Cervantes o Jiménez.

2. Criolledad o identidad nacional en la música del siglo XIX

Es un error aproximarse a lo nacional con criterios, diría con *pre-juicios* actuales. Se puede caer, como ocurre con frecuencia, en el error de definir lo cubano decimonónico partiendo de

- a) una supuesta inmutabilidad de lo cubano;
- b) la omnipresencia de lo africano sin matices;
- c) desconocimiento del euronegro;
- d) desconocimiento de la existencia de la música culta y la popular.

Por contraponer dos enfoques: los de Varona y Martí y los de Carpentier o Vidaurreta. Esa aproximación no tiene en cuenta los cambios acaecidos en la sociedad y que tuvieron cumplido reflejo en el contenido de los conceptos:

–*criollo* y *cubano* en la génesis de la música nacional.

–el tipo de música escuchada (de concierto, de baile, profana, religiosa) por una u otra clase o capa de la población.

–a quién iba dirigida la música compuesta, lo cual implica la problemática del público, su composición social.

Comencemos retomando el término “criollo”. En ocasiones, se define lo criollo en la literatura musical hispanoamericana, como un fenómeno peculiar y original de ascendencia hispana o europea, cuyos representantes tenderían a conjugar las formas académicas europeas con la temática y el lenguaje nacional hispanoamericano. Es importante

recalcar que los términos hispano y europeo se conciben un tanto abstracta y arbitrariamente, pues parece olvidarse que España es un conjunto complejo de “europeos”. Algo que reconocía Masarnau en cita reproducida más arriba. El gallego es un español–europeo que posee menos influencia árabe que el andaluz que sí la posee. Lo criollo en Hispanoamérica, a partir de las guerras independentistas, va más allá de los límites puramente sociales o culturales, adquiriendo indiscutibles rasgos políticos. Digamos que concentra y deslinda su significado, aplicándose exclusivamente al blanco de ascendencia europea que aspira al poder político. El concepto criollo adquirió, como consecuencia de los procesos ya señalados, una clara connotación nacionalista, pero, también, racista: el criollo era el blanco.

Cuba no vivió ajena a esos procesos. Comenzó el criollo a transformarse en cubano en cuanto tomó conciencia de su fuerza económica y su diferencia cultural; proponiéndose asumir un papel determinante en el gobierno de la Isla. De ahí la importancia del empleo de esa voz por los que deseaban marcar su diferencia con los españoles, como lo hacía Espadero en *Canto del guajiro* (1874) o cuando se autotitulaba “de la Havane”. Conceptos que definían y marcaban su distancia con respecto a España y lo español. Tanto más significativo, cuando Cuba se encontraba sacudida, en esos precisos instantes, por una guerra emancipadora que enfrentaba a criollos y españoles.

Las cambiantes condiciones económicas, sociales, políticas durante el siglo XIX, influían y condicionaban la música cubana. ¿Para quién componía el artista? ¿Qué clase social consumía su música? ¿Quién interpretaba esa música y qué tipo de música? Las respuestas a estas preguntas nos demuestran que la esencia de lo cubano no permaneció inalterable e inmutable en el transcurso de ese tormentoso y revolucionario siglo. Siglo que se inicia con la incipiente diferenciación cultural y política y culmina con la abolición de la esclavitud y la Independencia. *Lo cubano, la identidad nacional*, se define por la relación entre los componentes étnicos. Dicho de otro modo, existía, en los dos primeros

tercios del siglo XIX, una música *afrocubana* y otra música *eurocubana*.

Don Fernando Ortiz, quien asentó las bases científicas para comprender el complejo fenómeno de transculturación en Cuba y fundamentó el trascendental papel del negro en la cultura cubana, lo señalaba meridianamente "*De la concurrencia de las músicas blancas y negras, y según el grado de su mestizaje, en Cuba se origina una música eurocubana, de elementos blancos caldeados en el trópico climático y humano, (por ejemplo: la canción romántica y la guajira al son del tiple) y otra, afrocubana, en la cual se acentúan los factores negros, (como la rumba y el son).*"¹⁶

La cubanía de la música eurocubana no se cuestionaba en el siglo XIX. Comenzó a cuestionarse a partir del momento en que el negro adquirió conciencia de su influencia, aún en tiempos de la colonia, haciéndose su aporte de manera abierta y no a hurtadillas. Esto ocurrió cuando negros y blancos comprendieron que su destino estaba indisolublemente unido y emprendieron la lucha emancipadora y por la igualdad racial. Continuó el proceso de revisión con la labor de investigadores como Ortiz o intelectuales como Carpentier. Surgió el afrocubanismo y se relegó a un segundo o tercer plano el eurocubanismo. Este justo proceso, sin embargo, incurrió en algunas exageraciones, porque el rasero en ocasiones era extremista y no tenía en cuenta la historia. Como la frase de Lapique que pone en fecha tardía la cristalización de un lenguaje musical cubano: "*Cervantes... culminaba un acento nacional que –después de gestarse casi un siglo– en los años finiseculares es ya cubano*".¹⁷

Afirmar que Cervantes es desde el punto de vista musical «ya cubano», equivale a decir que Saumell no es ya cubano, o Espadero no es ya cubano. Tan cubana era la afrocubanía como la eurocubanía. Aunque una hubiese podido gestarse en un medio humilde y la otra en otro más pudiente. A la larga, ambas, en el decurso del desarrollo histórico,

cuando fueron asumidas por todos, representaron la cultura cubana. El criterio de que lo cubano siempre incluyó la influencia del africano, *–afronegro*, diría Ortiz¹⁸–, es una aseveración ahistórica, pues sería equivalente a decir que los planteamientos de los primeros ideólogos hispanocubanos Arango y Parreño o los de Saco son ajenos a lo cubano, por no defender a los esclavos africanos, ni exigir la abolición de la esclavitud. O rechazar a Plácido, Gertrudis Gómez de Avellaneda o Martí, por no escribir como Nicolás Guillén.

Jorge Ibarra, partiendo de la premisa de la existencia del «sistema esclavista de plantaciones, con su sociedad rígidamente estratificada» afirma

“...que no podía existir una música que representase la imagen de un pueblo–nación unificado, pues ésta ni siquiera existía... no existía una música que fuese disfrutada por todos, hasta el punto de ser considerada representativa de toda la comunidad insular. No obstante ya desde la primera mitad del siglo XIX venían produciéndose en la obra del que sería llamado padre del nacionalismo musical, Manuel Saumell, y de otros autores, una serie de inflexiones importantes de tipo rítmico en la expresión de lo puramente folklórico.”¹⁹

Si es verdad que todavía en la primera mitad del siglo XIX no existía un pueblo–nación unificado, no es menos cierto que sí podía distinguirse una expresión musical que se pudo definir ya en aquel momento como hispanocubana, representando, de hecho, la imagen musical de la comunidad cubana. La contradanza, era gustada por todos, por criollos y españoles, por blancos y euronegros. A nadie le cabía en la cabeza que esa música pudiese representar a los catalanes, castellanos o andaluces. Era un producto de los criollos. Pero criollos cubanos, que no colombianos o mexicanos, argentinos, o chilenos. La presencia de una población tan heterogénea como la que se reunía en Cuba en aquellos

¹⁶ F. Ortiz, *La Africanía de la música folklórica de Cuba*, La Habana: Editora Universitaria, 1965; 2-3.

¹⁷ Z. Lapique, *Música colonial cubana*, Tomo I, Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1972; p. 64.

¹⁸ F. Ortiz, *La Africanía de la música folklórica de Cuba*, La Habana: Editora Universitaria, 1965; 3.

¹⁹ J. Ibarra, *Nación y cultura nacional*, Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981; pp. 152-153.

momentos, –africanos esclavos (afronegros); africanos horros; negros libres de reciente o añeja manumisión (euronegros que gozaban de la libertad desde varias generaciones atrás, impidiendo, por ende, que se pueda hablar en puridad de africanos); los criollos, ricos y pobres; y, por último, los peninsulares representantes de todas las nacionalidades hispanas–; repetimos, la presencia de una amalgama étnica tan variopinta como la cubana del siglo XIX, hacía imposible que cualquier música representase a todos los habitantes de la isla como pretende el historiador cubano. Era un reflejo de las enormes contradicciones de una sociedad basada en la esclavitud y la explotación colonialista. Ello no significa que la música creada por los músicos del país no poseyera ya rasgos diferenciadores definibles y que representara el gusto de personas con cultura diferente a la los peninsulares; ahí estaban la contradanza habanera y la guaracha para corroborarlo. La exigencia de unidad de gustos, como rasgo de cultura nacional, demuestra ausencia de un planteamiento objetivo y realista en el campo de la música cubana. La música de Saumell o Cervantes ha sido reconocida, sin discusión, como cubana, aunque los esclavos africanos no pudieran apreciarla ni disfrutarla, precisamente porque eran africanos y no cubanos. De ahí que la cubanía de las manifestaciones culturales del pasado siglo se deban analizar en su expresión concreta.

A despecho de las matizaciones de Ortiz en relación con los componentes de la música cubana, –menciona los conceptos *eurocubano*, *afrocubano*, *afronegro*–, la conclusión que se desprende de sus investigaciones, es que lo afrocubano es lo determinante, casi por encima de lo europeo.

“A Ignacio Cervantes se le ha llamado ‘el Glinka cubano’. Sin duda, aunque se niegue, empleó recursos de amulatada criollez y sintió fuertemente el anhelo nacionalista cubano; pero él apenas pudo iniciar tímidamente el camino cohibido por los fuertes prejuicios raciales de su época, y no tuvo la gloria de que sus inmediatos discípulos siguieran su ejemplo avanzando por la corriente cubanista con la

mayor libertad y el desembarazo que la época le permitía.”²⁰

En otra parte afirma que la música «cubana» se le puede decir «cubana», pero cuando exista la necesidad de ser preciso en la caracterización histórica o transcultural de la misma, se debe calificar de afrocubana «sin rebozo»²¹. Ortiz nos legó una concepción integral de lo cubano, donde encontraba cabida tanto lo afrocubano y como lo eurocubano, pero enfatizó en la criollez amulatada y en lo afrocubano, creando, sin que se lo propusiera, la subestimación de lo euronegro y lo europeo. G. Agüero, músico y estrecho colaborador de Ortiz, contradice la definición de este último al definir a Espadero como “...un compositor cubano que trató de hacer arte verdadero con los materiales que le brindaba nuestro folklore musical. En éste sentido echó los cimientos para la formación de un arte tonal patrio, sin que tal empeño haya sido superado aún por compositor alguno.”²²

Es rotundo al afirmar que Espadero se inspiraba en las raíces populares. ¿Qué sobrentiende él por “nuestro folklore musical”? ¿El de ascendencia negra? ¿El de ascendencia blanca? ¿O el “mulato”? Lo definitivo es que no lo define por su “amulatada criollez”. Agüero tampoco desentraña el problema de la obra espaderiana: a saber, siendo de orientación nacional, no es afrocubana, es criolla en la acepción eurocubana.

Por su parte, Alejo Carpentier es tajante, le niega cubanía a Espadero, viéndolo como un epígono de los europeos “Por un fenómeno singular que hace todo el interés del caso, el músico cubano del siglo XIX que más se preocupó por expresarse en un lenguaje universal –o que estimaba universal– resultó el más limitado por la presencia y uso de giros y sistemas que sólo eran el fruto de una moda pasajera.”²³

²⁰ F. Ortiz, *La Africantía de la música folklórica de Cuba*, La Habana: Editora Universitaria, 1965; pp. 141.

²¹ F. Ortiz, *La Africantía...*; p. 4.

²² G. Agüero y Barreras, *El compositor Nicolás Ruiz Espadero*, La Habana: Publicaciones de la Secretaría de Educación, Dirección de Cultura, 1939; pp. 18-19.

²³ A. Carpentier, *La música en Cuba*, México: Fondo de Cultura Económica, 1946; p. 206.

Para Carpentier el alma cubana era mulata desde su génesis, por eso le reprocha que "...pasó su existencia en un largo sueño romántico, poblado de imágenes distantes, sin relación con la realidad sonora que hervía al pie de sus ventanas cerradas por rejas."²⁴ Y más adelante "Rodeado de auténticos negros, oyendo sus cantos, escuchando los tambores que en días de Reyes debían hallar ecos prolongados en el patio de su casa de la calle Cuba, Espadero no pensó en utilizar uno de esos elementos que le ofrecían al estado puro."²⁵

Plantearle tal exigencia a Espadero es aplicarle un rasero distinto al que le aplica, por ejemplo, a Chopin o Liszt. A ningún compositor del siglo XIX, educado con los principios de la estética occidental, se le ocurrió, ni se le podía ocurrir, la idea de componer obra alguna con los elementos que le ofrecían «al estado puro» sus respectivos pueblos. La métrica eslava de compases mixtos o amalgamados no los utilizó Chopin en sus obras, salvo tímidamente el 5/4 del tercer movimiento de la primera sonata para piano. Ni Liszt utilizó los ritmos de los campesinos húngaros que revelaría al mundo Bartok. Lo mismo ocurrió en mayor o menor medida con Espadero: lo puramente negro, la música de los esclavos africanos, no estaba dentro de su concepto de lo cubano. ¿Por qué había de estarlo, si él no se consideraba heredero de la cultura africana? Inclusive Gottschalk, a quien elogia Carpentier por su empleo —puntual y casi anecdótico— de la percusión africana, no fue más allá de los ritmos y figuraciones de la contradanza, en cuyos orígenes se entrelazan las aportaciones españolas y las africanas. La apasionada reivindicación de lo africano en la cultura cubana que Carpentier proclamó y defendió lo condujo, en esta ocasión, a un enjuiciamiento parcializado y ahistórico de Espadero. No tiene en cuenta las concretas circunstancias culturales, sociales y económicas que definieron el entorno y la educación del compositor. Conste, que sí componía contradanzas, puro producto de la simbiosis de lo europeo y lo africano y que fue el primero en hacer una obra de notables dimensiones

basada en la contradanza y que permanece inédita en el Museo de la Música de La Habana. Su elogio de los resultados artísticos de Espadero o de Cervantes nos induce a pensar que la música de estos compositores mientras más cerca de lo mulato, más lograda, más cubana y, al contrario, mientras más supuestamente alejada, peor. La máxima expresión de la calidad musical sería, en la música culta, las *Contradanzas* de Saumell o las *Danzas* de Cervantes. Resultando de ello que piezas u obras de mayor ambición, como sonatas, baladas o géneros equivalentes, no eran válidas por europeizantes.

Otro de los aspectos esenciales para abordar lo nacional, es reconocer la existencia de diferentes tipos de música determinadas por su función estética y social, las denominadas culta popular y folklórica. Coexisten una música de consumo popular y otra con una función mas culta. En Cuba, la primera entraba, de hecho, en el campo de la música folklórica porque equivale a los cancioneros tradicionales folklóricos. En la primera mitad del siglo pasado, esa música era interpretada, fundamental y mayoritariamente, por músicos profesionales negros, los euronegros. No tenía fronteras sociales y podía ser gustada por todos, tanto cubanos como españoles, ricos como pobres; en cambio la música culta necesitaba una preparación, una educación, por parte del público y unas condiciones para ser escuchada, que la circunscribía a un público minoritario con la suficiente solvencia económica como para sufragar su acceso a ella. En la segunda mitad del siglo surgieron artistas negros tan importantes como Brindis de Salas, hijo, Rafael Jiménez o José White, entre otros, reconocidos en Europa y América. Gottschalk se refirió a la problemática cuando dijo "*Todas las reglas no consisten más que en herir agradablemente un oído cultivado (he dicho: cultivado).*"²⁶

Esta música era parangonable a la música clásica o culta europea. Es evidente que sólo los que compartían y tenían acceso a la cultura europea, ya fuesen blancos o negros, asistían a los conciertos o tertulias, no los esclavos africanos.

²⁴ *Ibidem*, p. 196.

²⁵ *Ibidem*, p. 206.

²⁶ *Ibidem*, p. 200.

Otro destacado musicólogo cubano, J. L. Vidaurreta, aunque no escapa a algunos de los prejuicios enumerados, aborda más profundamente los diversos aspectos del fenómeno Espadero: el estético, el sociológico y el político. Afirma que la obra de Espadero se basa en lo poco que había de cubano, léase mulato, en aquellos momentos. El mestizaje que perfila *“los caracteres definidos de los sentimientos de cubanidad, independientes en el orden político, como complementarios en el social.”*²⁷

Independientes como resultado de la lucha, complementarios en el orden social por la simbiosis entre el africano y el español. No impide este juicio acertado que incurra en el error de desconocer al euronegro.

También señala que el arte nacional *“se convierte en arte de masas y no en un fin de castas, aunque se diga que el arte nuevo de Cuba disocia o puede disociar los individuos, porque el arte germinal de la época que analizamos, sus principios esenciales son populares, ya que las masas carecían de entendimiento artístico.”*²⁸

La cita, bastante confusa, como muchas de las ideas de Vidaurreta, se refiere a la música culta, —la única que pudiera ser catalogada “música de castas” y ser “impopular”—, coetánea de Espadero, que dejaba de ser de “casta” para convertirse en “arte de masas”. Música que “disociaba” según algunos, pienso en Serafín Ramírez que señalaba a la creación espaderiana un exceso de artificialidad y rebuscamiento, alejada de las “espontaneas” contradanzas. Vidaurreta considera que la música culta antes no la entendía el público, eran *“impopulares, ya que las masas carecían de entendimiento artístico”*. Eso por un lado.

Por el otro, debe destacarse el hecho, ya mencionado, de que la música de los profesionales euronegros, la contradanza, era parte del arte nuevo cubano, y ése no disociaba sino que unía. Asimismo, insistamos en que los profesionales cultos se confundían con los populares, porque no existía un

linde tan definido. La contradanza habanera gozaba de popularidad entre el público y los autores. Llámense como se llamaren, las componían. Este es un género producto de una práctica culta. Lo demuestra su calidad musical, cuyo reconocimiento venía de atrás. Pedrell menciona en su diccionario musical a los negros Brindis de Salas, padre, y a Buelta y Flores —que pudieran ser calificados de músicos populares—, por sus refinadas y graciosas contradanzas. La música culta cubana pudiera ser catalogada como de “música de casta”, por ser de disfrute casi exclusivo de las clases solventes de la sociedad. Se entiende, hasta cierto punto, la impopularidad de la misma. Subrayo hasta cierto punto, porque la “impopularidad” se debía al desconocimiento y falta de preparación de las clases y capas más humildes de la sociedad colonial, y no porque estuviesen imposibilitados de gustar de tal música, como lo ha demostrado la vida. No se puede disfrutar de algo que se desconoce, como tampoco si no se está preparado para receptionarlo debidamente. La música culta debe ser *“una música más humana, más apoyada en realidades espirituales, que se vierte sobre el pueblo, llega a la conciencia de las masas y se transforma en poderosa fuerza moral y social que influye en la vida popular, sin distinguos de sectores, y con más intensidad, quizás, que todas las artes juntas.”*²⁹

El investigador basado en tales criterios, no deja de emitir duros criterios sobre el compositor cuando se pregunta

*“¿Espadero es, dentro del arte, un artista cubano o un cubano que practica el arte en su tierra? [Respondiéndose]... Espadero compositor es un plañidero que llora sin cesar, enfrascado en su dolor. Su música quiere tener alas y quiere no ser música de mundo. Puede afirmarse que en su vida y obras, es un adalid precursor de los deshumanizantes del arte de la música... Sin embargo, tiene la gloria inconmensurable de haber abierto entre nosotros un camino que no ha querido trillarse.”*³⁰

²⁷ J. L. Vidaurreta, “El compositor y pianista N. Ruiz de Espadero”, *Cuadernos de Historia Habanera*, Emilio Roig de Leuchsenring (dir.), 1ª serie, Municipio de La Habana, p. 112

²⁸ *Ibidem*, p. 113.

²⁹ *Ibidem*, pp. 112-113.

³⁰ *Ibidem*, p. 132.

Cae Vidaurreta en la confusión de "arte cubano" igual a mestizo y popular, o "arte cubano universal" igual a blanco y elitista. Por ello Espadero es un adalid precursor de los deshumanizantes; porque ignora la esencia espiritual de la humanidad llamada *cubano*, no practica el arte de su tierra porque no se inspira en la música de influencia africana. Su juicio definitivo es condenatorio: es un caso de indeterminación social porque desconoce la función social del arte "Así resulta que, sin querer, aunque se afane, no deja descubrir en su producción una verdadera determinación histórica de carácter colectivo que pueda tomarse como punto disciplinario de escuela, como característica nacional o como fase precisa del momento en que se desenvuelve."³¹

No compartimos el juicio de Vidaurreta. Espadero sí deja descubrir la verdadera determinación histórica de carácter colectivo, porque su arte reflejaba lo nacional cubano en el marco de la música culta de ascendencia hispana. La opinión de Vidaurreta en el sentido que la obra de Espadero no cumplió uno de los fines del arte, a saber, "servir como instrumento de unión entre los hombres"³² es injusta. Espadero intentó, y logró en su momento, expresar las necesidades espirituales, inclusive sociales, del público cubano de música culta. Esas necesidades traducían la voluntad de un determinado grupo social en busca de una identidad nacional en el campo de la música culta. La burguesía y la alta pequeña burguesía, que sí tenían acceso a ese tipo de música, defendieron y gustaron de la obra de Espadero, porque ella expresaba esas ansias. Se puede afirmar que su música sí era un agente unificador y sí estaba determinada socialmente, respondiendo directamente a las necesidades de un grupo concreto de la sociedad. También significa que en la medida que el resto de la población tuviese, y tenga, acceso a las mismas posibilidades de educación, preparación e información, ese círculo inicialmente limitado y elitista, se fuese, se irá ampliando. Lo expresado es una prueba de que el proceso de ampliación del público, está teniendo lugar. Para

³¹ *Ibidem*, p. 128.

³² *Ibidem*, p. 117.

ejemplificar lo dicho podríamos citar las contradanzas o la *Grande Fantaisie Cubaine* de Espadero, compuestas en los años cincuenta del pasado siglo y con marcado lenguaje criollo, es decir, con la influencia de la contradanza euronegra. También estaría *Canto del esclavo* que a pesar de diseño melódico eminentemente europeo, recoge la protesta por la explotación del esclavo. No entrarían dentro de la categoría de obras de ascendencia hispana como *Souvenir d'autrefois* y la *Primera Balada*, también compuestas por esos años. En ellas comprobamos sus afanes nacionalistas partiendo de motivos y ritmos de indudable ascendencia hispana. Ello no implicaba ser extranjerizante, sino la naturalidad de pertenecer a una cultura musical. No es de extrañar. Albéniz escribe *Rapsodia cubana*, *Cuba* o se cantan habaneras en las zarzuelas. Ignacio Cervantes en su *Potpourri sobre aires nacionales* deja escuchar el manido y "españolísimo" tema del *Jaleo de Jerez*. El nocturno *Souvenir d'autrefois* (ca. 1850) se basa en un ritmo característico de la música española



N. R. Espadero *Souvenir d'autrefois*.

Si comparamos los acompañamientos típicos de los nocturnos de Chopin o de Fauré, tranquilos, estables, regulares, en nada parecidos a la propuesta de Espadero, resaltará su peculiaridad hispana. Lo mismo ocurre en la *Balada n° 1* (1850). El primer tema en La menor, aparte del bajo, la melodía incluye en su diseño los tresillos peculiares



N. R. Espadero *Balada n° 1*. (circa 1859)

el final deja oír las terceras alternas, que encontraremos más tarde en *Canto del Guajiro*, incluso en la *Suite Iberia* de Albéniz y más tresillos



N. R. Espadero *Balada nº 1.* (circa 1859)

El segundo tema, en La mayor, es más lírico



N. R. Espadero *Balada nº 1.* (circa 1859)

el episodio siguiente, suerte de final del segundo tema, se escuchan con más claridad el ritmo de seguidilla y las armonías



N. R. Espadero *Balada nº 1.* (circa 1859)

El espacio nos impide analizar con mayor detenimiento ésta y otras obras de Espadero que hasta ahora han pasado inadvertidas. Lo que se impone es hacer una revisión con oídos desprejuiciados y abiertos. Y se descubrirán joyas desconocidas.

3. Del afronegro y euronegro en la cultura musical hispano-cubana

Es necesario abordar la problemática del afronegro y del euronegro en la cultura musical hispano-americana decimonónica, porque es uno de los rasgos de la colonización española, así como de la cultura hispana en general. Porque lo hispano, la his-

panidad, se establece de modo objetivo por el desarrollo histórico que le tocó vivir a todos sus protagonistas. En una mezcla variopinta que se inicia uniendo tres continentes (Europa, África y, posteriormente, América) y múltiples culturas. La cultura musical hispana no es única y exclusivamente, lo peninsular (la jota o la seguidilla, la sardana o la muñeira); lo es también la habanera y el danzón, el zapateo y la guaracha. Y ahí comienza la participación del euronegro. En la literatura musicológica cubana ha recibido un enfoque parcializado, mientras que en la española ni se menciona el aporte del músico negro en el establecimiento de un modo hispano de hacer música. El siglo XIX, por no mencionar los anteriores, lo español y lo africano conviven. Pero no se piense, como es lo habitual, en el esclavo. No. Se debe pensar en un español de tez negra que estaba asimilado, o intentaba integrarse, en la sociedad decimonónica española. A ellos dedicamos las siguientes consideraciones.

Algunos autores determinan la cubanía musical, por la presencia del componente africano, no ya del afrocubano, sino del africano. Se desconoce la realidad colonial que determinó la presencia del euronegro, uno de cuyos primeros logros artísticos es la contradanza habanera. La presencia del músico negro impregna todo el proceso de formación de la música cubana, tanto de modo directo por la presencia de ritmo sincopados, como indirecto.

En la literatura musicológica, como línea general, se aborda lo africano de manera unívoca: sólo se entiende y sobreentiende al esclavo. Tal parece que el medio cultural y social que lo rodeara no tuviera ninguna repercusión en su conducta y actitudes; en su cultura. Tal parece que el color de la piel fuese un factor más determinante que la pertenencia a una u otra clase social—ser esclavo o pequeño burgués; ser pobre o ser rico. Provenir directamente de África o haber nacido en el seno una familia libre desde hacía tres o cuatro generaciones, era una futilidad. Dominar el castellano como Plácido o ser bozal, era intrascendente; tocar excelentemente el violín o solamente tocar los instrumentos africanos, era exactamente lo mismo. Todas estas

circunstancias estaban presentes en el negro cubano. Demuestra falta de rigor histórico plantear los anteriores juicios por parte de la musicología. Un botón de muestra es la siguiente cita del compositor andaluz Turina, gran amigo de Lecuona y de quien obtuvo información sobre la música cubana. Pues Turina, delimitando el concepto guajiro, aclaraba que no se trataba de canto de negros, pues "según dicen, los negros cubanos son de raza africana, importados a la isla por los primeros colonizadores."³³

Le asiste la razón cuando afirma que los negros vinieron con los primeros colonizadores, mas ignora que en Cuba había algo más que africanos esclavos. Los primeros negros que llegaron a Cuba dejaron de serlo cuando se les concedió la libertad y se integraron a la sociedad española cubana. En cambio los africanos «importados» por los últimos colonizadores, esos, sí eran africanos. No se considera lógico en cualquier país denominar a los descendientes con los gentilicios de los antepasados: ése es un fenicio, o un cartaginense, un íbero o un celta, un vikingo o un germano. O son italianos, o españoles, o ingleses.

Los regímenes coloniales francés y español, sobre todo el último, propiciaron el mantenimiento de usos y costumbres africanos en América. Sin negar el peso de la aportación afro-franco-americana, no hay duda, que el aporte afro-hispano-americano en América fue incomparablemente mayor. Ello por la mencionada peculiaridad del colonialismo español. Octavio Paz confirma la naturaleza doble del colonialismo español: por una parte explota y por otra mantiene y perfecciona instituciones autóctonas como el llamado *Resguardo* "una institución económica, política, social y religiosa [que] durante el período colonial logra convivir con otras formas de propiedad gracias a la naturaleza del mundo fundado por los españoles: un orden natural que admitía diversas concepciones de la propiedad, tanto como cobijaba una pluralidad de razas, castas y clases."³⁴

La gran mayoría de los esclavos africanos, cuando recobraban su libertad y aun adaptándose a la cultura dominante blanca, hispana, continuaban el ejercicio, latente, encubierto, de su cultura y su forma de hacer música. No debe confundirse este africano manumitido con el otro, que gozaba de su libertad desde hacía varias generaciones y que solamente se parecía al primero por el color de la piel. Este último tipo de negro estaba plenamente identificado con el sistema y cultura españoles. "...los mulatos venezolanos [...] evitan todo aquello que parezca africano en sus obras."³⁵

A propósito vienen las observaciones de Robert Stevenson que demuestran que tal situación era característica de las colonias españolas y francesas del Caribe donde existía un alto nivel artístico. Los músicos negros de Haití —ex-colonia española— fueron reconocidos en Francia en el siglo XVIII, no teniendo nada en común, salvo la piel, con los esclavos³⁶. Todos ellos alcanzaron tal solvencia económica que no sólo poseyeron riquezas y esclavos, sino que defendieron el régimen colonial español con las armas integrados en los *Batallones de Pardos y Morenos*. Se identificaron con lo español y se consideraban como tales. En las actas de los juicios instruidos a raíz de los hechos de la llamada "Conspiración de la Escalera", en 1844, encontramos las protestas de los detenidos cuando se les identificaba como africanos.

El proceso que analizamos, comenzó en España en el siglo XV —donde existían desde los primeros tiempos de la colonización negros españoles libres— continuó y culminó en las Américas. La esclavitud negra en España, que en el siglo XVI, llegó a alcanzar la cifra de 100.000 personas. Nos interesa destacar que en dos de las ciudades andaluzas donde más concentración había, Sevilla y Cádiz, más tarde tuvieron una gran relación con Cuba. Según Levi Marrero, hubo miscegenación sin mayores prejuicios. La esclavitud se extinguiría en el siglo

³³ J. Turina, *La música andaluza*. Serie Ediciones, Textos y Documentos. Sevilla: Ediciones Alfar, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1982; pp. 31-33

³⁴ X. Rubert de Ventós, *El laberinto de la hispanidad*, Barcelona: Editorial Planeta, 1987; p. 47.

³⁵ R. Stevenson, "La música en la América española colonial", en Leslie Bethell, *Historia de América Latina, 4. América Latina colonial: población, sociedad y cultura*. Barcelona: Cambridge University Press-Editorial Crítica, 1990, p. 327.

³⁶ *Ibidem*, pp. 328-329.

XVIII, sobre todo por las emancipaciones. El lento mestizaje, —¿mulataje sería lo correcto?—, diluyó entre la población española, particularmente la andaluza, los rasgos africanos, moros y turcos³⁷. La *Real Cédula de Gracias* dictada por Carlos IV, «una democratización de lo aristocrático» suscitó gran descontento entre los blancos hispanoamericanos porque establecía una «dispensa de la condición de pardos /mulatos». En la lista de 1801 se detallaban las gracias a solicitar y su servicio monetario:

Dispensación de la calidad de pardo700

Dispensación de la calidad de quinterón 1100

Ambas categorías reflejaban el diverso grado de cruce interracial, el quinterón era el mestizo considerado 1/8 negro y 7/8 blanco³⁸. La decisión de Madrid suscitó el disgusto de los peninsulares y los criollos blancos del Cabildo de Caracas que apelaron en 1796 por «la actitud altanera de los pardos libres»³⁹.

La importancia de los batallones de pardos y morenos lo constatamos en la siguiente cita

“.../ hasta las postrimerías del siglo XVIII, apenas había habido fuerzas militares en el imperio, y los conflictos armados prácticamente habían desaparecido una vez terminadas las conquistas. Las milicias que los reformistas borbónicos organizaron después de 1750 sirvieron de campo de instrucción para muchos criollos que luego combatirían para liberar sus regiones de España”⁴⁰.

Es decir, que Carlos III consideró a los pardos y morenos tan fieles y leales a la corona española, como para confiarles las armas que defenderían su autoridad y la integridad de España. Señal inequívoca de la madurez de la integración y que estaban considerados como nacionales, a pesar de las restricciones y discriminaciones que sufrían.

³⁷ Levi Marrero, *Cuba: Sociedad, Economía, Azúcar, Ilustración y Ciencia*, Madrid: Editorial Playor, 1980; 13, p. 238.

³⁸ *Ibidem*, 13, p. 64

³⁹ *Ibidem*, 13, p. 239.

⁴⁰ P. Bakewell, “Hispanoamérica: el imperio y sus consecuencias”, en J. H. Elliot, *El mundo hispanico*, Barcelona: Editorial Crítica, 1991; p. 81.

Las peculiaridades del colonialismo español se reflejan en más aspectos. Bakewell lo señala

“En el siglo XVI la sociedad colonial se dividía *grosso modo* en indios y europeos. En general, a los negros se les asociaba con el grupo de los europeos, ya que tanto estos como los indios los consideraban como servidores y agentes de los colonizadores. [...] Entre los dos extremos, el de los dominadores y el de los sometidos, un número creciente de personas de sangre mixta, gentes que por su identidad histórica no pertenecían a ninguno de los dos grupos, entró a formar parte de la sociedad a mediados del período colonial. [...] Cuanto más europea era la apariencia de una persona, más amplia era la serie de oportunidades económicas que generalmente se le ofrecían. De modo parecido, era muy posible que los pardos de sangre mixta que se parecían mucho a los negros se vieran considerados y tratados como si fuesen esclavos. A este sistema de atribución de categoría social que existió en Hispanoamérica después de 1600 se le ha dado a veces el nombre de «pigmentocracia»; y, efectivamente, parece ser que el color de la piel (o, mejor dicho, la medida en que la apariencia física de un individuo se acercaba al ideal de «lo blanco», «lo indio» o «lo negro») era el factor que decidía la categoría social de una persona y ponía límites a sus posibilidades económicas y sociales. Las gradaciones de color y apariencia producidas por las mezclas étnicas casaban bien con la predilección española por ver la sociedad como una jerarquía natural, predilección que databa de la Edad Media. A cada miembro de la sociedad le correspondía un lugar y un cometido en la estructura, y era difícil e incluso, hasta cierto punto, incorrecto tratar de salirse del lugar y el cometido asignados. Asimismo, esa jerarquía llevaba implícita la desigualdad. Estas concepciones se implantaron en Hispanoamérica durante el siglo XVI y, en mayor o menor grado, han persistido hasta el presente.”⁴¹

Lo cual nos introduce en una nueva matización: el blanco descendiente de negro, —en Cuba dirían

⁴¹ *Ibidem*, p. 76.

que ha mejorado la raza. Otra variante del euronegro

“Otro cambio en los criterios de clasificación social acompañó a la decadencia inevitable de la gradación sutil medida por la apariencia étnica. Se trataba del aumento de la importancia de la riqueza como factor determinante de la categoría. A decir verdad, es probable que desde el principio la riqueza fuese más poderosa, en ese sentido, de lo que era en España. Después de cruzar el Atlántico (hecho que en sí mismo se consideraba admirable y merecedor de una categoría más elevada), los inmigrantes, prescindiendo de que en España ocuparan una posición alta o baja, se encontraban con que la categoría que les asignaran en la metrópoli les abandonaba, se volvía menos restrictiva, como una piel que se desprendiese. En comparación con España, pues, el poder de la riqueza, o de la falta de riqueza, para modificar la categoría social aumentó en América. De modo parecido, cuando mantener una jerarquía social según la apariencia étnica se volvió problemático, la riqueza de un individuo empezó a contribuir más que antes a definir su posición social. Al mismo tiempo, sin embargo, el factor étnico seguía teniendo mucho que ver con el acceso a las oportunidades económicas. Era muy poco probable que alguien que fuese claramente indio o negro llegara a ser un comerciante que realizara operaciones en el comercio intercontinental o intercolonial; propietario de grandes minas de plata, o de una extensa hacienda; mientras que un mestizo, sobre todo uno de apariencia marcadamente europea, podía aspirar a esas ocupaciones.”⁴²

Si tal era la situación, mejor comprenderemos lo que sucedía en Cuba, donde los negros llegaron a alcanzar una notable posición económica y social, y podían enorgullecerse tanto de su *status* y como de las prerrogativas que le concedía el poder español. Testimonio de la existencia de una población importante y respetada de negros y mulatos libres, es uno de los Bandos, dictado 1792, por el Capitán

General Luis de Las Casas, donde se animaba “... a los padres para que infundieran en sus hijos —blancos o mulatos— el ánimo de ejercer algún oficio honesto para evitar la proliferación de hombres «inútiles o perjudiciales a la república»”⁴³

En el caso específico de Cuba, la primera mitad del siglo XIX estaba dominado por un músico hispanoamericano de ascendencia africana. Un negro nacido y formado en el mundo colonial español con una educación europea. Hasta el trágico año de 1844, la integración de los euronegros en la sociedad colonial blanca era satisfactoria. Por lo aducido podemos constatar que las autoridades coloniales confiaron en ellos hasta que en el siglo XIX el auge vertiginoso de la esclavitud y las presiones de los ingleses para lograr la abolición a escala internacional condujeron a la desconfianza. Ante el miedo de perder los privilegios y por miopía política, los gobernantes españoles tomaron draconianas medidas represivas para descabezar a la incipiente pequeña burguesía negra utilizando como pretexto una supuesta rebelión de los esclavos, aupada y sostenida por supuestos agentes ingleses. El conjunto de las circunstancias señaladas contribuyó a una toma de conciencia de los negros, de su pasado, permitiendo que afloraran de manera cada vez más palmaria reminiscencias de la cultura africana. Se manifestó en la peculiar manera de interpretar, como una suerte de expresión subliminal de la cultura africana. Digo subliminal porque en esa etapa temprana, principios del siglo XIX, lo negro emergía filtrado por la cultura hispana. Más tarde, la toma conciencia de su papel en la sociedad, lo identifica más claramente con su ascendencia. Como reacción al predominio del negro en la música y para “blanquear” esa profesión, después de 1844, también comienza a aparecer el blanco criollo como músico profesional en Cuba. Los argumentos nos conducen a ex-

⁴² M^a Dolores González-Ripoll Navarro, “Voces de gobierno: los Bandos del Capitán General Luis de Las Casas (1790-1796)”, en Consuelo Naranjo Orovio y Tomás Mallo Gutiérrez (eds), *Cuba, la perla de las Antillas*, actas de las I Jornadas sobre “Cuba y su Historia, Madrid: Doce Calles: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994; p. 157.

⁴² *Ibidem*, p. 76.

presar nuestro desacuerdo con Domingo Acebrón, que aborda el problema del negro desde la perspectiva del africano y no del euronegro. Según la autora, “Durante el siglo XIX se produjeron intentos de articular la nacionalidad cubana, realizados por intelectuales pertenecientes a los sectores medios y altos. Ahora bien, la toma de conciencia de su cubanidad por parte de la población de color [sic!] no se produjo hasta finales de siglo, entre 1878–1895. En 1887 se crea el Directorio Central de las Sociedades de la Raza de Color de Cuba, presidido por Juan Gualberto Gómez.”⁴⁴

Es sin duda una evaluación inexacta por cuanto los negros participaron desde mucho antes en la creación de una conciencia diferenciada en relación con la española.

Llama la atención el empleo abusivo por parte de algunos investigadores de los conceptos *afrocubano* y *africano*, desconociendo las diferencias de tipo cultural que los mismos reflejan. De ahí la trascendencia del concepto *afronegro* mencionado por Ortiz,

“La música *afrocubana* es indudablemente cubana, de plena cubanía; pero quien estudie desde un punto de mira histórico o etnográfico la música cubana, en lo que ésta tiene de más entrañablemente nacional, no podrá prescindir de una nomenclatura apropiada mediante la cual pueda significarse lo afronegro que casi siempre hay en ella y que le dio sus tintes, sus curvas y sus calores. Y necesariamente, cuando se le exija su valoración cultural, tendrá que llamarla “*afrocubana*” o “*mulata*” para distinguirla de la música “*eurocubana*”; por ejemplo de las canciones románticas producidas en Cuba bajo el influjo de los melismos italianizantes en el siglo pasado.”⁴⁵

El enunciado establece que existe lo afronegro «casi siempre» en la música cubana. El «casi siempre» ortiziano, abre una brecha que, aunque estrecha, otorga carta de ciudadanía a lo eurocubano que es tan cubano como lo afrocubano. Lo afrone-

gro debería relacionarse con el negro africano, es decir, el negro llegado de África y no con el afrocubano, –negro de innegable cultura africana, pero adaptado a las circunstancias de convivir con africanos de diversas tribus y etnias, lo que produjo cierta nivelación de las mismas y homogeneidad que nos permite hablar de lo africano en general– que sí está presente en casi toda la música cubana. Según el sabio cubano, en Cuba confluyen dos culturas principales que desencadenan un proceso de transculturación que dio origen a la cultura cubana. Ése proceso pasa por varias etapas, una de las cuales, la que nos ocupa –el siglo XIX–, es la que propicia el surgimiento de la música cubana. Argeliers León demuestra la existencia de música africana creada en Cuba por esclavos o descendientes directos de ellos, –que no es la afrocubana que tiene ya influencia hispana–. Es importante destacar que antes de llegar a ese punto de fusión, de simbiosis, ya eran cubanas. Algo que no siempre se ve. Únicamente se piensa en la forma cubana de hacer música de finales de siglo XX, cuando estaba culminada, en líneas generales, la transculturación. En el siglo XIX, la música hecha en Cuba por hispanocubanos de origen europeo y africano, es decir, blancos como euronegros, era distinta de la que hacían sus antecesores en sus respectivos países de origen. Aunque no se habían fusionado, ya puede ser considerado como estilo nativo. En la etapa coexisten, esquematizando el panorama,

el negro africano esclavo o afronegro, que mantenía su cultura musical intacta y la ejercía en los campos o en los barracones;

el negro cubano libre, nacido libre pero sin el sedimento de varias generaciones de convivencia con la sociedad española;

el euronegro, que asumía los elementos de la cultura hispana y la ejercía en los salones de la sociedad habanera blanca o mulata, así como en los cabildos⁴⁶.

⁴⁴ M^a Dolores Domingo Acebrón, “La participación de extranjeros...”; p. 178.

⁴⁵ F. Ortiz, *La africanía...*; p. 3

⁴⁶ Institución creada para reunir y organizar a los negros según su nación. No se creó en América, sino en España como lo señala Ortiz.

Este último negro influyó decisivamente en la cultura cubana de la primera mitad del siglo y a través de él, penetraron características de la música africana. Mas, repito, a través del filtro de los cánones europeos. Si no hiciéramos tal matización habría creer que los africanos influyeron directamente en los colonizadores y no es lógico ni posible. Habría que preguntar a los investigadores que indiscriminadamente hablan de la cultura africana y afrocubana, ¿a cuál de ellas se refieren? ¿A la surgida en los salones frecuentados por blancos o la de los barracones frecuentados por los negros?

Nosotros nos ocupamos de la que sonaba en los salones, generadora de la contradanza y del resto de los bailes criollos del siglo XIX. La simbiosis de lo africano y lo español, se manifiesta abiertamente a comienzos de ese mismo siglo, bajo el dominio absoluto de músicos negros que estaban en posesión de las normas europeas de la música profesional. Los brotes diferenciales de la música criolla tenían un componente predominante europeo y no africano. El surgimiento de la música cubana, en la primera mitad del siglo XIX, no es el resultado exclusivo de la cultura africana, y mucho menos comprendida ésta como la proveniente directamente de África. Es el resultado del desarrollo, en Cuba, de la cultura musical profesional española, y por ende, europea, asumida por blancos y negros, los euro-negros. Los cantos y bailes campesinos, donde predominaba la cultura española, gozaron de gran popularidad entre la población negra libre. Según León *"Hasta el negro improvisaba décimas, se acompañaba del tiple y bailaba el zapateo..."*⁴⁷. Fernando Ortiz corrobora este extremo *"La palabra 'zapateado', nominatura de un baile muy en popular y de un modo de mover los pies en danza, en boga entre los negros africanos /.../."*⁴⁸

La afirmación ortiziana corrobora el grado de imbricación de las culturas europea y africana a mediados del siglo XIX. Demuestra la asimilación de la cultura española por los negros africanos, que,

hablando con propiedad, ya no eran africanos, sino europeos, mejor dicho *euronegros*.

La notoriedad y, hasta fama internacional, que alcanzaron algunos artistas negros no fue suficiente para que obtuviese el arte musical un reconocimiento social. Al contrario. La situación en la primera mitad del siglo era dramática para las artes. Recordemos las ilustrativas palabras que Saco escribió al respecto en 1831:

"Las artes están en manos de la gente de color. Entre los enormes males que esta raza infeliz ha traído a nuestro suelo, uno ellos es haber alejado de las artes a nuestra población blanca. /.../ el amo se acostumbró desde el principio a tratar con desprecio al esclavo, muy pronto comenzó a mirar del mismo modo sus ocupaciones, porque en la exaltación o abatimiento de todas las carreras, siempre ha de influir la buena o mala calidad de los que se dedican a ellas."⁴⁹

¡¡El infeliz negro tiene la culpa de alejar al blanco de las artes!! Continúa:

"En tan deplorable situación, ya no era de esperar que ningún blanco se dedicase a las artes, pues con el sólo hecho de abrazarlas, parece que renunciaba a los fueros de su clase: así fue, que todas vinieron a ser el patrimonio exclusivo de la gente de color, quedando reservadas para lo blancos las carreras literarias y dos o tres más que se tenían por honoríficas."⁵⁰

Acota Zoila Lapique *"Por lo tanto, el quehacer musical se transformó en una cuestión clasista y obtuvo un carácter peyorativo en Cuba y la América colonial, muy especialmente en nuestra Isla en la primera mitad del ochocientos. /.../ Por lo que el músico, para tener un desahogo económico, realizaba, además, otras labores que le dejaban mayores ganancias."*⁵¹

⁴⁷ A. León, *Del canto y el tiempo*, Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984; p. 98.

⁴⁸ F. Ortiz, *La africanía...*; p. 151.

⁴⁹ J. A. Saco, *Memoria sobre la vagancia en la Isla de Cuba, 1831*; pp. 58-59.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 59.

⁵¹ Z. Lapique, *Música colonial cubana*, I, Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1972; p. 25.

La poca estima hacia la música de los españoles iba en detrimento de los blancos que deseaban desenvolver su actividad profesional en ese campo. En ese clima cultural y social de principios del siglo XIX, los artistas blancos, —supuestos aficionados, que de hecho eran profesionales— cuando aparecían en la prensa periódica de la época, no lo hacían con sus nombres y apellidos, sino con sus iniciales, pues les daba vergüenza que se les confundiese con los músicos profesionales negros. No era digno de sus apellidos realizar una actividad de esa índole. ¡Curiosa mentalidad la de esa sociedad, de escasa población, que escondía su identidad bajo iniciales en la prensa, cuando todos sabían de quién se trataba! Posteriormente, se superaron esos prejuicios apareciendo sus nombres y apellidos.

Ramírez aduce casi las mismas razones de Saco al analizar la poca popularidad de la música en la primera mitad del siglo XIX: menosprecio, por parte de la sociedad de toda carrera que no tuviese título académico y haber caído

“el arte en manos de una raza separada de la nuestra, en aquellos tiempos al menos, por insondable abismo; raza aislada de toda sociedad culta, incapacitada moral e intelectualmente, sin el derecho, no de seguir, pero ni de pretender seguir siquiera, el estudio de una carrera literaria, puesto que el cultivo intelectual, como asegura Humboldt, estaba limitado únicamente a la clase de los blancos, porvenir, sin esperanza, tuvo que optar, si no por vocación, como recurso de subsistencia al menos, por la carrera musical, que creyó lucrativa, fácil y rápida, según los horizontes que se le marcaran.”⁵²

Más adelante

“En esta clase menesterosa fue, pues, donde se extendió la música y echó hondas raíces, más no desde el punto de vista artístico y generoso, que si tal cosa hubiese sucedido ¡cuántos de aquellos infelices habrían dejado un nombre imperecedero! sino

desde el de la propia conveniencia /.../ que es el peor camino que puede tomarse sobre todo en bellas artes, pues no es posible, sin funestos resultados, que al hombre sólo le guíe, sólo le mueva, sólo le anime el mezquino interés.”⁵³

Y el fallo de Ramírez “*Bien caro nos ha costado esa infundada [sic] preocupación; hoy más que nunca podemos apreciar sus graves consecuencias; hoy más que nunca debemos lamentar que un error de nuestros antepasados haya traído sobre nosotros tan fatales consecuencias.*”⁵⁴

¿Los negros y mulatos White; Brindis de Salas, hijo; Rafael (Lico) Jiménez; acaso no dejaron su nombre para la posteridad? La opinión de Ramírez es importante, no sólo por lo que dice de la música y los músicos cubanos del pasado siglo, sino por que nos permite penetrar en el cuerpo de sus concepciones. Los juicios de Ramírez marcaron a los siguientes investigadores cubanos, tanto en lo relacionado con Espadero como con los artistas negros. Decir que la raza negra vivía aislada es una aberración. ¡Aislada cuando determinó el gusto de los blancos y la fisonomía de la música cubana! Aparece la confusión que venimos rechazando: en Cuba no existía un tipo de negro. El nivel profesional del músico *euronegro* alcanzó cotas de gran profesionalismo, reconocido allende las fronteras cubanas. Otro aspecto injusto es el que trata del interés o desinterés de los artistas. Para él, el negro hacía música por interés. ¿Qué significarían los conceptos interés—desinterés, para Ramírez? ¿Acaso el músico profesional que vende su obra o sus habilidades, ambas, mercancías en un sistema basado en el mercado, no se mueve por el interés? La realidad es que a Ramírez el apasionamiento y la parcialidad lo obnubilan a la hora de valorar los hechos. El negro tuvo una participación activa en la formación de la cultura cubana, mas éste negro no era el esclavo recién llegado de África, sino el libre, que estaba mucho, muchísimo, más cerca de la cultura occidental europea que de la africana. Digo más cerca porque

⁵² S. Ramírez, *La Habana artística*, La Habana: Imprenta del E. M. de la Capitanía General, 1891; p. 124.

⁵³ *Ibidem*, pp. 124-125.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 125.

nunca se identificó plena y totalmente con la sociedad hispana. La historia demostró que a la postre el negro fue a su reencuentro y buscó su identidad que fue la cubana, la afrohispanocubana. Eso no quisieron reconocerlo Ramírez y otros músicos cubanos como Sánchez de Fuentes que afirma rotundamente "El factor africano para nada intervino en el desarrollo de éste género [la danza], que es la legítima supervivencia de la contradanza."⁵⁵

En la misma *Memoria sobre la vagancia en la Isla de Cuba*, Saco recomienda en 1831, un año antes del nacimiento de Espadero, arrebatarle a los negros la supremacía en las artes

"Únanse pues, los buenos padres, exhorten unos a sus hijos, para que abracen, y otros para que respeten y estimen las artes; muestren este respeto y estimación con palabras y con hechos; contradigan, y si fuere necesario, censuren a los indiscretos que en las conversaciones o de otro modo se produzcan en términos ofensivos a profesiones tan honrosas; sean siempre sus valientes defensores, así por escrito, como de palabra; e intimidando con sus conducta a unos, y dando aliento a otros, los padres de familia tendrán la gloria de contribuir a la verdadera felicidad de Cuba."⁵⁶

A partir de 1844, la dedicación a las artes por parte de los blancos se podría entender, casi, como una cruzada en favor del arte, sin fronteras discriminatorias. Poco a poco los blancos se liberaron de los prejuicios y fueron saliendo a la luz como artistas profesionales. No descarto, en absoluto, que el análisis de José Antonio Saco, fuese compartido por el padre de Espadero y que, como resultado de ello, apoyara la carrera elegida por su hijo. Ante la insistencia del niño y pertrechado con las ideas de patriotismo planteadas por los criollos, accedió a los requerimientos del hijo, contribuyendo de esa ma-

nera a lo que mejor convenía a Cuba. Ruiz Palomino coadyuvaría a "blanquear" las artes, "dignificaría" una de las manifestaciones de lo humano incorporando al blanco; "haría Patria". Ese discurso, racista en el fondo, no condujo a Espadero a ignorar los sufrimientos de los esclavos, pues a ellos dedico una obra, sino a intentar aliviar su suerte denunciando, con su arte, la inicua situación que padecían; lo que reconoció Martí cuando dijo que Espadero se puso del lado de los "desdichados".

La gran "deficiencia" de Espadero y de los músicos en general, según Carpentier, es ignorar su pasado cultural africano

"En cuanto a melodías, aparecen ya, de cuando en cuando canto de comparsas —o sea, de lo que más fácilmente podía captar y aceptar el blanco, familiarizado con holgorios callejeros. No se tiene todavía una muy clara de lo que puede ser la "melodía africana". Y ello, por una razón poderosa: sólo un estudio detenido del folklore negro de Cuba, realizado con método, lograría definir exactamente sus raíces y procedencia, así como el grado de conservación y edulcoración de los cantos originales. Nadie, en el siglo XIX, se preocupó nunca por diferenciar un himno lucumí de una invocación ñáñiga. Tampoco se prestaba gran interés a las supervivencias de ritos ancestrales."⁵⁷

La búsqueda de las raíces en la música culta cubana de la primera mitad del siglo XIX, si se llevaba a cabo, era en el ámbito de lo hispano. La música «en general» se hallaba en manos de músicos en su mayoría negros que poco, o nada, se preocuparían de elaborar una teoría del "espíritu del pueblo". No eran esas las prioridades de los creadores. Hacían música criolla, antillana o cubana, y punto. Decir música criolla, antillana o cubana, es decir música hispanocubana y *euronegra*. Por lo tanto las observaciones críticas de Carpentier no sólo se le pueden señalar a Espadero, igualmente habrían de referirse a todos los compositores cultos de aquel momento. Pero ¿por qué el creador cubano tenía

⁵⁵ E. Sánchez de Fuentes, "Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero, en J. M. Carbonell, *Las bellas artes en Cuba*. Colección Evolución de la Cultura Cubana (1608-1927), Vol XVIII, La Habana: Imprenta "El Siglo XX", 1928; p. 167.

⁵⁶ J. A. Saco, *Memoria sobre la vagancia en la Isla de Cuba*, 1831; p. 62.

⁵⁷ A. Carpentier, *La música en Cuba...*; p. 235.

que basarse en las raíces hispanas o africanas única y exclusivamente? ¿No podía él expresarse en su propia y original manera que no era ni blanca ni negra puras? ¡Era la manera cubana! Ni los españoles “puros” ni los africanos “puros”, podían hacer lo que hicieron los negros cubanos en pleno dominio de la composición europea. Estoy totalmente de acuerdo con Carpentier cuando dice que la contradanza toma del negro algunos elementos, pero no comparto la afirmación que toma “*lo más epidérmico*”⁵⁸. ¿Qué sería lo esencial? ¿El canto yoruba o lucumí? Si admitimos que lo cubano tiene antecedentes españoles y africanos, tan esencial es el canto yoruba como la jota aragonesa. Merece tanto que se investigue una de las fuentes como las restantes. Lo cubano es la fusión de todas las culturas que se dieron cita en la Isla, siendo las principales la española y la africana. En música se da la circunstancia que nuestros rasgos de identidad se forman en la primera mitad del siglo pasado cuando la mayoría de los músicos eran negros y su arte apreciado por la mayoría española. Se da otra circunstancia en el componente español, que no encontramos en el resto de los países europeos: debido a la larga presencia árabe y judía ya hubo cierta interrelación e influencias mutuas en el campo de la cultura, así como un conocimiento indirecto del arte africano. De tal manera que uno de los elementos del componente cultural hispano que confluyó en Cuba era la cultura andaluza, ésta a su vez en contacto con la norafricana.

El desarrollo histórico de la Isla en la segunda mitad del siglo no se encaminó en el sentido de ser más europeos los cubanos —a despecho de los esfuerzos de Arango y Parreño o Saco; Ramírez o Sánchez de Fuentes—, sino todo lo contrario: la necesidad, y la urgencia, de la independencia impulsó la unidad del negro y del blanco. Si cabe la expresión, nos “mulatizamos” en la medida que el blanco admitió, toleró y, al final, asumió la influencia negra que cada vez fue más evidente y presente. El peso y la magnitud de la penetración de lo negro en la sociedad colonial se debió, a mi juicio a dos facto-

res principales: uno, el predominio demográfico del negro que fue invadiendo paulatinamente todo el tejido social cubano; y dos, las características de la cultura española. Características que combinaban la mayor de las intransigencias e intolerancia con una tradición de convivencia y tolerancia que yacía en su cultura. Es cierto que la música popular cubana se fue “africanizando”, empero no como un interés del músico popular de ser fiel a la raíz africana, sino como la expresión de la nueva realidad musical cubana y de fidelidad consigo mismo.

Con la Independencia y la República, Espadero comenzó a entrar de lleno en las polémicas de comienzos de siglo. Al imponerse el afrocubanismo nuestras raíces hispánicas pasaron a ocupar una posición relegada en la escala de valores de lo nacional. De manera que ser “europeizante”, resultaba peor que ser “africanizante”. La verdadera cultura no admite discriminación de ningún tipo. La cubana se nutrió, y se nutre, de múltiples componentes, pues está abierta al mundo. Esa es nuestra originalidad y no debemos, no podemos, renunciar a ella.

4. Ideas estéticas de Espadero

Las convicciones estéticas, pedagógicas, filosóficas y éticas de Espadero no eran fruto de la improvisación, ni de la ignorancia. Eran hijas del desvelo de los criollos por alcanzar la preparación suficiente que los liberara de la dependencia de la metrópoli. Martí resumió ese pensamiento con la frase: «Ser cultos para ser libres». El camino de la formación de la conciencia nacional pasaba ineludiblemente por la presencia de grandes figuras intelectuales que contribuyesen a su establecimiento. De ahí la necesidad de una sólida preparación cultural. Los criollos nacionalistas, desde los autonomistas hasta los independentistas, lo comprendieron y lograron que Cuba fuese uno de los países mejor informados de lo que sucedía en el mundo. Espadero no escapó a esa regularidad. Vidaurreta señala que Espadero, desde su fanal, seguía acucioso el

⁵⁸ *Ibidem*, 236.

movimiento musical del mundo y a sus manos llegaba abundante literatura de arte en general y de música en particular. Recibía de los principales editores, cuanto de valor se daba a la estampa. Sus amistades le mantenían informado de cuanto acontecía en el mundo musical europeo.

Las ideas que tenía Espadero sobre el arte musical y las corrientes contemporáneas, las expuso en la serie de artículos titulada *Obras póstumas de Gottschalk* publicada en la revista *La España Musical*. Su rigor intelectual, la intención de teorizar sobre aspectos fundamentales de la estética romántica y su aplicación en las condiciones de la cultura cubana; convierten el trabajo en una pieza a tener en cuenta cuando se hable del pensamiento estético musical hispano del siglo XIX. Aunque toca problemas estéticos de índole general, el propósito de Espadero se concentra en la defensa y elogio del arte de Gottschalk, erigiéndose en defensor del arte americano.

Espadero veía en la naturaleza uno de los orígenes de la música y recomendaba a los jóvenes, coincidiendo con Schumann, escuchar los sonidos circundantes. Evoca Varona, el episodio en el que Espadero motivado por un pitazo de los buques de la bahía de La Habana, exclamó que era un acorde perfecto y "de seguida se puso a disertar con animación sobre las fuentes musicales que se descubren en la naturaleza"⁵⁹.

Al iniciar *Obras póstumas de Gottschalk*, declara "en la exposición de nuestras apreciaciones no pretendemos herir ninguna susceptibilidad, ni chocar con ninguna opinión en materia de arte musical. Tenemos especial cuidado de apoyar estas apreciaciones en el juicio de los eruditos del arte en general cuya palabra constituye autoridad."

Espadero no entra en la polémica de las escuelas romántica y clásica, pero revela sus fuentes: V. Hugo, Tayne, Liszt y Berlioz. Al vuelco revolucionario en los contenidos y forma que significó el romanticismo para Europa, se agregaban, en las condiciones concretas de Cuba, el dominio profundo

del oficio y la necesidad de expresarse en «cubano» o «antillano». Esos criterios le sirven a Espadero para explicar y fundamentar la validez artística y estética de Gottschalk. Las ideas básicas de Hugo sobre las que levanta el cubano sus consideraciones serían las siguientes:

1. La contraposición de los conceptos clásico y romántico, no define nada por lo confusa que resulta a la hora de aplicarla. Toda definición limita "¿Por qué, pues, envolver bajo una designación vaga y colectiva estas creaciones que, por estar todas animadas por un mismo espíritu, la verdad, no dejan de ser desemejantes, y con frecuencia contrarias en sus formas, en sus elementos y en su naturaleza".

2. El arte es continuo, no se desarrolla de la nada. El arte verdadero no reniega de lo anterior "¿Por qué esta contradicción estrambótica de conferir a otra literatura, expresión imperfecta de una época aun incompleta, el honor o el ultraje de una calificación igualmente vaga, pero exclusiva [sic], que la separa de las literaturas que la han precedido, como si no se le pudiera pesar sino en el otro platillo de la balanza?".

3. El contenido no depende del género. La dignidad del género no existe, los límites de los mismos tampoco: "la tragedia prohíbe lo que la novela permite, la canción tolera lo que la oda veda, etc." "lo que es bello y verdadero, es bello y verdadero en todas partes; que lo que es dramático en una novela, será dramático en la escena; que lo que es lírico en una copla, será lírico en una estrofa; por último, que la sola distinción verdadera en las obras de ingenio es la de bueno o malo."

4. Por ello la poesía no está en la forma de las ideas, sino en las ideas mismas. Eso sí, "no hay más que bueno y malo, bello y disforme, verdadero y falso". "La regularidad es el gusto de la medianía, el orden es el gusto del genio". Por último, la conducta a seguir debe estar regida por el pensamiento "Admiremos los grandes maestros, pero no los imitemos. Hagámoslo de otro modo; si tenemos éxito, tanto mejor; si naufragamos, ¿qué importa?"⁶⁰

Algunos de esos principios eran esgrimidos,

⁵⁹ E. J. Varona, *Paradoja hombre, paradoja*, en: *Revista Pro-Arte musical*, 15 de setiembre de 1926.

⁶⁰ N. Ruiz Espadero, *Obras póstumas de Gottschalk*, en: *La España musical*, año IX, 22 de agosto de 1874, n° 422, 423 y 424.

hasta hace pocos años, por creadores del siglo XX para explicar ciertas características de la música cubana, como por ejemplo el predominio de la forma pequeña sobre la grande –sinfonías, cantatas o sonatas– supuestamente ajenos al genio musical cubano.

Importante es la definición del arte como algo más que sentimiento espontáneo. Remite a la etimología del término *musa* que “*une a la música, al sentimiento, al arte y a la ciencia a la vez*”. Varona nos describe la indignación de Espadero con “*los que pretendían rebajar a la humildad del arte lo que era una ciencia, y, quizás, quizás la ciencia.*” Para Espadero la música es un arte de sentimiento y “*la más ideal de todas*”. Afirma “*La esencia del arte, como expresión y sentimiento de lo bello, es el ser perfectible*”. Otras dos condiciones que constituyen el arte son el saber y la inspiración. El primero se adquiere estudiando “*las tradiciones clásicas, con el estudio ‘sincero’ de los progresos, de los recursos, de las innovaciones, aun las más atrevidas, de los grandes artistas que en nuestros días han llevado el cetro*”. La inspiración sería “*un favor de lo alto, la emoción a su poder supremo, la expresión [sic], este verbo de lo bello, y en fin, aquella facultad particular que descubre las bellas formas rítmicas, la más rara de las facultades*”.

Espadero reivindica el derecho del compositor a componer como le dicta la conciencia y el sentimiento “*Querer, en un cuadro inmutable, hacer girar en órbitas prescritas o vaciar, en un molde inflexible las aspiraciones de artistas de épocas distintas, de organizaciones y temperamentos diversos, nos parece evidentemente absurdo. Es pretender contener y regular el impulso de los sentimientos, prescribiéndole una medida, un límite, una forma que aprisiona y encadena la inspiración*”. La conciencia y el sentimiento no nacen de la nada, el hombre vive en un momento y en un lugar dados “*importa mucho, para abrazar nuestra opinión, estudiar a éste artista en la expresión de los sentimientos que los ha querido pintar y de los cuadros que se ha propuesto trazar, sin perder de vista las circunstancias particulares del medio que se los ha sugerido*”. Es decir, la conciencia y el sentimiento del artista están condicionados por el medio, el entorno

social, cultural en el cual se encuentra inmerso. Es oportuno citar el artículo de Antonio Opisso, colaborador de Felipe Pedrell, titulado *Espadero y Gottschalk*, publicado por *La España musical* en julio de 1872; pues detecta en la obra de ambos expresiones “americanas”:

“En vano se educan con nuestra música y con el sello que la imprime nuestro carácter, en vano admiran todas las obras maestras que llevan a América la imprenta y los cantores, en vano procuran identificarse con la manera de nuestros maestros; sus ojos contemplan otra vejetación [sic], sus palabras se cruzan con otros hombres, las auras que respiran son distintas de las que aquí respiramos, sus corazones sienten diversamente, [...]. Por eso cuando cojieron [sic] la pluma sus obras brotaron originales, personales, subjetivas; por eso sus obras llegaron a nosotros llenas de vida, de fuego, de pasión; por eso Gottschalk, y Espadero, nos causaron aquella admiración respetuosa [...]. Dímosle ocasión [a Gottschalk] para que al volver a América cargado de aplausos y ovaciones, pudiera decir a su hermano, a Espadero — Trabajemos, también allí nos comprenden; también el Viejo Mundo nos admira.”⁶¹

Las palabras de Gottschalk en su artículo “La música, los pianistas, Espadero y ‘La plainte du poëte’”, publicado en *Revista Liceo de La Habana* y en el *Diario de la Marina*, en mayo de 1860, sobreentienden la importancia del medio, sociedad

“Alejado del teatro de las luchas artísticas, Espadero por lo tanto, se ha podido salvar de todo contacto, bueno o malo, que hubiera podido alterar las cualidades innatas que caracterizan su genio. Ni la moda ni las seducciones del público, conoció el joven criollo, como si hubiera querido la musa de los Trópicos alejar de su niño mimado todos los soplos impuros que pudieran marchitar la flor divina que le había puesto en el seno...”

⁶¹ La frase «en aquel país donde los poetas mueren como Plácido» (injustamente fusilado, por las autoridades colonialistas), nos indica el talante del periodista.

Estar alejado del medio europeo, que es el sobreentendido bajo las palabras "teatro de las luchas artísticas" le evitó todo contacto, bueno o malo, de las pugnas artísticas. ¿Cuál era el medio que rodeaba a Espadero? Las Antillas, Cuba. Conste que no se trata de una cuestión geográfica, sino cultural. Así lo indican los conceptos criollo y la poética imagen de "musa de los Trópicos". En otra parte del mismo artículo reafirma lo dicho: "Nacido en el Nuevo Mundo, me enorgullezco con los triunfos de sus hijos". Hay un aspecto en el que Espadero y Gottschalk no coinciden, no por casualidad sino por necesidad: medio y albedrío estético. Por eso es necesario enjuiciar al artista y su obra teniendo en cuenta muchos factores, mas cuán "poco estudio [...], se hace de las causas y de las influencias que han podido determinar a tomar tal o cual forma en los diversos géneros en que se ha ejercitado".

El propio Espadero sufrió las consecuencias de ignorarse «las causas y de las influencias» que determinaron su credo artístico. Como el compositor acota en una carta, a veces no convenía percatarse de las razones que lo impulsaban a actuar de tal o cual manera.

Ese medio en la obra de Gottschalk se manifiesta musicalmente en melodías o giros melódicos populares "Gottschalk no retrocedía ni aun delante de lo grotesco y de lo bárbaro; sabía descubrir en ello una poesía oculta a los demás; del toso pedernal hacía brotar la chispa escondida, sin alejarse empero del género o del carácter que su genio asimilaba y que marcaba con el sello de su individualidad".

A continuación Espadero establece una lista de obras de Gottschalk, que bien podría ser una catalogación, divididas según el estilo español, cubano o antillano y norteamericano. Podría pensarse que Espadero menosprecia piezas como *Ojos criollos*, *Cocoyé* o *Banjo*. Pero no es así "Las obras que ha compuesto en el género cubano y en el de otras Antillas, son, a nuestro juicio, composiciones características de una belleza especial, imposibles de retocar aun por cualquier músico del territorio por mucho genio que posea".

Aún mayor alcance tienen las palabras que, de

cierta manera, rectifican o precisan el aserto de que la música de las Antillas pudiese ser "grotesca" o "bárbara". "Permitásenos decir de paso que este género está impregnado de una poesía y de un sentimiento particular, que no excluye de ningún modo, como se cree en Europa, sino por el contrario exige la aplicación de todas las reglas del estilo y de la expresión que hacen de él un verdadero encanto cuando se comprende bien y se interpreta como es debido".⁶²

Encontramos casi las mismas palabras en la nota introductoria del *Canto del guajiro*, con el añadido: "he tratado de traducir la expresión y colorido locales, conservando sus menores matices, aún en los casos en que pudieran ser considerados como faltas rudimentarias de armonía." Buscando la fidelidad al lenguaje nacional, no rehuye las supuestas faltas rudimentarias de armonía según los criterios académicos europeos.

Comprende el cubano que Gottschalk tiene que vencer los prejuicios de lo que actualmente se denomina eurocentrismo: todo lo que esté más allá de Europa, lo que no se componga según los cánones «clásicos europeos», no es realmente algo serio. Luis Ricardo Fors en su libro *Gottschalk* reproduce un artículo en el que se recomienda a Gottschalk dominar todos los géneros del estilo clásico y "que el gusto por las obras cortas, no le impidiera componer fantasías con introducciones y finales". También le señala el articulista —con menosprecio y subvalorando las obras hispanoamericanas (según él música de banjo, guitarra y castañuelas)— el elocuente "consejo":

"Nos parece que ha llegado para el amable pianista—compositor la hora de dejar "banjo", guitarra y castañuela; el criollo ha hecho su prueba, y ya no puede tener rivales en el género que ha creado; ahora esperamos al músico completo y de raza germánica [!!], del poeta original y tierno, cantos de ma-

⁶² Dice Espadero: "El secreto del encanto de la música de las Antillas, lo mismo que la dificultad de su interpretación, consiste, como el mismo Gottschalk lo ha definido, en destacar bien la melodía sobre el fondo atormentado, pero simétrico, del bajo, con una sonoridad cantante y con una morbidez, que son los rasgos característicos de la música criolla, moviéndose con toda la desenvoltura del *ad libitum* y del *tempo rubato* en el interior de compás, sin exceder empero sus límites".

yor extensión, obras de más complicada arquitectura: sonatas, conciertos o sinfonías dignas de tomar plaza entre las obras maestras clásicas y justamente respetadas. Que L. M. Gottschalk vuelva lo más pronto posible entre nosotros. [...] Ya no debe oír solamente la musa de la loca juventud; [...] ha llegado el momento de pactar alianza con la musa de la razón y de conquistar nueva fama por medio de trabajos amplios elevados, imponentes”.

Las palabras son discriminatorias y racistas en alto grado, porque subestima las posibilidades que puede brindar la música de otra región que no sea la europea. Discriminatoria resulta la alusión a la raza germánica, poco faltaba para hablar de la pureza aria. Por lo que se ve, para el periodista, la “musa de razón” es de origen ario y se mide según el rasero germánico. Espadero parece responderle cuando rechaza la falta de personalidad y el epigonismo

“...vemos con harta frecuencia rechazar obras notables o concederles mediana estimación, por la única razón, muy extraña [sic] en verdad, de que no fueron escritas dentro de las formas convenidas de la escuela llamada clásica y designadas bajo los nombres sacramentales de ‘sonatas’, ‘conciertos’, ‘scherzos’, ‘sinfonías’, etc., etc., formas creadas por otros genios anteriores, pero no obligan de ningún modo al compositor a encerrar dentro de sus límites las manifestaciones de su genio y la expresión de sus sentimientos.”

Defiende decididamente Espadero el derecho del músico a expresarse de la manera que estime más afín a su medio, no renunciar a las “manifestaciones de su genio y la expresión de sus sentimientos”. No cabe duda que el trasfondo del planteamiento estético, es una reivindicación de lo nacional, puesto que no es a la escuela llamada clásica ni a las formas “sacramentales”, de procedencia europea, a las que hay que ceñirse, sino a lo propio. El pensamiento de Espadero es dialéctico, pues reconociendo la necesidad de estudiar lo mejor de los clásicos, alerta sobre los peligros de una posición servil

“Las preocupaciones escolásticas son, a nuestro juicio, el escollo más terrible para las obras de arte, sobre todo de las artes de sentimiento como es la música [...]. Creemos que lo bello y lo grande no pueden esclavizarse a las formas fijas de tal cual compositor antiguo o moderno [...], sino que deben revestirse de formas nuevas, imprevistas, tomadas en lo que el sentimiento tiene de infinito e inagotable.”

Recordemos que todas las consideraciones tienen un propósito declarado: defender la validez de la opción estética de Gottschalk, que era la suya propia: la música cubana y, de manera más amplia, la música antillana. No deja nada por tratar en su argumentación. Aborda la cuestión de la pequeña forma del compositor norteamericano y cita a Liszt, quien solicitaba para la música el mismo criterio aplicado en otras artes, según el cual la calidad de la obra no se mide por sus dimensiones, sino por su valor artístico intrínseco “*En materia de arte, por lo demás, la forma es /.../ secundaria; el pensamiento es el todo. ¿Qué importa el montaje si la piedra es preciosa?*”

Las palabras de Carpentier son injustas al imputarle a Espadero su desapego por lo autóctono “*Lo que le seducía era lo otro; lo que había sido elogiado por Liszt y Teófilo Gautier; lo que le sonaba a Europa y se emparentaba con sus ideas favoritas halladas en el prefacio de Cromwell o el William Shakespeare de Hugo. [se refiere al Prólogo de las obras póstumas de Gottschalk] Espadero insiste en las ideas de 1830.*”⁶³

Espadero no esgrime a Hugo para reivindicar lo europeo, sino para fundamentar, desde la autoridad europea de Hugo, la legitimidad de lo autóctono americano. Espadero planteó con seriedad su convicción de que el músico americano debía expresarse en correspondencia con su medio y con un nivel profesional parangonable con el europeo. El nacionalismo no debía navegar por aguas poco profundas, debía intentar la conquista de cimas que, hasta ese momento, estaban reservadas para los europeos. En el panorama cubano fue el prime-

⁶³ A. Carpentier, *La música en Cuba...*; p. 204.

ro que lo expresó de manera clara y contundente. En el español le cabe ser precursor en lo que se refiere a la música instrumental, donde los compositores se debatían entre componer obras «trascendentales» sin preocuparse de su medio, o, si se preocupaban, no alcanzaban las altas cotas del profesionalismo europeo.

5. José Martí y Espadero

Para brindar un cuadro más completo del complejo mundo hispanocubano, resulta aleccionador hablar de las ideas que sobre la música tenía el poeta y organizador de la última guerra independentista José Martí. Después de lo dicho anteriormente resaltaré la enorme diferencia de juicio entre los musicólogos del siglo XX y el poeta. El principal interés de Martí en el campo de la música iba dirigido a la música culta o clásica. Tanto los conciertos de música instrumental como la ópera fueron objeto de su inquieta naturaleza. De ahí la trascendencia de sus palabras. Espectador perspicaz, a la vez que actor, de la sociedad habanera de la segunda mitad del siglo XIX, el joven Martí conocería de la obra e ideas de los compositores cubanos coetáneos. Su espíritu inquieto y afanoso por penetrar en la problemática estética de los músicos del patio, lo condujo a pedirle a Miguel Viondi, carta del 24 de abril de 1880, la recién editada biografía sobre Gottschalk de Luis Ricardo Fors⁶⁴.

Las ideas estéticas de Martí se pueden juzgar por su juicio sobre Espadero "*Espadero [...] puso en música el gemido del alma cubana, y a veces su majestad y su tormenta...*"⁶⁵

En el discurso que pronunció en 1891, al año de la muerte de Espadero, Martí le rindió póstumo homenaje.

"De lo que sí no se puede dejar de hablar, porque por ahí se medirá más tarde la alteza del hombre, es del montaraz siglo en que cuentan que vivía

aquel domador de notas. ¿Ni como había de vivir, siendo sincero, aquel peregrino que pasaba por la tierra, como todo artista que de veras lo sea, con la ira y el desdén de quien ve luces, que no ven los que le rodean, y entreoye acentos que la zahúrda vulgar no le deja oír, y se revuelve áspero, contra los que no le dan tiempo, con el bufido de los fuelles y el martillo de las forjas, a levantar, en el encanto de la luna, su torre de aspas, de estrellas y de cristales? ¿Cómo, sino tétrico y fuera de sí, había de vivir, con su poder de unir encantos, las voces del conjunto, y en una nota un haz de esperanzas y de penas, quien no vino al mundo en aquellas edades en que las almas, afinadas en coro, remedaban con su unidad en ésta vida la plenitud de la otra, sino en época y en tierra de retazo, donde ni la música de lo interior ni la de la ciencia de afuera, hallaban en torno suyo armonía y estímulo, sino perturbación, fealdad y espanto?"⁶⁶.

El profundo respeto que le merecía Espadero, lo demostró Martí en la preparación de éste discurso. El 5 de marzo de 1891, —el acto se celebró el día 3 de marzo—, le escribía a Manuela Agramonte "*El esfuerzo que tuve que hacer sobre mi mala salud para cumplir con mi obligación en la Velada de Espadero, me tuvo ayer inválido [...]*"⁶⁷.

Así evalúa Martí su «obligación» en carta a Rafael Serra ése mismo mes

"Un sólo mérito hay en esas líneas sobre Espadero que tan bien le han parecido a Ud.— y es el de poner, por sobre la obra, la página en que pidió justicia para los desdichados. Por lo que mueven los corazones, y por lo que inspiran, mido yo el mérito de las obras de arte. Lo demás es trabajo de nubes y pompa de papelería. [...] Un hombre que se cultiva, y se levanta por sí propio, es el más alto de los reyes; y puede mirar como a inferiores a todos estos vanos encopetados que no hayan vencido tanto como él."⁶⁸

⁶⁴ José Martí, *Obras Completas*, tomo XX, 2ª ed, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975; p. 285.

⁶⁵ *Ibidem*

⁶⁶ *Ibidem*, tomo V; pp. 306-307.

⁶⁷ *Ibidem*, tomo XX; p. 384.

⁶⁸ *Ibidem*, tomo XX; pp. 384-385.

En la cita resalta el contenido ético de sus criterios estéticos, mas ello impide, todo lo contrario, exige una alta calidad artística para poder mover los corazones e inspirar positivamente. Si los sentimientos no son excitados, si la obra deja indiferente, no se puede hablar de arte efectivo.

En plena vorágine de la Conferencia Monetaria Internacional, representando a Uruguay, Martí encontró tiempo para destacar la figura de Espadero, su obra y su actitud ante un problema acuciante, el de “los desdichados”.

Las coincidencias estéticas de Martí y Espadero en el campo de la música son muchas y no pretendo agotar, ni mucho menos, el tema. Me refiero a ellas porque reafirman la opinión expuesta hasta ahora, a saber, Espadero compuso dentro de la corriente nacionalista hispanocubana de música culta. Los aspectos esenciales relacionados con la música son:

–Reconocimiento del valor universal de la música culta (aunque no se utilice el concepto como tal) y desconocimiento de una música nacionalista cubana.

–Desconocimiento de la contradanza, o la guaracha, como expresiones de cubanía. *Ibidem*,

–No menciona, en el campo de la música, la influencia africana y la mulatez.

–Reconocimiento del aporte de Espadero a la cultura nacional.

Cuando planteo desconocimiento, no debe inferirse que atribuyo a Martí una posición contraria a los temas señalados. Significo, sencillamente, el hecho que no los menciona de manera explícita en los artículos u obras consultados.

Los intereses musicales de Martí iban dirigidos a la música culta como se puede comprobar en los libros de apuntes. Se expresa con admiración de Chopin («música vivida»)⁶⁹. En el caso de Wagner se pregunta “¿no será el símbolo de la ciencia sin el espíritu, que por no poseer a éste, que es el revelador, no se explica?”⁷⁰. Al hablar del pintor húngaro Munkacsy, menciona a “la gente de esas tierras de Hun-

gria”, siendo uno de ellos Liszt, en la obra del cual resuena lo húngaro: “cuando tocan sus músicas selváticas tienen de crin de corcel revuelta por la tempestad, y de voz de flor, y de reclamo de paloma...”⁷¹. En otra parte, hace anotaciones sobre asiria, la música en el templo, instrumentos musicales⁷². Podríamos continuar enumerando nombres y comentarios sobre historia de la música universal, sobre compositores europeos o críticas de conciertos a los que asistió. Mas creo que el argumento decisivo en favor de nuestra observación lo encontramos en *La edad de oro*⁷³, libro dedicado a los niños latinoamericanos y fundamental en muchos aspectos. Martí lega a la nueva hornada lo que él considera esencial en la formación de ellos, lo que deben conocer de la cultura americana y universal. No es un sencillo libro de cuentos, sino un ambicioso proyecto de enlazar artística y pedagógicamente la cultura y la historia; el amor a la patria, a lo propio, y a lo universal, patrimonio de la humanidad. Por ello habla de personajes trascendentales de América, de sus pobladores. Exalta lo mejor del Continente, a la vez que no deja de contar de otros pueblos.

No podía faltar la música. No es un texto original de Martí, pero su sola presencia en obra tan significativa, debe ser entendida como una aceptación tácita de su contenido. Pasan ante los niños las figuras de Hændel, Bach, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Meyerbeer, Schubert, Cimarosa, Paganini, Rossini. Ningún músico latinoamericano, ningún género musical demostrativo de la personalidad musical popular latinoamericana. Consecuente con la opinión reproducida arriba sobre Wagner, Martí deslinda diáfananamente dos modos de componer: “la música de lo interior” –la verdadera y sentida– y “la de la ciencia” –la del oficio frío que nada dice ni emociona⁷⁴. No hace ninguna otra diferencia, como música popular o música culta, música nacional o música universal. Para él la música es una. La respuesta la encontramos en las inclinaciones y gustos musicales de Martí.

⁷¹ *Ibidem*, tomo XV; p. 344.

⁷² *Ibidem*, tomo III; pp. 393-395.

⁷³ *Ibidem*, tomo XVIII; pp. 391-392.

⁷⁴ *Ibidem*, tomo V; pp. 306-307.

⁶⁹ *Ibidem*, tomo III; p. 281.

⁷⁰ *Ibidem*, tomo III, p. 382.

Las circunstancias históricas y sociales en Cuba, determinaron que lo popular en música se gestase y desarrollase en primer lugar en el ámbito de la músicaailable, y en segundo, en el de la canción. ¿Residirá ahí el rechazo, o por lo menos cierto espíritu crítico por parte de Martí hacia la música popular cubana? Tenemos evidencias que a Martí no le agradaba, o por lo menos, le era indiferente el baile; indiferencia que extenderíamos, quizá abusivamente, a la músicaailable cubana. Por ello, la música popular, queda fuera de sus inquietudes estéticas. Si tenemos en cuenta que Martí era defensor de la historia, cultura, héroes, naturaleza, en fin, de todo aquello que afirmase los valores de la América Hispana, causa perplejidad la poca atención, —más exacto sería decir: ninguna—, que le dedica a expresiones musicales de indudable sabor cubano como la contradanza, la guaracha o el danzón. Citemos dos ejemplos. En el mismo discurso dedicado a Espadero, dice Martí

“No he de decir aquí, porque todo el mundo lo sabe, que el músico creador a quien rendimos homenaje, no fue artista de mera habilidad, que saca del marfil jadeante y estrujado, una música sin alma: ni lacayo de su tiempo, que al esqueleto de su patria le pone sobre la oreja una moña de colores. o de gritos salvajes compone un baile impuro para que lo bailen, coronados de adormideras en el gozo del fango: sino salterio sensible, que en la limpieza de la soledad, cuando cae sobre el mundo lentamente el bálsamo de la noche, ve alzarse de las maravillas, volando de onda en onda, el alma en flor, y danzar sobre el río, con la nota en los labios, a las doncellas de agua y luz, y a las palmeras, como madres deshechas de amor, acoger en sus ramas a los espíritus que huyen de la tierra con el rostro cubierto, sangrando y despavorido”.⁷⁵

Para Martí el baile es impuro y se asocia a conceptos que suscitan disgusto por estar sujetos a la moda indiscriminada, a las bajas pasiones, verbigracia, ser lacayo de su tiempo, inspirarse en gritos

salvajes o el gozo en el fango. Para muchos en La Habana decimonónica esas palabras podían tranquilamente achacarse a la contradanza y al danzón. Existen testimonios de la época que así calificaban esos bailes nacionales. L. V. Betancourt, coetáneo de Martí, coincide en su condena de los aspectos negativos del baile

“...los padres contemplan indiferentes el triste cuadro de la danza actual; consiste en que los jóvenes buscan en el baile, no el moderado entretenimiento, sino el público y vergonzoso desahogo de sus pasiones y deseos; consiste en que el hombre, sin saber lo que se trae entre manos, aprende en casas asquerosas los cínicos movimientos de la danza, y los enseña más tarde a las muchachas incautas, corrompiendo así a la misma con quien se casará mañana”.⁷⁶

Ramírez en el artículo *La Habana de otros tiempos*, acota que la música de baile no tenía otra forma que la primitiva, “lo que el capricho de cada cual le quería dar” y que “el canto no constituía un arte, sino un aliciente para bailar”. No detenía aquí Ramírez su crítica: para él, los músicos “se valían del soberano auxilio de las canciones tiernas y de la palabra lasciva y grosera”. Agregando al cuadro a la mujer negra: “¡Con decir que las negras cantaban en nuestros templos entre nubes de incienso, acompañadas por un instrumental desproporcionado e incoherente, en el cual figuraban el gracioso tiple y el seco y rispido calabazo o güiro.”⁷⁷ La descripción de Ramírez evoca lejamente la opinión de Martí sobre el ambiente que rodeaba el baile, en el que se fundían la música alegre y contagiosa de los músicos negros y la figura atractiva y provocativa de las negras y mulatas. Cirilo Villaverde en su novela *Cecilia Valdés* también describe uno de esos bailes en los que se daban cita lo mejor de la sociedad criolla habanera: blancos, los mulatos y negros de buena posición social.

⁷⁶ L. V. Betancourt, “Artículos de costumbres. El baile. 1867”, en *Colectión de libros cubanos*, dir. Fernando Ortiz, Cultural, S. A. 1929; p. 180.

⁷⁷ S. Ramírez, *La Habana artística*, La Habana: Imprenta del E. M. de la Capitanía General, 1891; pp. 115-116.

⁷⁵ *Ibidem*, tomo V; p. 306.

En este otro ejemplo Martí matiza su disgusto poniendo de relieve dos aspectos. El primero, el baile debe estar imbuido del respeto que merece el amor hacia las mujeres, incorpora un valor ético a la problemática que nos ocupa. Valor que no sólo incluye la relación hombre-mujer, sino que, y este es el segundo aspecto, el baile es una forma de escape, de enajenación, que se estimula para olvidar cuestiones realmente trascendentales

“No soy yo declamador frío y sistemático contra el baile.

Yo no ataco al baile que baila, sino al baile que se reune para bailar.—

El baile en el hogar es quizás un recreo lícito.

En la reunión —una costumbre pernicioso.

En la sociedad que brilla y se agita —disturbio eterno del alma libre, (y esto suele serlo siempre), —creador de deseos funestos en el alma esclava ya; —hoy que los ruidos de la vida sólo han guardado para las almas santas los placeres de esa dulce esclavitud.—

Yo creo que sólo debe haber amor para las mujeres, —¿Por qué no creer que en las mujeres sólo debe haber amor?—

Y el amor no baila.

Madrid 1º de enero 1872.”⁷⁸

En los artículos dedicados a Espadero, White, Albertini, Cervantes, Ana Otero, Emilio Agramonte; destaca —excluido el dedicado a Espadero que le da pie para exponer sus consideraciones estéticas y sociales—, el de José White, quien le arranca las ideas más hermosas e interesantes sobre la música. De entrada, a todos los considera exponentes de la cultura cubana. En el artículo *En los talleres*, califica a Cervantes y Albertini de hombres enteros, de cubanos creadores y fundadores. Exalta al hombre cubano y sus posibilidades infinitas: “No pelagra, no tiene que temer, un pueblo que junta conmovido, junta espontáneo, sus diversos oficios...”⁷⁹. Un artículo de profundo contenido patriótico, de unidad

entre cubanos de diferente oficio y profesión, no refleja nada de una música nacional. En otro artículo penetra un poco más en lo referente a la música nacional, empero sin definir sus componentes étnico-culturales, como diríamos en nuestra terminología. Si hubiese que destacar alguna pista o indicio citaríamos las palabras siguientes nada claras

“¡Ah, Cuba, futura universidad americana!: la baña el mar de penetrante azul; la tierra oreada y calurosa cría la mente a la vez clara y activa: la hermosura de la naturaleza atrae y retiene al hombre enamorado: sus hijos, nutridos con la cultura universitaria y práctica del mundo, hablan con elegancia y piensan con majestad, en una tierra donde se enlazarán mañana las tres civilizaciones. ¡Más bello será vivir en el lazo de los mundos, con la libertad fácil en un país rico y trabajador, como pueblo representativo y propio donde se junta al empuje americano el arte europeo que modera su crudeza y brutalidad, que rendir el alma nativa, a la vez delicada y fuerte, a un espíritu nacional ajeno que contiene sólo uno de los factores del alma de la isla, — que vaciaría en la isla pobre y venal los torrentes de su riqueza egoísta y corrupta,— que convertiría un pueblo fino y de glorioso porvenir en lo que Inglaterra ha convertido el Indostán! [...] «¡Hay que sacarse de las venas el Madrid Cómico! ¡Las castañuelas, mozos cubanos, están empapadas de sangre!”⁸⁰

Pero consciente heredero de la cultura hispánica, Martí enfatiza e inclina la balanza “*Por española no hemos de querer mal a Santa Teresa, que fue quien dijo que el diablo era el que no sabía amar*”⁸¹. Lo cual nos conduce a España y no a África. Destaquemos en esas palabras dos puntos. Primero, para Martí en Cuba existía un “*alma nativa, a la vez delicada y fuerte*”; segundo; que “*se enlazarán mañana las tres civilizaciones*”. “*Se enlazarán mañana las tres civilizaciones*” significa que todavía no lo estaban, que no se habían fundido. Coexistían. Desconociendo, de hecho, o no constatando, la presencia de la “*amulata-*

⁷⁸ José Martí, *opus cit.*, tomo XXI; p. 32

⁷⁹ *Ibidem*, tomo IV; p. 400.

⁸⁰ *Ibidem*, tomo IV; pp. 413-414

⁸¹ *Ibidem*, tomo IV; p. 413

da criollez" señalada por Ortiz. La idea que el alma nativa —¿el indio o el criollo?—, a la vez delicada y fuerte —calificativos que, en mi opinión, descartan al negro—, no debe rendirse a un espíritu nacional ajeno —el español— que contiene sólo uno de los factores del alma de la isla, no aclara qué, cuál es el alma, cómo está constituida. Sin lugar a equívocos afirma que no podemos odiar a Santa Teresa por ser española, al contrario. Pero de la importancia e influencia del negro no dice explícitamente nada en este medular artículo sobre el arte, la música y músicos de la Isla. Dicho sea de paso, la influencia de los negros en el campo de la música por las fechas en que Martí escribía los artículos, era ya indiscutible y había configurado la personalidad de la música popular cubana.

He reproducido *in extenso* lo escrito por Martí, porque es ilustrativo del espíritu que rige su pensamiento estético en relación con la música. Es un modo de valorar muy positivamente la influencia europea, aunque su alma era esencial y entrañablemente latinoamericana. El contenido de las palabras de Martí van encaminado a resaltar la importancia y necesidad de unir lo nacional con lo universal, única vía para lograr el alto vuelo. El arte europeo moderará la crudeza y brutalidad de lo americano. Palabras que recuerdan las de Espadero en el sentido que las obras de corte antillano o cubano exigen la aplicación de las reglas del buen gusto y de la "harmonía".

Cervantes merece los elogios de Martí por su calidad artística como músico profesional de música culta, de música europea, pero no hallaremos ninguna mención con respecto a sus danzas. La única mención a la danza, y no por la danza en sí, sino porque enfatiza sus valores patrióticos, se refiere a *La borinqueña* de Ana Otero⁸². Podemos escudriñar en las páginas buscando una valoración del arte musical americano o criollo, nada encontraremos⁸³. En *Apuntes para los debates sobre el idealismo*

y el realismo en el arte, trata de la música en general, sin que lo nacional salga a colación⁸⁴. En *Apuntes para el discurso en homenaje a Rafael Díaz Albertini*, discurso que contribuyó a que el Gobernador Blanco se convenciera de las ideas radicales de Martí y ordenara su segunda deportación; el patriota se entrega en este discurso dedicado al destacado violinista residente en París, a consideraciones románticas sobre el arte en general, "ilustre generador de sueños y energías, ahuyentador de malos pensamientos, en este fervido instante movedor de tantos bravos y de tantos enamorados corazones!"⁸⁵. No deja de mencionar la patria de manera tal que lo tacharon de subversivo. Pero, ninguna mención, ni relación entre patria y algún modo de decir particular en música.

De White, "hijo de mi patria muy amada", expresa su exaltado entusiasmo Martí. Tras las opiniones de las obras interpretadas en el programa, afirma que "White tiene en su genio toda la poesía de aquella tierra [Cuba] perpetuamente enamorada, todo el fuego de aquel sol vivísimo, toda la ternura de aquellos espíritus partidos, cariñosamente vueltos a buscar entre las palmas a los que les fueron en la tierra espíritus amados". ¿Qué honra Martí en White? "Yo honro en él a la vigorosa inspiración, y la ternura y la riqueza de mi tierra queridísima cubana. El debe el genio al alma, y el alma al fuego que la incendió y la calentó"⁸⁶. Coronando su concepción de lo que es un artista nacional "...yo me siento orgulloso con que mi patria sea la patria de este artista perfecto y eminente"⁸⁷.

Al gran violinista mulato, José White, creador de una de las páginas más sentidas de la música cubana, *La bella cubana*, no le juzga según que su arte esté más o menos cerca de la mulatez, sino por la real calidad artística de su ejecución. Tampoco alberga dudas Martí de la condición de representante de la cultura cubana, de la nueva, la Independiente.

atención sobre la no bien estimada raza indígena. Busca «fomentar una era nueva para las artes nacionales» y «que con el trato continuo se despierte el interés de los poetas, pintores y literatos» (José Martí, *opus cit.* tomo VI; pp. 232-233).

⁸⁴ José Martí, *opus cit.*, tomo XIX.

⁸⁵ *Ibidem*, tomo XIX; p. 436.

⁸⁶ *Ibidem*, tomo V, p. 296.

⁸⁷ *Ibidem*, tomo V; p. 296.

⁸² *Ibidem*, tomo V; p. 310.

⁸³ En un artículo dedicado al mexicano Felipe Sánchez Solís, Martí sí se acerca a la definición clara de un arte nacionalista basado en el factor indígena. Realza la meritoria labor patriótica del profesor mexicano, quien con verdadero amor mantiene la idea de despertar la

Con estos criterios deben entenderse mejor las palabras de Martí sobre Espadero. La calidad artística y social del arte de Espadero no pasó inadvertida para Martí, para quien el aporte esencial de Espadero a nuestra música tiene doble valor: el puramente artístico -“puso en música el gemido del alma cubana”- y el ético-social -“pidió justicia para los desdichados”-.

La música de Espadero saludaba con alborozo lo que nace: la nueva Cuba, que era la preocupación mayor de Martí “era arpa magnífica, que en la fiereza del silencio, entona un himno fúnebre a todo lo que muere: ¡saluda con alborozo de aurora a lo que nace: recoge en acordes estridentes los gritos de la tierra, cuando triunfa la tempestad y viene la luz del rayo”⁸⁸.

Lo decisivo en el enjuiciamiento de Espadero, es comprender las diversas formas que tomó lo nacional antes de cristalizar en lo cubano, que es la simbiosis de las dos principales culturas presentes en Cuba. Perspicaces investigadores han puesto de re-

lieve ese fenómeno como por ejemplo Salvador Bueno cuyas palabras se pueden aplicar a la música

“Debemos recordar siempre lo que la literatura cubana significó en la larga lucha por la emancipación política de España. [...] los escritores cubanos de varias generaciones enfrentaron el poderío español no sólo en el terreno del antagonismo político, sino que pusieron todo su esfuerzo y voluntad en incrementar los basamentos culturales de la nación, aún en agraz, y en destacar los valores autóctonos en el campo del arte y de la literatura.”⁸⁹

En resumen, Cuba tuvo grandes hombres que aportaron su voz en el concierto internacional, enriqueciendo el acervo artístico humano. En el caso de la música, no se ha hecho menos. Estas consideraciones pretenden ser una reflexión y si logramos despertar el interés por temas subestimados, nos sentiremos plenamente satisfechos.

⁸⁸ *Ibidem*, tomo V; p. 306

⁸⁹ S. Bueno, *Figuras cubanas del siglo XIX*, La Habana: Ediciones Unión, 1980; p. 228.