

---

## *Nacionalizar la africanía: el auge del afrocubanismo en La Habana, 1920-1940*

---

**Robin D. Moore**

*Colegio de Música Esther Boyer  
Universidad de Temple*

Atravesamos, en efecto, por natural dictado de madurez histórica y por instinto de defensa contra el vasallaje económico a que nos viene sometiendo el imperialismo americano, un período de intensa afirmación de cubanidad (Marinello 1929:134).

Descubierta por Colón en el siglo XV, por los ingleses en el siglo XVIII, por Humboldt y la intelectualidad criolla en el XIX, faltaba que Cuba se descubriera a sí misma en el siglo XX y eso fue lo que sucedió... Lo que política, social y culturalmente trajo el período de 1923 al 32 fue el espíritu de la época, y con él, la imperiosa necesidad de un cambio (Ambrosio Fornet, citado en Martín 1971:99).

El nacionalismo es un tema fascinante que potencialmente vincula temas de interés entre los musicólogos (motivos del desarrollo de movimientos artísticos, escuelas de composición, surgimiento de géneros en ciertos períodos) con aquellos de otras disciplinas. Desgraciadamente, los musicólogos tienden a escribir sobre estos temas como si la inspiración patriótica fuera dominio exclusivo de los compositores de conservatorio. No admiten que el Estado o las poblaciones locales de cualquier época pueden también desempeñar un papel central en los movimientos nacionalistas (e.g. Plantinga 1984:342). Sus definiciones a menudo muestran, asimismo, un prejuicio elitista, ya que analizan el fenómeno sólo en lo que respecta a la música clásica, excluyendo los géneros populares (e.g. Randel 1986).

La investigación en las ciencias sociales desde la década de 1970 ha mostrado consistentemente que las tendencias nacionalistas surgen en diversos períodos históricos y pueden comprender a todas las formas culturales. Evaluar las motivaciones del nacionalismo necesariamente implica estudiar cómo los individuos conciben sus relaciones con los demás, cómo llegan a pensar en sí mismos como miembros del mismo grupo y cómo justifican sus puntos de vista. Un movimiento nacionalista exitoso redefine las nociones comúnmente aceptadas sobre el yo y la sociedad y estructura un nuevo "nosotros" epistemológico frente a los "otros". Esta redefinición permite a ciertos grupos identificar eficazmente sus propios intereses con los de toda la nación y excluir cualquier otra alternativa de representatividad. Muchos autores, que han analizado la importancia de la ideología en la política a partir de Gramsci, sugieren que la dominación generalmente no puede conseguirse sólo mediante el control físico, sino que exige la creación de un sentido de legitimidad moral, el "derecho" de las autoridades a ejercer el mando. Paradójicamente, las percepciones dominantes de la nación deben ser suficientemente específicas como para distinguir a los ciudadanos de un país de los de otro, pero suficientemente flexibles como para incorporar a todas las etnias y clases de la población. Los discursos hegemónicos tratan de generar una ilusión de igualdad y comunidad nacional, y promover su aceptación, incluso entre los miembros más pobres y marginados de la sociedad. En última instancia, el estudio del nacionalismo no trata de la raza, etnia o cultura, sino de "las estructuras ideológicas de dominación conformadas a partir de estas distinciones" (Williams 1991:33). Los discursos nacionalistas son inevitablemente cuestionados y por tanto deben cambiar a menudo, acomodándose a nuevas críticas y realidades sociales.

La cultura desempeña un papel central en el nacionalismo, porque las concepciones del "nosotros" pueden justificarse convincentemente sobre la base de experiencias y costumbres comunes. Lenguaje común, región geográfica y fe religiosa pueden todos servir como poderosos símbolos distintivos de la nación. Mediante la difusión masiva y/o rituales colectivos, la música a menudo desempeña un papel similar en el discurso político y contribuye a dar un sentido de unidad a diversos grupos. Las músicas de las clases trabajadoras pueden servir a los intereses de los nacionalistas como vehículos icónicos que vinculan la memoria popular de géneros

expresivos con programas políticos (Buchanan 1991). Las composiciones de artistas de las clases medias que incorporan géneros “folklóricos” transforman estas músicas discursiva y estilísticamente al presentarlas en nuevos contextos. Ellas remodelan el pasado de la expresión subalterna de manera que ésta parezca compartir lazos históricos con las músicas “legítimas” de los conservatorios y academias de arte. Los significados de la música nacionalista existen, por tanto, no en los sonidos mismos, ni necesariamente en las intenciones expresas del compositor, sino “extratextualmente, en los mitos, contramitos e ideología” de la sociedad en que se desarrollan (Fiske 1989b:97).

Este ensayo, parte de un trabajo más amplio (Moore 1997), describe las condiciones sociales en La Habana en los años 1920-40, en que surgió la súbita ola del “afrocubanismo”. Aunque no es muy conocido hoy en día, este movimiento artístico representa el surgimiento de un fuerte interés en la cultura de la población afrocubana y su aceptación por primera vez como forma de expresión nacional y “legítima”. El ensayo expone las crisis políticas y económicas de ese período y la toma de conciencia por parte de muchos intelectuales del papel que en ellas había desempeñado la política exterior de Estados Unidos. Describe la historia de la lucha armada revolucionaria contra la administración de Gerardo Machado (el “machadato”) a partir de 1928 y sus efectos en la producción artística. Finalmente, procura una visión perspectiva de la búsqueda de un medio eficaz para representar la nación a través de la música, emprendida por un grupo de intelectuales de la clase media.

Debido en parte al auge internacional del son, el jazz y la rumba comercial en ese período, los temas afrocubanos surgieron posteriormente como la más efectiva representación simbólica de “lo cubano”.<sup>1</sup> Paradójicamente, sin embargo, las composiciones afrocubanistas del período provienen estilísticamente de la música del teatro vernáculo y de la canción europea tanto como de la cultura callejera negra. (Uso la frase “cultura callejera negra” como sinónimo de música de la clase trabajadora asociada originalmente con las comunidades negras y mulatas cubanas, e.g. la rumba tradicional, el son acústico, la música de los ritos sagrados yorubas y congos, y la música abakuá de procedencia efik.) Las composiciones afrocubanistas de Ernesto Lecuona, Gonzalo Roig, Moisés Simons y otros, a pesar de su fuerte ascendencia europea —o quizás debido a ella—, adquirieron una popularidad masiva luego de resistir la

prueba de la crítica popular. Otros no querían aceptar como cubana la cultura expresiva del negro, aun discursivamente, y proponían en su lugar imágenes del guajiro o del indio cubano como símbolos nacionales alternativos.

### *El desarrollo del moderno nacionalismo cubano*

El ensayo de Argeliers León, "Del eje y la bisagra" (1991), estudia la historia del nacionalismo artístico en Cuba y delimita dos períodos esenciales. La primera etapa o "bisagra" comenzaría a mediados del siglo 19, entre la élite criolla dominante, y se extiende hasta principios del siglo 20. Se define como una fase "nacionalista blanca" en la cual los afrocubanos, aunque aceptados de mala gana como miembros de la sociedad, son excluidos en cuanto representación en la expresión cultural. Los temas afrocubanos están prácticamente ausentes en la pintura y la literatura de este período (por ejemplo, las del llamado movimiento criollista) o aparecen bajo un tinte paternalista y racista (e.g., en el costumbrismo), y la incipiente industria musical excluye prácticamente toda adaptación de géneros callejeros de las ediciones de música impresa. La segunda "bisagra" comenzaría en los años veinte y continúa hasta el presente. Se caracteriza por el creciente papel central de la música afrocubana en la cultura nacional, por lo menos como fuente abstracta de inspiración. El período que se extiende a grandes rasgos de 1920 a 1940 representa el "eje" de León, el momento sociohistórico que vincula las etapas distintivas de nacionalismo "blanco" y "negro".

Aunque esta metáfora pudiera exagerar las diferencias entre las dos etapas que comparten muchos rasgos, León está en lo cierto al llamar la atención hacia la década crucial del machadato. Además de presenciar la popularización de géneros previamente controvertidos como el son y la conga de comparsa, también conoció al surgimiento de numerosas composiciones populares de salón, partituras de zarzuelas y arreglos de músicaailable influidos por la música norteamericana, junto a temas inspirados de alguna manera en las fiestas de los esclavos en el siglo 19, en rumbas, guarachas u otras músicas afrocubanas. A fines de los años veinte, los viejos prejuicios contra la cultura callejera afrocubana entre las clases profesionales eran cuestionados agresivamente por una nueva generación en busca de nuevos modos de expresión nacionalista.

La mayoría de los historiadores vincula los movimientos nacionalistas del siglo 19 con factores económicos, señalando que los discursos separatistas aparecen en momentos en que los dueños de las plantaciones azucareras, nacidos en Cuba, comienzan a dominar la economía de la Isla. Estos terratenientes criollos, que ya hacia 1830 no necesitaban apoyo económico de España y se sentían explotados por la administración colonial, gradualmente desarrollaron una conciencia de clase propia (Portuondo 1972:52). Cada vez se consideraban más cubanos o isleños que peninsulares. Con el tiempo, el discurso político influyó sobre la producción musical. Las primeras formas nacionalistas como el teatro vernáculo aparecieron a mediados del siglo 19, al igual que las contradanzas y otras composiciones de Manuel Saumell (1817-1870), considerado el primer nacionalista musical del país (Carpentier 1946:179-195).

Los géneros que promovió Saumell implican cierta ruptura, aunque sutil, con la cultura musical española. Saumell y sus seguidores se habían desarrollado en un medio musical de jotas, pasodobles y otras músicas euroibéricas, y no podían valorar abiertamente la expresión afrocubana. Como era de esperar, las obras escritas por Saumell, Ignacio Cervantes, Gaspar Villate y Montes, y Nicolás Ruiz Espadero son esencialmente europeas en cuanto a su ámbito sonoro. Las obras contemporáneas de estos autores en otras esferas como la pintura y la poesía demuestran características similares (véase López Segrera 1989:38-69). Walterio Carbonell (1961) observa que los “padres fundadores” del movimiento cubano por la independencia, tales como José Antonio Saco (1797-1879) y José de la Luz y Caballero (1800-1862), expresaron su rechazo a la presencia afrocubana en la isla y de ningún modo consideraban a los negros como iguales, ni siquiera como ciudadanos del país que ansiaban crear. La producción artística de sus amigos y colegas, naturalmente, no podía incorporar “atavismos degenerados” de Africa.

Divisiones demarcadas rígidamente entre la “alta sociedad” y las “clases dirigidas” a principios del siglo 20, así como entre blancos y negros, problematizaban los intentos de crear una cultura pan-nacional. El que grupos y clases sociales bien diferenciados existieran en relativo aislamiento unos de otros, significaba que compartían poco en cuanto a expresiones culturales y no se podían conciliar fácilmente tales diferencias dentro de un solo género o estilo. El dilema central que enfrentaron los artistas de clase media en el siglo 19 y principios del 20 fue cómo crear una cultura “cubana”,

manteniendo a la vez las distancias respecto a las expresiones de los negros y las clases populares, las cuales rechazaban. La conciencia de clase y la orientación cultural en este caso conspiraban directamente contra las aspiraciones nacionalistas. Irónicamente, los géneros que mejor podían erigirse en símbolos de la cubanía, frente a España y a la comunidad internacional, eran las músicas sincréticas de la clase obrera negra, permanentemente denunciadas por los líderes nacionalistas. El período del machadato fue el primero en el cual, presionados por las circunstancias políticas y económicas, los intelectuales aceptaron tentativamente la cultura afrocubana como propia.

### *El contexto del siglo 20: neocolonialismo y revolución*

El cambio de siglo formó parte —políticamente— de una era dominada todavía por el colonialismo y la Doctrina Monroe, en que las tierras y recursos de otros países pertenecían al primero que pudiera apoderarse de ellos. Debido a la proximidad geográfica de Cuba a la Florida y la participación militar norteamericana en los meses finales de la Guerra de Independencia (1895-98), los líderes políticos de los Estados Unidos creían que se habían ganado el derecho de anexionar a Cuba —deseo existente por más de 50 años— y convertirla en una colonia. Planteaban (falsamente) que la revolución cubana había triunfado sólo gracias a la participación norteamericana y que los cubanos les debían gratitud por su “liberación”. Sin embargo, una minoría en el Congreso había insistido en la aprobación de la Enmienda Teller antes de entrar en la guerra y ahora argumentaba que los cubanos debían ser libres para gobernar su propio país sin interferencia extranjera (véase Pérez 1988:178-179). La Enmienda Teller, aprobada por el Congreso en 1898, declaraba que los Estados Unidos rechazaba “cualquier disposición de intención de ejercer soberanía, jurisdicción o control sobre [Cuba] excepto para su pacificación” y afirmaba “su determinación, cuando aquella sea lograda, de dejar el gobierno y control de la isla a su pueblo”. No obstante, durante la ocupación militar posterior a la guerra (1898-1902), los funcionarios de la administración de McKinley excluyeron a los cubanos de las negociaciones de paz con España y luego apoyaron la imposición de funcionarios títeres sujetos a los Estados Unidos en el nuevo congreso cubano (Benjamin 1990:61, 74).

Finalmente, Cuba obtuvo su independencia en 1902, pero permaneció atada a las restricciones de la Enmienda Platt. Este documento autorizaba a las tropas norteamericanas a invadir a Cuba en cualquier momento que se estimara necesario para "proteger los intereses nacionales"; limitaba los derechos de Cuba en áreas como las relaciones internacionales y la deuda externa, y aseguraba para Estados Unidos una considerable influencia política en los asuntos internos del país. El "acuerdo" impuesto, combinado con una serie de pactos comerciales recíprocos entre los dos países, en esencia convertía "la sustancia de la soberanía cubana en una extensión del sistema nacional de los Estados Unidos" (Pérez 1988:186). Sin la necesidad de justificar sus acciones frente a aquellos que presionaban por la plena independencia del país, la administración de McKinley convirtió a Cuba en un protectorado.

Las compañías norteamericanas invirtieron en gran escala en Cuba durante las primeras décadas del siglo 20. La economía cubana, devastada tras décadas de guerra, necesitaba urgentemente de capital extranjero para reconstruir el país; por tanto, la presencia de los norteamericanos fue aceptada con avidez. Entre los mayores inversionistas estaban las compañías Hershey, la American Sugar Refining y la United Fruit. Prácticamente libres de toda competencia y sin restricciones legales a la adquisición de bienes por extranjeros, la tenencia de tierras por parte de los norteamericanos se expandió rápidamente y hacia los años veinte Estados Unidos dominaba la economía del país. En 1927, durante el período cumbre de las inversiones norteamericanas (y la primera etapa del afrocubanismo), los ingenios azucareros estadounidenses alcanzaban más del 80% de toda la producción de azúcar del país (Kutzinski 1993:136). Hacia los años treinta los norteamericanos habían invertido 800 millones de dólares en la industria azucarera, 110 millones en la infraestructura de obras públicas, 50 millones en fábricas, 50 en la producción tabacalera, 40 en firmas comerciales y 35 en empresas mineras (Arredondo 1939:136).

Los historiadores han señalado que la proliferación de la industria norteamericana condujo a una situación paradójica en la cual tanto el gobierno de Cuba como sus ciudadanos podían adquirir riquezas y ostentar la autoridad política, pero de ninguna manera tenían el control de los medios de producción de su propio país. Los verdaderos oligarcas eran los inversionistas norteamericanos, dueños de más de la mitad de las tierras cultivables y prácticamente

todos los ferrocarriles, servicios, compañías constructoras y otros innumerables intereses clave de la economía. Existen considerables diferencias de opinión sobre los porcentajes exactos de tierras cubanas adquiridas por los Estados Unidos durante este período. Los autores que sólo consideran las tierras cultivables en sus análisis sitúan la cifra sobre el 75%, mientras que aquellos que toman como referencia la superficie total de tierras del país sugieren que los Estados Unidos controlaban del 20 al 30%. En todo caso, las cifras fluctúan grandemente. (Véase Benjamin [1977:19, 198] para una discusión de algunas de estas discrepancias estadísticas.)

Durante los años de las "vacas gordas", posteriores a 1910, la demanda internacional de azúcar y otros productos cubanos permaneció alta. El estallido de la Primera Guerra Mundial arruinó la producción agrícola europea y contribuyó al alza de los precios del azúcar durante toda la década. Al gozar de relativa prosperidad financiera, la mayoría de los cubanos pareció desentenderse de que su economía había sido monopolizada por la inversión foránea. Las estrechas relaciones con los Estados Unidos, uno de los países más prósperos y desarrollados del mundo, parecían ofrecer beneficios potenciales para todos. Los modestos impuestos a las empresas norteamericanas en Cuba generaron enormes sumas de dinero que iban a las arcas gubernamentales, de modo que aun el notorio y desenfadado despilfarro de los fondos públicos por los funcionarios electos del gobierno llamaba poca atención. Los ingresos del erario público provenientes de la zafra de 1919-1920, la cima de esta lucrativa "danza de los millones", alcanzaron la cifra de 1,022,000,000 dólares, más que la suma de todas las zafras de 1900-1914 (Aguilar 1972:43). Sin embargo, desde principios de los años veinte la demanda de azúcar decayó rápidamente y la penuria económica resultante comenzó a cambiar el clima político cubano. En diciembre de 1920 los precios del azúcar habían caído casi en un 400%, de un máximo de 22.5 centavos la libra a 5.51 centavos (Aguilar 1972:43). Muchos cultivadores cubanos, que habían dependido de créditos para establecer sus negocios, cayeron en bancarrota. Los que no perdieron sus tierras se vieron obligados a hipotecarlas o venderlas a bajos precios a los norteamericanos, aumentando así el porcentaje de territorio cubano en manos extranjeras.

Las dificultades económicas continuaron durante toda la década, llevando a muchos a la reflexión sobre las causas de la persistente pobreza y el desempleo en el país. Trabajadores e intelectuales,



incluso aquellos que nunca habían criticado abiertamente las inversiones estadounidenses sin restricciones, comenzaron a hacerlo. Las revoluciones rusa y mexicana y las campañas de Augusto César Sandino contra la intervención norteamericana en Nicaragua durante el mismo período también influyeron en las actitudes cubanas hacia la presencia norteamericana, trayendo a los primeros planos de la atención pública la cuestión de su dominio económico. Las primeras manifestaciones de tensión política creciente con los Estados Unidos a mediados de los años veinte incluyeron la renovación del debate público sobre la Enmienda Platt, el rechazo a las intervenciones norteamericanas en América Latina y la promulgación de leyes arancelarias por el gobierno de Gerardo Machado que protegieran los negocios cubanos de la excesiva presencia económica de Estados Unidos (Aguilar 1972:47). Comenzaron a organizarse sindicatos y a exigir reformas laborales. El Partido Comunista también se fundó en esta etapa. Periódicos conservadores como el *Diario de la Marina* comenzaron a publicar fuertes artículos antiimperialistas desde 1927 (véase Castañeda 1927), así como la revista *Carteles*, hasta entonces apolítica (e.g. García Reyes 1928; Quílez 1928). Durante los años veinte aparecen numerosas canciones populares que condenan al imperialismo norteamericano o tratan directamente de otros temas políticos del momento. Ejemplos de ellas son "No se puede vivir aquí" y "Tratado de paz" de Sindo Garay (de León 1990:55).

El dominio económico desde principios del siglo 20 tuvo su corolario en el terreno cultural. Debido a las dimensiones, proximidad y relativo auge económico de los Estados Unidos, la cultura popular norteamericana se había difundido ampliamente en La Habana por lo menos desde fines del siglo 19. Durante la temprana República, los periódicos, revistas, programas radiales y cinematógrafos reflejaban aspectos de la cultura norteamericana por lo menos en igual medida que de la nacional. Diversas publicaciones de la clase media del tipo de *Bohemia* y *Carteles* traían regularmente artículos sobre celebridades como Norma Talmadge, Ethyl Clayton, Rodolfo Valentino, Charles Lindberg, Jack Dempsey, Josephine Baker y Al Jolson. Los concursos de belleza en Estados Unidos, así como sus eventos deportivos, bailes de moda, debates políticos y muchos otros temas dominaban los titulares de la prensa. Incluso materiales puramente locales a menudo tenían anuncios de refrescos Orange Crush, jabón Palmolive, gomas Goodyear y

enjuague bucal Listerine. La música popular norteamericana se transmitía constantemente por la radio, que llegó a tener más tarde estaciones como la CMOX dedicadas enteramente a este repertorio (Collazo 1987:134). Rogelio Martínez Furé (1994) ha señalado que por mucho tiempo (e incluso hoy día) los habaneros se han sentido atraídos por la cultura popular norteamericana. Los cubanos ricos de las pasadas décadas enviaban a sus hijos e hijas a escuelas y universidades de Estados Unidos, reforzando así su exposición al *American way of life*. Muchos cubanos cultos leían a Faulkner, Fitzgerald y Hemingway; otros pasaban sus vacaciones en Miami o Nueva York y bailaban el charlestón. En general, consideraban a la cultura norteamericana como parte de la suya. La fascinación entre los jóvenes cubanos de hoy por los *jeans*, la música rap, los radios *walkman* y las mujeres rubias sugiere que los patrones establecidos de influencia cultural de los Estados Unidos continuarán vigentes por algún tiempo.

En el contexto de la depresión económica nacional, sin embargo, y en medio del clamor contra las inversiones norteamericanas, incluso la cultura de ese país comenzó a verse con sospecha. El sentimiento antiamericano, inicialmente centrado en motivos económicos y políticos, se extendió posteriormente hasta incluir todos los "americanismos". Prominentes periodistas y críticos habaneros consideraban por vez primera que la ubicuidad de la cultura norteamericana podía ser perjudicial, como una insidiosa contraparte al control económico. Todo lo que provenía del norte implicó de pronto una especie de "contaminación" (Sánchez de Fuentes 1928c:6), una imposición o un obstáculo a la independencia y prosperidad del país. En 1939, años después del machadato, Alberto Arredondo expresó sentimientos típicos de ese período.

Nuestra primera constitución había sido un calco de la Norteamericana; nuestras reformas educacionales... fueron propuestas por norteamericanos al comienzo de la República y luego bajo Machado... Nuestros códigos electorales han sido confeccionados por norteamericanos; el fox trot ha abierto brecha por el territorio isleño; el cine, el cable y la radio nos han ido imponiendo día a día el ritmo de la civilización comercializada norteamericana; nuestros Clubs y Círculos imitaban al Norte y a Europa, olvidando a Cuba y desnaturalizando nuestras íntimas y más fecundas características nacionales... nuestra arquitectura seguía los estilos extranjeros, nuestros jóvenes mascaban chicle y fumaban cigarrillos rubios; nuestros

hijos jugaban con juguetería norteamericana; los choferes manejaban absolutamente máquinas yanquis, nuestro deporte nacional era el "base-ball"... (Arredondo 1939:105).

Las publicaciones musicales de fines de la década de 1920 y 30 con frecuencia exhortaban a los cubanos a promover géneros nacionales como el son y el danzón en vez de escuchar jazz (Linares 1970:106). Eduardo Sánchez de Fuentes, recién electo a la presidencia de la Academia de Artes y Letras, arremetió contra la influencia "subversiva" del jazz en la capital en discursos y artículos (e.g. Sánchez de Fuentes 1923; 1928c). Este autor (racista) ridiculizaba la música de jazz debido a su asociación con los negros norteamericanos y no sólo por sus orígenes extranacionales. En este sentido, es más consecuente que otros oyentes de clase media que mientras rechazaban los "barbarismos" afrocubanos pretendían ignorar las raíces negras del jazz. Aunque la música norteamericana era blanco de toda clase de críticas, Emilio Grenet denunció a su vez la "imposición" de la ópera europea, el tango argentino y el cuplé español que, según él, habían sido "empujados entre nuestras claves con la más escandalosa irreverencia" (1939:xxxii).

Numerosos factores sociales y tecnológicos contribuyeron al creciente interés y toma de conciencia en torno a las formas de expresión nacionales. La construcción de vías ferroviarias por compañías británicas y norteamericanas aceleró el movimiento migratorio de trabajadores de áreas rurales aisladas a otras regiones de la isla, con lo cual se difundieron culturas regionales. La construcción de la carretera central, comenzada en los años veinte, también contribuyó a "unir la nación", figurativa y literalmente. Otras formas de transporte local, tales como autobuses y barcos, conocieron igual expansión desde la década de 1910 hasta la de 1930. Así se aceleró la concentración de la población en áreas urbanas (Schwartz 1977:31). La difusión a través de la radio y los discos contribuyó de modo fundamental a la popularización de sones y otras músicas recién "nacionalizadas".

El candidato presidencial liberal Gerardo Machado, elegido en 1924 por un amplio margen, gozó inicialmente de popularidad entre un gran espectro del electorado. Hasta 1926, los votantes recibieron con entusiasmo sus iniciativas para estabilizar los precios del azúcar y diversificar la economía y sus relativamente generosos gastos en proyectos de obras públicas (Aguilar 1972:73). Su decisión en 1928 de extender ilegalmente su término presidencial

generó mucho menos entusiasmo, pero aun esta medida habría sido tolerada si no hubiera sido por el desencadenamiento de la crisis económica global. Los cubanos se habían acostumbrado a la corrupción y al autoritarismo, pero necesitaban tener el estómago lleno para soportarlo. La quiebra del mercado de valores en Wall Street devastó lo que quedaba de la economía cubana y arrasó con los altos niveles de vida. Los precios mundiales del azúcar cayeron de niveles ya bajos a medio centavo la libra en 1930 (Aguilar 1972:80). La zafra de 1930 produjo sólo una cuarta parte de las ganancias del año anterior. El tabaco, el ron, el café y otros productos de exportación usualmente menos susceptibles a cambios bruscos de los precios ya no podían venderse en igual cantidad a los Estados Unidos debido a la ley arancelaria Hawley-Smoot (1930) y el Plan Chadbourne (1931), que restringían el comercio en beneficio de los productores locales. Algunos autores calculan (e.g. Pérez 1986:280) que hacia principios de los años treinta unos 250,000 jefes de familia —lo que representaba una tercera parte de la población— se hallaban sin empleo.

La desesperación económica impulsó el descontento político generalizado en toda la isla, el aumento de la irritación contra la política exterior de los Estados Unidos y la oposición al régimen de Machado. Las huelgas y actos de protesta, cada vez más violentos, estaban dirigidos a derrocar al gobierno e incluían a los agricultores, las clases trabajadoras urbanas, los estudiantes y los empleados públicos que reclamaban el pago de sus salarios. En un desesperado intento por mantenerse en el poder, Machado prohibió los partidos políticos rivales (marzo de 1930), cerró la Universidad (noviembre), suspendió las garantías constitucionales, censuró o suprimió la venta de los principales diarios y declaró la guerra abierta a los dirigentes de la oposición, que incluía al Partido Comunista, el Directorio Estudiantil Universitario y los revolucionarios del partido ABC (Benjamin 1977:52-65). Este último grupo incluía a muchas figuras prominentes en los círculos artísticos y literarios cubanos como Jorge Mañach y Francisco Ichaso. Los notorios escuadrones de la muerte de la "porra" o policía secreta machadista multiplicaron sus asesinatos y encarcelamientos, incluyendo a dirigentes sindicales y activistas estudiantiles y obligando a innumerables personas al exilio. Incluso publicaciones tradicionalmente apolíticas como *Bohemia* denunciaron a Machado como el "Mussolini del Caribe" y pidieron su renuncia (*Bohemia* 28, junio de 1931, pp.

40-41, 54). (Puede verse documentación fotográfica sobre los cadáveres y las acciones de las turbas contra los machadistas después del exilio del dictador en los números de noviembre y diciembre de esta revista.) Finalmente, en agosto de 1933 se inició una huelga general que comenzó por los trabajadores del transporte y finalmente paralizó el país. Machado se vio obligado a marchar al exilio en Estados Unidos, un país que lo había apoyado hasta los últimos meses del conflicto.

### *El surgimiento del afrocubanismo*

A través de los peores años de violencia y crisis económica del machadato, la música y el baile siguieron siendo formas enormemente populares de entretenimiento. La música popular ofrecía una forma de escapismo para muchos, un medio de olvidar temporalmente las realidades del momento, al igual que sucedía con los sentimientos románticos expresados en las canciones de la época. Emilio Roig de Leuchsenring observó que el público “se entregaba al baile” masivamente durante los períodos más sangrientos del conflicto: “aun en los momentos como los actuales, de más agudas crisis políticas y sociales, parecen los cubanos pretender agotarse física y moralmente con el baile y el juego en un arrebató suicida de locura colectiva, para anestesiar sus males, dificultades y desgracias” (Roig de Leuchsenring 1932:80). Aunque relativamente escasas, algunas canciones políticas de protesta se hicieron también populares. Los ejemplos incluyen “Bomba lacrimosa” de Miguel Matamoros, que mezcla referencias a la violencia instigada por el gobierno con alusiones sexuales de doble sentido (Rodríguez Domínguez 1978:133);<sup>2</sup> “Iniciadora región” de Ignacio Piñero, de 1930 (Strachwitz y Avalos 1991); obras del trovador Rosendo Ruiz, quien por ello se vio forzado al exilio (de León 1990:139), y composiciones de Sindo Garay como “Los tabaqueros” y “Oración por todos”. La primera canción trata del asesinato de unos obreros tabacaleros en huelga por parte de las fuerzas policiales del gobierno; la segunda fue inspirada por el asesinato del dirigente político y estudiantil Julio Antonio Mella (de León 1990: 62, 126).

Sin embargo, las décadas de 1920 y 1930 vieron surgir una notable producción de música nacionalista, más allá del escapismo o del comentario político. En el período anterior a 1920 pueden hallarse antecedentes a esta corriente, pareja con el establecimien-

to de diversas instituciones musicales nacionales, agrupaciones orquestales y organizaciones culturales, así como los escritos del grupo Cuba Contemporánea (Wright 1988). Los primeros centros de actividad musical reconocidos por el Estado fueron el Conservatorio Nacional de Música, fundado en 1885 por Hubert de Blanck; la Academia Municipal de Música de La Habana, creada en 1903 gracias a los esfuerzos de Guillermo Tomás (luego rebautizado Conservatorio Municipal); y la Escuela Municipal de Música y Academia de Artes y Letras, que data de 1910 (Calero Martín 1929:36; Díaz Ayala 1981:82). Todas estas instituciones promovían la interpretación del repertorio derivado del canon clásico europeo, aunque las obras de compositores sinfónicos de Cuba también recibían alguna atención.

La primera sociedad filantrópica con un programa musical más abiertamente nacionalista fue Pro-Arte Musical, creado por María Teresa García Montes de Giberga en junio de 1919 (Orovio 1981:312). Como es de esperar del patronazgo de clase media, los miembros de Pro-Arte compartían las metas nacionalistas de los grupos conservadores. Ellos aspiraban a promover la interpretación de la música cubana y a "elevar" el gusto del público a la vez. Sin duda opuestos a las expresiones musicales afrocubanas, los miembros de esta asociación sólo podían expresar consternación porque cierto público deseara "oír las rumbas [de teatro] de Anckermann" antes que la "música de calidad" (Giralt 1920:12). Pro-Arte creó un fondo para subsidiar las presentaciones en La Habana de notables concertistas extranjeros, entre ellos Enrico Caruso, Jascha Heifetz, Arthur Rubinstein, Fritz Kreisler y Pablo Casals, y patrocinó conciertos habituales en el Teatro Auditorium del Vedado (Rosell 1992 II:184). Pro-Arte fue una fuerza impulsora en la formación de la Orquesta Sinfónica de La Habana, agrupación que promovió la obra de los compositores "blancos nacionalistas" Guillermo Tomás, Eduardo Sánchez de Fuentes, Ignacio Cervantes y José Mauri (Cañizares 1978:49, 55). Una organización sinfónica rival, la Orquesta Filarmónica de La Habana, comenzó a funcionar dos años después (1924) bajo la dirección del músico español Pedro Sanjuán (Acosta 1993:6). Los instrumentistas y compositores asociados con esta agrupación, en líneas generales, eran más progresistas e interesados en la composición moderna y experimental. La mayoría de los compositores de la vanguardia del afrocubanismo estrenó sus obras con la Filarmónica.

En 1913 se formó el grupo Cuba Contemporánea, que reunía a los pensadores más liberales y patriotas de la época. Los individuos asociados con Cuba Contemporánea procedían de distintos medios tales como las leyes, el periodismo y la literatura. Sus miembros más prominentes incluían a Fernando Ortiz, José Antonio Ramos, Manuel Sanguily y Enrique José Varona. Entre sus objetivos primordiales estaba el rescate de la dignidad nacional entre la población. Años de violencia y de corrupción gubernamental seguidos por intervenciones militares de Estados Unidos habían sembrado entre algunos la duda sobre la capacidad de los cubanos de gobernarse eficazmente a sí mismos. Durante esta década llegó a su cima el discurso sobre la naturaleza “decadente” de la mentalidad y la cultura cubana. Los intelectuales de Cuba Contemporánea no culpaban a Estados Unidos por la inestabilidad política de la isla, como lo harían las siguientes generaciones, sino más bien la atribuían a la carencia de conocimientos sobre la historia e ideas de los revolucionarios del siglo 19. Así, lucharon por familiarizar a la población con el pensamiento y figuras de José Martí, Máximo Gómez, Carlos Manuel de Céspedes y Antonio Maceo mediante la organización de conferencias y la difusión de escritos.

Su propio órgano, *Cuba contemporánea*, inició su publicación en 1913 con numerosos artículos dedicados a este propósito. El grupo también creó en 1913 la editorial Siglo XX, que publicó numerosas biografías y trabajos culturales tales como *El folk-lor en la música cubana* de Eduardo Sánchez de Fuentes (1923) y la monumental obra en 18 volúmenes *La evolución de la cultura cubana 1608-1927* (1928). (Irónicamente, dado su título, el trabajo de Sánchez de Fuentes trata casi exclusivamente de composiciones musicales “de arte” y no de músicas folclóricas.) Los miembros de *Cuba Contemporánea* promovieron la reedición de los ensayos de José Antonio Saco, la serie de Cuadernos de Cultura auspiciada por la Secretaría de Educación y la Colección de Libros Cubanos editada por Fernando Ortiz (Beruff Mendieta 1937:40). Junto con la Academia Nacional de Artes y Letras y la Academia Nacional de Arte e Historia, organizaron tertulias sobre temas de arte y cultura.

Como en el caso de Pro Arte, el impacto de los miembros de *Cuba Contemporánea*, por desdicha, fue limitado, debido a sus prejuicios elitistas. Ellos se consideraban líderes, no socios, en el intercambio cultural y sostuvieron muy pocos contactos con intelectuales de izquierda o representantes de las clases trabajadoras.

Ann Wright (1988) apunta que la revista *Cuba contemporánea* ni siquiera llegó a interesar a una mayoría de la clase media letrada debido a su tono seco y pedante. Con el incremento de las críticas hacia la política exterior de Estados Unidos a mediados de los años veinte, la posición generalmente proamericana de la membresía hizo aún menos atractiva a la revista. Muy rezagada de la vanguardia del pensamiento intelectual de su tiempo, la asociación cesó sus publicaciones en 1927.

Los comienzos de la década de 1920 presenciaron una importante escalada de la retórica nacionalista y la intensificación de la producción cultural cubana. Varios ensayos de Roig de Leuchsenring, condenando la política intervencionista de Estados Unidos y cuestionando el derecho de esa nación a entrometerse en los asuntos cubanos, aparecieron por primera vez en las revistas *Social* y *Carteles* (Roig de Leuchsenring 1919, 1920, 1923). Bajo el liderazgo de Roig, Enrique Gay-Calvó, Manuel Márquez Sterling y otros, se llevó al debate público la controversia sobre la Enmienda Platt y su violación de la soberanía cubana. Alrededor de 1923 se formaron organizaciones como la Falange de Acción Cubana, de Rubén Martínez Villena; la Junta de Renovación Cubana, de Fernando Ortiz; y el Movimiento de Veteranos y Patriotas, con el fin de combatir la corrupción gubernamental y promover el orgullo nacional.

Al mismo tiempo, los artistas promovieron las formas culturales nacionales mucho más decididamente que antes. Eduardo Sánchez de Fuentes organizó en 1922 los primeros Festivales de la Canción Cubana en Cienfuegos y luego en la capital. Se desconoce la fecha exacta del festival de Cienfuegos, pero los eventos habaneros tuvieron lugar el 16 de marzo de 1922 y el 28 de febrero de 1923 (Díaz Ayala 1981:104). Collazo (1987:44) señala que estos conciertos fueron motivo de debates en el Senado cubano, sugiriendo que los mismos recibieron apoyo financiero del gobierno. Sin embargo, los géneros populares fueron excluidos del festival, que presentó principalmente las obras de compositores de clase media como Tomás Buelta y Flores, Manuel Jiménez (ambos mulatos), Laureano Fuentes Matons, Gaspar Villate y Nicolás Ruiz y Espadero. Los participantes hacían una clara distinción entre una "música cubana" selecta promovida por el festival y una "música popular" que rechazaban. Algunos expresaron su esperanza de que la canción cubana llegara a desplazar géneros como el son, para lograr una "aristocratización" de las tradiciones nacionales (Díaz



*Para fines de la década de 1920,  
las representaciones de la expresión  
pancubana promovidas por  
los artistas e instituciones de clase media  
habían sido eclipsadas por la  
popularización nacional e  
internacional del son, la guaracha  
y la rumba de cabaret...  
Los intelectuales y críticos se dieron  
cuenta de que su concepción del  
nacionalismo artístico necesitaba  
revisión y que en el futuro tendría que  
estructurarse más bien en torno  
a las expresiones de la clase  
trabajadora urbana.*

Ayala 1981; Collazo 1987). Otro hecho significativo de este período fue la publicación de dos obras de Fernando Ortiz, el *Catauro de cubanismos* (1923) y el *Glosario de afronegrismos* (1924), este último acaso el primer estudio de la cultura popular afrocubana que no la presentaba como un fenómeno de “patología social”, sino más bien como una fuente potencial de orgullo nacional.

Otro hito de 1923 fue la creación de la Sociedad de Folklore Cubano, cuyo primer presidente fue Enrique José Varona (del Morro 1923). Fundada el 6 de enero para hacerla coincidir con el aniversario de las celebraciones del Día de Reyes en el siglo 19, su primera reunión tuvo lugar en la sala de conferencias de la Sociedad Económica de Amigos del País, entonces en Dragones 62, en La Habana Vieja (Cairo Ballester 1988:3). La lista de sus miembros fundadores incluye a las figuras intelectuales clave de la década,

entre ellos el abogado e investigador literario José María Chacón y Calvo, Fernando Ortiz, Israel Castellanos, Emilio Roig de Leuchsenring, Rubén Martínez Villena, Alberto Lamar Schweyer, Jorge Mañach, José Antonio Fernández de Castro y Juan Marinello. El objetivo central de la sociedad, como lo fue de las mencionadas antes, era la "reconstrucción nacional" a través de la valorización de sus artes y su cultura. Ostensiblemente concebida para estudiar todos los tipos de folclor, durante los primeros cinco años sus esfuerzos se concentraron en los de raíz hispánica. Los miembros de la sociedad expresaron sus intenciones de estudiar y clasificar géneros de la canción popular derivados de tradiciones españolas como el romance, la décima y también el bolero, pero evitaron abordar el tema de las artes afrocubanas. Hasta donde tales formas pudieran interesarles, estaban sujetas a servir sólo como objeto del "estudio encaminado a un fin de verdadera terapéutica social, de ciertas prácticas morbosas, como los actos de brujería y ñañiguismo, en que en forma tan expresiva se manifiesta la baja vida popular" (del Morro 1923:49). Los géneros afrocubanos contemporáneos eran vistos como algo embarazoso para la civilización; en cambio, las "pintorescas" tradiciones afroides del pasado, como las danzas de los esclavos de la etapa colonial, eran aceptadas como parte del "patrimonio nacional".

Para fines de la década, las representaciones de la expresión pancubana promovidas por los artistas e instituciones de clase media habían sido eclipsadas por la popularización nacional e internacional del son, la guaracha y la rumba de cabaret. La música campesina estudiada por los folcloristas cubanos y la canción de salón promovida por la Academia de Arte y Letras tuvieron mucho menos atractivo comercial que las composiciones de Miguel Matamoros, Ignacio Piñeiro, Ernesto Lecuona y otros. Los intelectuales y críticos se dieron cuenta de que su concepción del nacionalismo artístico necesitaba revisión y que en el futuro tendría que estructurarse más bien en torno a las expresiones de la clase trabajadora urbana. Algunos, como Roig de Leuchsenring, consideraron el interés internacional en el jazz, el son y otras músicas afroamericanas como un hecho positivo. Vieron en el auge de esta cultura de la diáspora africana una poderosa fuerza que podía impulsar los programas nacionalistas en Cuba. La promoción de una música afrocubana "blanqueada" (a la manera del teatro vernáculo) reforzaría las imágenes de la nación ya aceptadas por muchos en la Isla y en

el extranjero. Además, ayudaría a que la cultura cubana se mantuviera en toda su vitalidad y pudiera resistir a las influencias norteamericanas. Señalaba al respecto Roig de Leuchsenring:

Desde hace tiempo, y en todos los tonos, se viene clamando entre nosotros por... un arte criollo, que tenga modalidad propia... Si por circunstancias geográficas, económicas y políticas de todos conocidas necesitamos para no perecer como Estado y hasta como pueblo, conservar la lengua, la tierra y la economía, también nos hace falta tener un arte en general, y literatura propios, como un medio más que con esos otros, contribuye al robustecimiento y engrandecimiento nacionales (1927:18).

Para Roig y algunos otros, las formas sincréticas afrocubanas tenían el potencial necesario para servir de barrera a la desintegración nacional y la absorción por la cultura norteamericana. Juan Marinello, sin embargo (1929:137), se oponía al nacionalismo costumbrista por estimar que este tipo de arte era muy limitado estéticamente, pero la mayoría de sus contemporáneos no compartía sus planteamientos. La cuestión central para la mayor parte de los músicos, poetas y artistas plásticas de este período no era si crear o no un arte nacionalista, sino qué forma asumiría éste.<sup>3</sup>

### *La nacionalización de la africanía*

En La Habana de principios de los años treinta se encuentra una compleja interpenetración de discursos raciales, nacionalistas y artísticos en conflicto. El sentimiento antinegro permanece relativamente fuerte en una mayoría de comentaristas; sin embargo es cada vez más rechazado por los antiimperialistas que apoyan todas las formas de expresión cubanas. Las reacciones ideológicas frente a la dominación extranjera mostraron así ser importantes para la valoración de la cultura afrocubana. Las rumbas, congas, pregones y guarachas del teatro bufo ofrecieron un sustancioso modelo para los artistas que deseaban reafirmar simbólicamente su acervo cultural. La "furia del jazz" y la popularidad internacional de otras formas de expresión afines (tango, son, samba) también añadieron fuerzas al movimiento afrocubanista. Los compositores, criticados por sus obras inspiradas en lo afrocubano, para justificarse sólo tenían que señalar en su favor a celebridades internacionales como George Gershwin o Katherine Dunham.

El propio significado del término "raza", así como tantos otros aspectos del pensamiento cubano, se sometió a escrutinio por primera vez en la historia durante este período. Fernando Ortiz y otros intelectuales liberales se dieron cuenta de que las nociones contemporáneas sobre "la raza cubana" invocadas por algunas figuras políticas usualmente excluían a los negros, chinos y otras minorías del discurso nacionalista. Ortiz comenzó a cuestionar la validez de las clasificaciones raciales y propuso que los cubanos se definieran a sí mismos a base de una herencia cultural compartida y no de ancestros comunes (del Morro 1929:716). Incluso Marinello, activista y luego dirigente comunista que un año antes había reaccionado con tibieza a la promoción de las expresiones nacionalistas afrocubanas, aceptó la idea con entusiasmo en 1930. Marinello planteaba que los negros tenían un significado especial en Cuba por su participación en las guerras contra España y las prácticas sociales injustas, a las que seguían sometidos en la República. Por estas razones, sugería, los temas afrocubanos eran "especialmente ricos" y merecían un lugar más prominente en las artes, a pesar de sus rasgos estilísticos ocasionalmente "crudos" o "regresivos".

Sus caracteres físicas —enriquecidas y multiplicadas en su cruce con el blanco y el amarillo— sus bailes, de un maliciado y encantador primitivismo, lo hacen motivo de la mejor plástica. Su música puede llegar a ser lo que nos coloque con mejores títulos en el mapa-mundi de la nueva estética. Los ensayos musicales de nueva fisonomía con ritos afro-cubanos han iniciado una vía [hacia] lo esencialmente vernacular, es decir hacia lo universal (Marinello 1930:53).

De este modo, músicas tales como la rumba y los toques de santo, prohibidos cinco años antes por decreto presidencial, gradualmente obtuvieron aceptación retórica en las esferas públicas. Como sugiere la cita de Marinello, los activistas artísticos y políticos no podían aún aceptar la cultura callejera negra tal y como existía, sino más bien pugnaban para que la imagería derivada de tales expresiones fuera usada como base para composiciones al estilo europeo. Dado que los propios intelectuales más izquierdistas como Roig de Leuchsenring y Marinello condicionaban así su apoyo a las expresiones afrocubanas, no puede sorprender que individuos más conservadores rehusaran siquiera concederle el visto bueno a "lo negro". Sánchez de Fuentes, por ejemplo, nunca dejó de

combatir la popularización del arte afrocubanista, que calificó de “lamentable regresión de nuestras tradiciones” (Lapique Becali 1974:219) hasta su muerte en la década de 1940. El y otros críticos hallaban que los “rasgos de la esclavitud” presentes en tales composiciones eran una afrenta a la civilidad (Sánchez de Fuentes 1928b:200).

Citando a los más famosos compositores cubanos de clase media del siglo 19, Sánchez de Fuentes argumentaba que ninguno de ellos había incorporado “africanismos” a su obra y que al hacer esto ahora los afrocubanistas violaban una tradición de casi cien años. La música que para él representaba mejor a Cuba se desarrolló completamente ajena a las influencias africanas y así debía permanecer.

Ninguno de nuestros artistas creadores, nacidos y cultivados en nuestro suelo, gustó nunca de mojar sus pinceles, de modo determinado, en la gama africana... No lo hizo el más sapiente de nuestros maestros, Ignacio Cervantes... No lo hizo [José] White... no lo hizo [José Manuel] Jiménez... (Sánchez de Fuentes 1928b:195).

Si se acepta el cinquillo como un ritmo derivado de la música afrocaribeña, este planteamiento de Sánchez de Fuentes no es cierto. La composición de White, por ejemplo, “La sella cubana”, incorpora marcadamente el cinquillo (Cristóbal Díaz Ayala, comunicación personal). Sánchez de Fuentes condena la popularidad de composiciones que emplean temas afrocubanos, porque supuestamente relega a los “compositores conscientes” a una condición marginal en su propio país. Sánchez de Fuentes nunca critica la participación de ejecutantes negros o mulatos en la Orquesta Sinfónica de La Habana u otras instituciones de “arte elevado”. También hace hincapié en la cita anterior al mencionar a afrocubanos (como White y Jiménez) entre los compositores que han contribuido a la “verdadera” herencia musical cubana. Este comentario hace aún más evidente que las formas culturales a menudo son más importantes en los discursos raciales que el mismo color de la piel.

Hacia 1932, Roig de Leuchsenring podía anunciar triunfalmente que la temática afrocubana había sido reconocida como el elemento más “esencial y característico” de la música cubanaailable, así como muchas otras formas musicales de entretenimiento (1932:80). Lo negro había sido prácticamente resituado como el centro de una nueva concepción de la cultura nacional. Este es un período de in-

tensa producción artística, que vio surgir muchas de las obras clásicas que siguen siendo populares y han definido los estilos nacionales desde entonces. Pero los arraigados prejuicios contra la cultura negra no desaparecieron de pronto al calor del conflicto revolucionario, como sugieren algunos autores. Más bien las pugnas entre las tendencias del racismo y el nacionalismo cultural se resolvieron a través de un proceso de estilización. En los innumerables pregones, afros, claves, lamentos, rumbas, congas, sones, guarachas y tango-congos escritos durante este período, se nota una marcada diferencia entre la música afrocubana representada comercialmente —sobre todo por blancos de clase media— y la ejecutada por los propios afrocubanos. Esta distinción fue consciente, reconocida por todos en la industria musical.

Los compositores usaron muchos términos para describir el proceso de transformar comercialmente la expresión afrocubana, como “depurar”, “sofisticar”, “vestir con elegancia” y “universalizar”. Partían de la idea de que la música callejera negra no constituía una expresión musical válida por derecho propio, sino que necesitaba ser alterada para incrementar su atractivo. Algunos han notado la similitud entre los discursos sobre la “universalidad” musical y sobre el “blanqueamiento” racial. En ambos, la finalidad última es un desplazamiento desde —y alejándose de— lo negro y hacia lo iberoeuropeo en cuanto forma. Las concepciones sobre evolución cultural están en la base de esta necesidad de “blanquear” la música afrocubana, del mismo modo que las concepciones de evolución racial llevaron a la población negra a la aspiración de mezclar sus rasgos físicos con los de los europeos.

Emilio Grenet expresó sucintamente esta idea de “universalizar” la música afrocubana cuando planteó: “la música de los negros que se hace popular es siempre la interpretación de un músico blanco que actúa como un diletante de la música [negra], un espectador o cuando más un comentarista, pero nunca un protagonista” (1939:xlíii). La popularidad de los conjuntos de sones en los años treinta sugiere que la música afrocubana no necesariamente tenía que estilizarse para obtener una aceptación masiva; sin embargo, las obras afrocubanistas recibieron más promoción nacional e internacional que la música y los bailes contemporáneos de los propios afrocubanos. En una sociedad drásticamente dividida por raza y clase, sólo las artes negras “universalizadas” generaban suficiente respaldo popular para vencer (temporalmente) tales barreras.

No quiero decir que dicha música estilizada fuese creada solamente por blancos de origen hispánico; los propios afrocubanos también escribían a menudo tales piezas. Ejemplos de ello incluyen "Drumi mobila" de Ignacio Villa; la conga de salón "Uno, dos, tres" de Rafael Ortiz y la canción "afro" "Lupisamba o yuca ñame" de Sindo Garay (de León 1990:103).

### *La composición afrocubanista*

Las obras discutidas en esta sección son características de la "revolución artística" asociada con el período del machadato. Una gran cantidad de música inspirada en lo afrocubano data de estos años y es imposible dar aquí una perspectiva exhaustiva de la misma. Por esta razón, el afrocubanismo se discutirá sobre la base de tres categorías representativas: la música de salón, las producciones escénicas de zarzuelas y la música para orquestas bailables. En conjunto, proporcionan cierto conocimiento sobre la diversidad de composiciones escritas a principios de la década de 1930 sobre una temática dada y sobre los artistas asociados a ella. No se trata de abarcarlo todo ni aludir a todas las formas del quehacer musical de la época, sino apenas subrayar las tendencias más conspicuas de entretenimiento popular.

#### **La música de salón**

En las ediciones musicales anteriores a los años veinte, los temas musicales relacionados con la cultura negra están prácticamente ausentes. Desde 1925 y a lo largo de los años treinta, por el contrario, se relaciona con ella quizás una mayoría de las canciones populares más conocidas. Las composiciones de Ernesto Lecuona (1896-1963) ilustran este fenómeno perfectamente. Lecuona, nacido en una familia blanca de clase media en Guanabacoa, comenzó a estudiar el piano de niño con su hermana mayor Ernestina, y luego en el Conservatorio Carlos Alfredo de Peyrellade (O. Martínez 1989:11-12). Al morir prematuramente su padre, Lecuona trabajó como pianista y compuso, en primer término, música comercial para ayudar económicamente a la familia. En la década de 1910 tocó el piano para el cine silente en los teatros Parisiën, Fedora y Turín, y colaboró con Arquímedes Pous como director musical del circo Santos y Artigas (González y Enríquez 1995:14-15). Años más tarde sus composiciones para piano, especialmente sus obras

más europeizadas como la *Suite Andaluía*, se hicieron muy conocidas internacionalmente, lo cual se tradujo en frecuentes giras de Lecuona por Estados Unidos y Europa. Sus composiciones de salón representan una fusión sofisticada de estilos clásicos y populares. Esta habilidad para incorporar diversas influencias musicales en la misma composición determinó en gran medida sus éxitos como artista.

“La bella durmiente” y el “Vals de la mariposa”, de 1919, son obras características de la primera etapa de Lecuona y se asemejan a la música europea de salón, sin referencia afrocubana alguna, musical o textualmente. Sin embargo, desde 1923 hasta una década después, aparece en la obra comercial impresa de este autor un número creciente de obras inspiradas en lo afrocubano. (La evidente excepción a esta corriente general es “La comparsa” de Lecuona [1912], una obra de inspiración afrocubana que compuso en su adolescencia, bastante anterior a las del período descrito arriba. Lecuona se refirió a “La comparsa” en entrevistas de los años cincuenta para justificar el reclamo de que él había sido el primer afrocubanista.) “La mulata” (1923), “La danza negra” (1925), “La conga se va” (1927), “Negrita” (1928), “Lamento africano” (1929), “Danza de los ñáñigos” (1930), “La mulata chancletera” (1930) y “La negra lucumí” (1931) son sólo algunos de los títulos de obras conocidas de Lecuona que contribuyeron a popularizar los temas afrocubanos entre las clases medias (Barral 1932a:38). La cantante y pianista mulata Rita Montaner trabajó junto a Lecuona desde los años veinte y ayudó en gran medida al éxito de estas canciones afrocubanas, así como a las de Moisés Simons y otros autores (Collazo 1987:62).

“Los enamorados” es un ejemplo de música de salón influida por el afrocubanismo. Esta pieza (Lecuona 1930) es una reducción a piano de una serenata de la zarzuela *María la O*. Es típico que las obras publicadas de Lecuona y sus contemporáneos para su venta como música impresa provengan de distintas producciones para el teatro. “Los enamorados” está escrita en el estilo de un vals europeo en compás de 3/4 con un texto sobre la excitante atmósfera de las celebraciones del Día de Reyes en el siglo 19: “Hoy es la fiesta de los Reyes, fiesta de loca alegría, noche de bella poesía y dulce esperanza y azul ilusión”. Mientras las autoridades aún prohibían las comparsas en el carnaval de La Habana por la “afrenta a la moralidad” que representaban, Lecuona podía transformar musical



y discursivamente los bailes del Día de Reyes en una celebración grata a todos los cubanos. En esta pieza, los desfiles callejeros de los negros establecen un tono festivo como marco para un diversión más “refinada”, la que podrán disfrutar las clases medias en la intimidad de sus hogares. Pudieran citarse incontables obras similares a las de Lecuona para comprender la proliferación y el impacto del afrocubanismo sobre la música de salón. Moisés Simons, Eliseo Grenet, Margarita Lecuona y Gilberto Valdés figuran de modo prominente entre los artistas cuya popularidad creció en La Habana e internacionalmente en la época del machadato, gracias a su producción de canciones populares inspiradas en lo afrocubano. Por ejemplo, Margarita Lecuona, prima menor de Ernesto, compuso los afros “Tabú” y “Babalú” a mediados de los años treinta. (Para una lista parcial de composiciones representativas de estos autores, véase Simons [1929], Grenet [1931, 1932, 1944] y Orovio [1981: 226; 1992:492]).

Aunque la mayor parte de la producción de estos autores refleja la visión de los artistas de clase media blancos, algunos de los intérpretes destacados de este período eran afrocubanos. En términos generales, los músicos de la clase media negros, con adiestramiento formal, sentían muy poco interés por el afrocubanismo; muchos lo consideraban ofensivo. No obstante, fueron principalmente intérpretes negros y mulatos tales como Eusebia Cosme (recitadora que interpretó la obra de Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Luis Palés Matos y otros), Rita Montaner (cantante y pianista) e Ignacio Villa, quienes llegaron a simbolizar el afrocubanismo para el público de la capital. (Para información general sobre la carrera artística de Cosme, véase Collazo [1987:75, 138, 173, 180]).

Ignacio Villa —cuyo nombre artístico era “Bola de Nieve”— sobresale como el único afrocubano de piel muy oscura que obtuvo amplio reconocimiento como intérprete del repertorio afrocubano de salón y que además compuso exitosos números en ese estilo.<sup>4</sup> Villa es en muchos aspectos una figura equivalente a la de Louis Armstrong en Estados Unidos, quien al parecer burlarse de los negros y/o de sí mismo, fue a veces acusado de ser un “Tío Tom”. Pianista de adiestramiento clásico, Villa aparecía en el escenario vestido elegantemente y con una eterna sonrisa en el rostro. Nacido en Guanabacoa en 1902, comenzó su educación musical siendo un niño, primero con Gerardo Guanche y luego en el Conservatorio José Mateu. Además del piano estudió flauta y mandolina (Guirao

1938:182). Su abuelo Estanislao Bertemetti era un mayombero (integrante de una religión de procedencia conga) y miembro de una potencia abakuá, una sociedad secreta de hombres mayormente afrocubanos, derivada del Camerún. Sus padres parecen haber sido también practicantes de una religión afrocubana (Martínez Rodríguez 1986). Su madre Inés organizaba frecuentes encuentros sociales en su casa, en los cuales se interpretaba la rumba callejera (H. González 1994). Así, el artista creció en un medio saturado de cultura afrocubana tradicional. Su decisión de estudiar música clásica europea representó la continuación de una larga tradición en Cuba, la de artistas negros alejándose de las tradiciones folclóricas para seguir carreras más prácticas como artistas de música "legítima".

Aunque Villa comenzó su vida profesional en salas de cine silente, continuó estudiando el piano clásico y en los años treinta era reconocido como un excelente acompañante. En 1933 lo contrató Rita Montaner para efectuar una gira por México. En esta etapa empezó a cantar ocasionalmente, interpretando las composiciones de Grenet con textos de Guillén que lo hicieron famoso. Posteriormente pasó varios años en el extranjero y conoció a los artistas afroamericanos Lena Horne, Paul Robeson y Teddy Wilson (Martínez Rodríguez 1986). Su repertorio, incluyendo sus propias canciones, se asemejaba musicalmente al de sus contemporáneos del Tin Pan Alley como Jerome Kern o Cole Porter. En cuanto a las letras, hacía énfasis en la parodia del habla bozal afrocubana. "Bozal" era el término que usaban los colonialistas para describir la forma de hablar de los negros recién llegados de Africa que no pronunciaban bien el español. A principios del siglo 19 los escritores costumbristas empezaron a imitar el habla bozal en sus escritos como una forma de parodia. Ejemplos de la obra de Villa que incluyen faltas de ortografía conscientes en el estilo de los negros bozales son las canciones "Drumi mobila", una canción de cuna "afro", y "Carlota ta morí", elegía sobre una persona amada.

Otro ejemplo típico es "Messier Julián" de Armando Oréfiche, en la que el cantante ofrece una versión cómica del negro catedrático, una figura derivada del teatro vernáculo cubano muy similar al *zip coon* del *minstrelsy* estadounidense. El negro catedrático era un tipo de medio urbano que trataba de vestirse elegantemente y hablar de una forma refinada, lo cual nunca lograba. "Messier Julián" alardea de su refinamiento y sus éxitos como artista internacional, pero su acento bozal y sus errores de pronunciación de

términos extranjeros delatan su falso barniz cultural. La afición de Villa por la ropa llamativa y su familiaridad con el habla callejera afrocubana le permitieron personificar fácilmente al catedrático.

Entrevistas concedidas durante sus últimos años sugieren que Villa pudiera haber interiorizado algunos de los estereotipos sobre los afrocubanos que él mismo personificó en escena. Con frecuencia Villa se burlaba de sí mismo, como al decirle a un entrevistador que él tenía “la voz de un vendedor de melocotones, de duraznos”, y al describir el inicio de su carrera de intérprete como sigue: “Debuté y me tocó la suerte de que no me tiraran hollejos de naranja, ni piedras, ni nada... Me aguantaban. Yo seguí abusando de la gente, y hasta ahora estoy trabajando en eso” (Villa 1981). En su condición de músico clásico y afrocubano que se hizo famoso interpretando canciones de blancos de clase media, que a su vez se inspiraban en la cultura negra callejera, Villa personifica todas las complejidades e ironías del afrocubanismo. Sus interpretaciones reflejan abiertamente las tensiones entre racismo, populismo y elitismo prevalentes en las obras cubanas de este movimiento.

### **Las zarzuelas**

El movimiento afrocubanista influyó tanto en el repertorio de las zarzuelas como lo hizo la publicación de música de salón para voz y piano. Aunque la zarzuela es un género operático de origen español, los compositores cubanos de este período se esforzaron en nacionalizarlo mediante la incorporación de la imaginería costumbrista y el énfasis en sucesos históricos nacionales. En este sentido, su enfoque fue similar al de los autores del siglo 19 que desarrollaron el teatro vernáculo al incorporar la imaginería local a la tonadilla española (González y Enríquez 1995:15). La mayoría de las zarzuelas escritas durante el machadato se desarrolla a mediados del siglo 19 y adopta temas afrocubanos de la época colonial, con preferencia al siglo 20. Los cantos y danzas de los esclavos como los tangos-congos, lamentos y procesiones del Día de Reyes son abundantes y aparecen prácticamente en todas las producciones. La imaginería afrocubana del pasado al parecer se consideraba más pintoresca y al mismo tiempo menos problemática que la moderna. Además, podía ser reinventada sobre el escenario con entera libertad, sin preocuparse apenas por la autenticidad sociohistórica, ya que ésta nunca había sido bien documentada mientras existía. Las formas culturales negras del siglo 19 tenían la ventaja de evitar

cuestiones sensibles como el conflicto racial actual, la discriminación o la pobreza urbana negra, que necesariamente hubieran salido a relucir en un libreto más contemporáneo. Con la abolición de la esclavitud en la década de 1880, retratar el sufrimiento de los afro-cubanos bajo el yugo colonial constituía un medio relativamente no polémico de incorporar temas "serios" a la zarzuela. Temas relacionados con la opresión a los afro-cubanos podían inferirse en las canciones de los esclavos sin hacer referencia a su existencia presente.

La mulata figura entre los personajes más prominentes de las zarzuelas escritas durante el machadato. Aun a la luz de la perenne fascinación con este tipo característico en novelas y obras del teatro cómico, el solo número de obras musicales protagonizadas por mulatas entre los años 1925-40 es asombroso. Esta prominencia de la mulata es aún más notable teniendo en cuenta que antes de estas fechas ese personaje casi no aparecía en ninguna zarzuela, con la excepción (discutible) de *La esclava*, de José Mauri, de 1921. Mauri (1855-1937), violinista y compositor, nació en España al igual que otras figuras nacionalistas del momento (e.g. Amadeo Roldán, Pedro Sanjuán). Su obra, con texto de Tomás Juliá, se estrenó en el Teatro Nacional en junio de 1921 (Díaz Ayala 1981:487). El argumento tiene muy poco que ver con la realidad de los afro-cubanos. Se refiere a una mujer aristocrática y aparentemente blanca del siglo pasado que descubre que su madre fue una mulata esclava y que legalmente ella es también, de hecho, propiedad del dueño de una plantación local (J.A. González 1986:487). Este conocimiento le causa una indescriptible angustia, hasta que un rico enamorado compra su libertad y la de los otros esclavos de su padre. A pesar de su ayuda, la heroína se suicida, incapaz de vencer la vergüenza.

Una de las más famosas zarzuelas posterior a *La esclava* y en la que figuraba tanto el personaje de la mulata como la imaginería del siglo 19 fue *Cecilia Valdés*, de Gonzalo Roig, adaptación en extremo popular de la novela de Cirilo Villaverde, estrenada en el Teatro Martí en 1931. Eduardo Robreño (1961:79) informa que esta obra llenó el teatro durante más de 100 noches consecutivas antes de su clausura. Lecuona escribió obras con temas similares como *Niña Rita o La Habana en 1830* (de 1927), *El cafetal* y *El batey* (ambas de 1929), *María la O* —acaso su más famosa zarzuela—, *El maizal* y *El calesero* (1930), *Rosa la China* (1932) y *Lola Cruz* (1935). Rodrigo Prats contribuyó a esta tendencia con *María Belén Chacón* (1934) y *Amalia Batista* (1936). Como en gran parte de la

literatura del siglo 19, estas obras presentan como tema central un triángulo amoroso interracial (Linares 1993). La mulata es el eje, solicitada por dos pretendientes rivales, uno negro o mulato y otro blanco. En muchos casos el negro es retratado como un hombre honesto y sincero en su amor por la heroína, mientras el pretendiente blanco es más inconstante. Este último desea mantener una relación sexual con la mulata, pero nunca se atrevería a casarse con ella o hacer oficial su relación por temor a su propia familia. Por su parte, la mulata prefiere las atenciones del amante blanco y rechaza los ofrecimientos más sinceros de su rival. Atrapados en este contexto de deseos en conflicto y convenciones sociales represivas, el asunto termina inevitablemente en tragedia.

Tan generalizada es la imaginería del triángulo amoroso en la zarzuela y otras formas de expresión que merece considerarse como una de las más penetrantes metáforas de la cultura cubana. Las complejidades del amor interracial aluden metafóricamente a las relaciones sociales en general, caracterizadas por la simultánea repulsión y atracción hacia los afrocubanos y sus modos de expresión artística. Las mulatas representadas en las zarzuelas suelen ser de piel muy clara, "blanconazas" que pasan por blancas, nunca de obvia herencia africana. En la mayoría de los casos, una actriz blanca desempeñaba el rol de la mulata en escena. Numerosas figuras que se hicieron famosas en el papel de mulata del teatro vernáculo trabajaron luego en las zarzuelas más "serias". Entre otras se hallan Candita Quintana, Hortensia Coalla, Conchita Bañuls, Mimi Cal y Caridad Suárez (O. Martínez 1989:87). Las zarzuelas mencionadas fueron ante todo verdaderos éxitos de crítica y financieros, y distintas compañías y nuevos elencos las siguieron representando a lo largo de la década de los treinta (Collazo 1987:95-192). En las décadas siguientes sus argumentos se adaptaron al cine y mantienen su popularidad hasta hoy.

Obras como *María la O* y *Cecilia Valdés* se basan más o menos en personajes históricos reales, mientras en otros casos se trata de personajes de pura ficción. Zoila Lapique Becali (1993) señala que *María la O* fue músico y directora de la famosa comparsa de Cocuyé en Santiago de Cuba a principios del siglo 19. También se afirma que *Cecilia Valdés* fue una persona real que vivió en La Habana aproximadamente en la misma época, aunque es menos lo que se conoce de ella. De cualquier manera, los autores que escribían sobre ellas añadían detalles de pura ficción a los datos que poseían.

La vida y obra de Gonzalo Roig (1890-1970) ejemplifican las de muchos compositores de zarzuelas. Nacido en una familia blanca dedicada al cultivo del tabaco, Roig recibió una educación musical formal desde edad temprana, estudiando violín y piano (Cañizares 1978:40). Hacia 1912 comenzó a trabajar como director de orquestas de teatro, primero en el famoso Alhambra y después en el Molino Rojo y en el Campoamor. En esa misma etapa, complementó sus ingresos al tocar para los turistas con un cuarteto de cuerdas en el exclusivo Hotel Miramar Garden. En los años veinte, la reputación de Roig como compositor y director estaba bien establecida. En 1922 fue escogido para dirigir la recién formada Orquesta Sinfónica de La Habana y en 1927 asumió la dirección de la Escuela Municipal de Música y de la Banda Nacional (Orovio 1981:333). Como en el caso de la música de Lecuona, las composiciones de Roig anteriores a 1925 incorporan pocos temas afrocubanos; en cambio, muchas de sus obras del período del machadato sí lo hacen. Un ejemplo de una pieza afrocubanista es el "Canto de la esclava" de la zarzuela *Cecilia Valdés* (Roig s.f. 1; Roig 1990). (Para una lista del elenco original completo de esta obra, véase Collazo [1987:109]). Esta pieza es muy elaborada y emplea una orquesta completa, un coro mixto, un campanólogo y una batería de tom-toms que ejecuta un ritmo semejante al de tango-congo, mientras la soprano operática canta el tema melódico principal. Las cuerdas mantienen una figura en ostinato hecha de intervalos muy amplios y que destacan el segundo y cuarto tiempos del compás de 4/4; en cierto sentido se asemejan a las técnicas orquestales empleadas en la *Consagración de la primavera* de Stravinsky que evocan imágenes de violencia tribal. El "Canto de la esclava" está en modo menor y su melodía responde a una escala pentatónica, seleccionada muy probablemente por ser generalmente asociada a las melodías "primitivas" de los indios y africanos. El texto de la pieza está escrito desde la perspectiva de una esclava que labora en una plantación y sueña con la libertad, a la vez que añora su vieja tierra de Africa "que nunca volverá a ver." La intérprete blanca Elisa Altamirano estrenó esta canción con la cara pintada de negro, al uso de entonces. Muchas otras figuras del elenco, como Candita Quintana, también se ennegrecían la piel para representar otros papeles de esclavos. En Cuba, los negros no eran aceptados como actores y actrices, ni siquiera aquellos que tuvieran un adiestramiento formal y, por tanto, no podían participar en zarzuelas como ésta.

El “Canto de la esclava” es sólo una de las muchas composiciones afrocubanistas de Roig en ese período. Otras son “Po po po”, un tango-congo también de *Cecilia Valdés* (Roig s.f. 2); la conga “Sevilla-Habana” de la zarzuela del mismo nombre (1932); “Son oriental” y el pregón “El tamalero” de *La hija del sol* (1933); el son-rumba “Cincuenta pesos” de *La Habana de noche* (1936), así como toda la música de las zarzuelas menos conocidas *La mulata* (1931) y *El cimarrón* (1936). (Cañizares [1987:285-99] proporciona una lista mucho más completa de las obras de Roig.)

### El repertorio de las orquestas de baile

Dada la extensión de la tensión racial en los años treinta y la creciente popularidad de la música afrocubana, era inevitable que surgieran agrupaciones de músicos blancos para tocarla en lugares segregados. Hacía tiempo existían grupos integrados sólo por blancos, que a principios de los veinte tocaban jazz y músicaailable de influencia afrocubana para el entretenimiento de las élites. Estas orquestas tocaban regularmente en los grandes hoteles como el Nacional y el Sevilla Biltmore, en los casinos y cabarets visitados por turistas como el Casino Nacional y en las mayores emisoras de radio, así como en las sociedades españolas y para la alta sociedad habanera en el Havana Yacht Club. Algunos de sus músicos provenían de familias relativamente acomodadas, como es el caso de Justo “Don” Azpiazu, y habían estudiado en Estados Unidos y otros países. Las jazz bands cubanas surgieron a menudo de orquestas de teatro y proporcionaron una alternativa menos costosa que las agrupaciones norteamericanas que visitaban el país desde fines de la década de 1910. Con el creciente interés en los géneros afrocubanos, que comenzó alrededor de 1928, el repertorio de estas bandas de jazz cubanas fue incluyendo formas estilizadas de la rumba, el son y la conga.

Debido a la relativa frecuencia de sus grabaciones, se pudiera pensar que estas orquestas blancas —como los Hermanos Castro, Hermanos Lebatard, la Casino de la Playa, la Orquesta Siboney, Hermanos Palau y la Havana Casino de Justo Azpiazu— opacaron a aquellas que tocaban más a menudo para las clases populares (como el conjunto de Arsenio Rodríguez, la charanga de Antonio Arcaño y la Sonora Matancera). Las jazz bands dominaban el mundo del turismo internacional y las grabaciones de discos, debido a su imagen más cotizabile para el mercado y sus relaciones con

influyentes hombres de negocios, pero nunca alcanzaron una popularidad que se extendiera a todos los estratos de la sociedad habanera (Martínez Furé 1994; Bacallao 1994). Generalmente estas orquestas eran las preferidas de un pequeño segmento de la población, pero las grandes mayorías preferían los septetos, conjuntos y otros grupos que tocaban variantes del son.

La historia de la jazz band de los Hermanos Lebatard es ilustrativa de la de otras muchas. Cuando se fundó en los años veinte, la orquesta fue integrada por los hermanos Gonzalo, Germán, Luis y Julio Lebatard, y contaba entre sus músicos con el pianista Armando Oréfiche y Gilberto Valdés como saxofonista y flautista (Collazo 1987:18). Durante muchos años la orquesta trabajó en el Teatro Encanto acompañando variedades musicales (Acosta 1993:31), aparte de actuar en los sitios exclusivos mencionados más arriba. La experiencia de los músicos de estas bandas con el repertorio del teatro vernáculo les resultó favorable a principios de los treinta con el auge del afrocubanismo. Oréfiche organizó y dirigió desde 1932 la orquesta que, rebautizada como Lecuona Cuban Boys, capitalizaría la popularidad de las obras de ese compositor en Cuba y el extranjero. Esta banda, cuyo repertorio consistía principalmente en versiones estilizadas de temas afrocubanos, viajó el mismo año a varios países de Europa y regresó en 1933 para acompañar los shows del cabaret Montmartre (Collazo 1987:131). Durante el resto de la década hizo constantes giras internacionales y regresó a Cuba sólo a fines de la misma, obligada por el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

El repertorio de los Hermanos Lebatard en los años treinta es una peculiar síntesis de jazz y géneros populares europeos con una diversidad de estilos cubanos.<sup>5</sup> Interpretaban piezas indigenistas como el "Canto indio" de Lecuona, fox trots con títulos en español ("Antillana"), vales ("Ti-pi-tin"), canciones exóticas al estilo del tango-congo ("Hindú"), rumbas de cabaret ("Rumba blanca", "Rumba tumba"), boleros, arias de zarzuelas con arreglos para jazz band ("María la O", "María Belén Chacón") y congas de salón ("Cafunga conga", "Panamá"). Escrita por el propio Oréfiche, "Rumba blanca" es esencialmente un híbrido de jazz tocado con maracas, claves y otros instrumentos de percusión afrocubana. La letra indica el grado de apropiación de la cultura negra por el público de clase media: "No hay que ser un negro lucumí [e.g. yoruba], ni tampoco un esclavo ya/ Para sentir ansias de gozá cuando resuena un bongó/



... Venga ritmo sabrosón, vamos todos a escuchar la rumba blanca brujona.” También resulta interesante la “Rumba tamba”, que recuerda las guarachas del teatro cómico, pero orquestada con armonías complejas y contrapuntos de los metales. La letra está escrita en estilo bozal con irregularidades gramaticales intencionales.

La jazz band de los Hermanos Castro ofrece otro ejemplo de ejecutantes blancos que popularizaron estilos afrocubanos. (Para una lista completa de los integrantes originales, véase Collazo [1987:17, 88]). Su director y saxofonista Manolo Castro formó la orquesta en 1928 e incluyó a sus hermanos Andrés (trompeta), Antonio (trombón) y Juanito (piano), así como al cantante Miguelito Valdés. Fue ésta una de las primeras grandes bandas de jazz con un formato igual al que caracterizó a la era del swing en Estados Unidos y que obtuvo éxito comercial (Acosta 1993:24, 52). En sus primeros años, los Hermanos Castro tocaron en los teatros Campoamor y Encanto y acompañaron a numerosos actos. En 1932 fueron contratados para actuar en el transatlántico Belgelan (Collazo 1987:118). Poco después hicieron una gira a Venezuela y Estados Unidos, donde la Warner Brothers los contrató para grabar la música de la película *Havana Cocktail*. En 1937 una parte de los músicos dejó la banda. El pianista Anselmo Sacasas y el trompetista Walfredo de los Reyes, bajo la dirección del violinista Guillermo Portela, formaron la Orquesta Casino de la Playa. Esta nueva jazz band actuó el mismo año en el exclusivo Casino Nacional, acompañando números de baile norteamericanos y a la pareja de rumba Yolanda y Pablito, entre otros (*Diario de la Marina*, 6 de febrero de 1937, p. 4). También grabaron muchos números afrocubanos cantados por Miguelito Valdés, incluyendo “Bruca maniguá”, de Arsenio Rodríguez, y “Babalú”, de Margarita Lecuona.<sup>6</sup> Valdés, un mulato claro nacido en el barrio de Cayo Hueso (predominantemente afrocubano), estaba familiarizado desde muy temprano con diversas manifestaciones de la cultura marginal afrocubana (Rose-ll 1992 II:214; Díaz Ayala 1981:165). Entre otras cosas, conocía el vocabulario de los abakuá y los santeros, y pudo incorporarlo a las inspiraciones que improvisaba en sus actuaciones. Las vocalizaciones de Valdés añadían un grado de cubanidad a esta orquesta, por lo demás influida por el repertorio estándar del jazz. El grado de tensión racial que afectaba a los músicos en los años treinta se ilustra en la siguiente anécdota. La Orquesta Casino de la Playa siempre empleaba al bongosero negro Ramón Castro en

sus grabaciones, pero se veía forzada a sustituirlo por un percusionista blanco cuando actuaba en vivo en escenarios segregados. Igualmente la orquesta empleó al tresero Arsenio Rodríguez en varios de sus discos, pero nunca compartió el escenario con él (Cristóbal Díaz Ayala, comunicación personal).

## *Conclusión*

La revolución contra Machado en 1933 fue en muchos aspectos la culminación del descontento general en ascenso al menos durante una década entre los cubanos. La ira popular se centraba principalmente en la corrupción política nacional, la crisis económica y el control de Estados Unidos sobre los asuntos insulares, que según muchos había propiciado la crisis de los años veinte. En un sentido tanto político como cultural, los cambios ocurridos como resultado del machadato afectaron considerablemente los conceptos de cubanidad desarrollados a partir de ese período. El legado intelectual de autores como Rubén Martínez Villena, Juan Marinello y Emilio Roig de Leuchsenring fue decisivo para la educación política de líderes jóvenes (incluyendo a Fidel Castro) que en su momento organizarían el activismo laboral y político de mediados del siglo. Este legado, a su vez, contribuyó a incrementar las filas de los comunistas cubanos, ayudó a afianzar la lucha por reformas políticas y posteriormente condujo a la lucha revolucionaria de los años cincuenta.

De manera similar, la apropiación de la cultura afrocubana por los artistas de clase media como cultura nacional sentó las bases y el tono para la composición comercial hasta el presente, a lo cual contribuyeron también la promoción de lo afrocubano en festivales nacionales, su valorización (tentativa) por sociedades académicas y su representación en zarzuelas y formas varias de la canción popular. Las obras de Lecuona, Roig, Oréfiche y muchos otros siguen ejecutándose hoy por los estudiantes de música y proporcionan el modelo dominante para la mediación entre las influencias estilísticas africanas e hispánicas. A pesar de vivir en una época en que aún se rechazaba la música callejera afrocubana, estos compositores se dieron cuenta de que la expresión nacional tendría que incorporar la africanía, por lo menos en un sentido retórico. Rechazando las representaciones simbólicas de la nación, fundamentadas en lo indio o lo guajiro, los principales compositores de este período prefirieron más

bien fundir estilísticamente géneros como el son y la rumba folclórica con la ópera italiana, la música del teatro cómico y el repertorio jazzístico de las orquestas de baile. De este modo pudieron crear canciones con una sonoridad original, al mismo tiempo "popular" y "cubana", que a su vez era vista como "sofisticada" y claramente diferenciada de las expresiones de las clases trabajadoras.

La sociedad cubana continuó en estado de agitación durante bastante tiempo después del derrocamiento de Machado en agosto de 1933. Durante meses la violencia indiscriminada de las turbas contra conocidos o posibles machadistas condujo a innumerables saqueos, asesinatos y destrucción de propiedades. En septiembre de ese año, la Rebelión de los Sargentos de Fulgencio Batista reemplazó al gobierno provisional de Céspedes por el de Grau San Martín. Grau fue el primer líder cubano del siglo 20 que llegó al poder contra los deseos de Estados Unidos. En medio de una ola de sentimiento antiimperialista, en poco tiempo Grau hizo pasar una legislación que anuló la Enmienda Platt; prohibió la contratación de mano de obra extranjera, protegiendo así a los trabajadores cubanos; y estableció regulaciones que limitaron las ganancias exorbitantes de las compañías norteamericanas, así como otras medidas que reafirmaban la soberanía de la nación cubana (Aguilar 1972:174). También suspendió el pago de préstamos a acreedores norteamericanos, decisión que llevó a Estados Unidos a apoyar un golpe militar que lo arrojó del poder en 1934. Bajo la subsiguiente dictadura militar de Batista, numerosos líderes opositores fueron asesinados o encarcelados, el activismo laboral fue reprimido violentamente y gradualmente se restableció "el orden" (Benjamin 1990:95, 103). Cuando la Universidad de La Habana se reabrió en 1937, la actividad revolucionaria había cesado en su mayor parte.

El sentimiento nacionalista, sin embargo, se mantuvo fuerte bajo Batista y la presencia de la cultura afrocubana se hizo aún más evidente a fines de los treinta que a principios de la propia década. Los municipios y el propio gobierno central patrocinaron eventos en conmemoración de la muerte de Antonio Maceo y otros mártires afrocubanos de la Guerra de Independencia (Beruff Mendieta 1937:39). En 1933 tuvo lugar en Cienfuegos el primer festival de música nacional que incluyó la presentación de una comparsa (Urfé 1982:158). En 1935 salió al aire por la CMCF el show radial Semsemayá, un programa dedicado enteramente a la composición afrocubanista, que presentó artistas como Ignacio Villa, Rita Montaner

y Gilberto Valdés. En 1936, Fernando Ortiz fundó la Sociedad de Estudios Afrocubanos, primera organización de su tipo dedicada sólo a la investigación erudita de estas materias. Entre sus miembros fundadores estaban los compositores Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y Gonzalo Roig, los activistas políticos Marinello y Roig de Leuchsenring, y artistas negros de la clase media como Nicolás Guillén, Eusebia Cosme, Regino Pedroso y Marcelino Arozarena. En 1938 Ortiz, junto con los percusionistas Pablo Roche, Jesús Pérez y Aguedo Morales, organizó los primeros conciertos públicos de música y danza de la santería (Ortiz 1965:175). En 1939 tuvo lugar en Santiago el primer Congreso Cubano del Arte, en el que estuvieron representadas prominentemente las manifestaciones artísticas afrocubanas.

Para comprender el significado del movimiento afrocubanista, es importante recordar las "condiciones objetivas" en que vivían los afrocubanos en aquellos tiempos. La guerra racial de 1912 permanecía como un vívido recuerdo en la memoria de muchos. Conocida en Cuba como la "Guerrita del 12", el conflicto surgió de una protesta de campesinos negros y mulatos en Oriente. Estos querían el derecho de restablecer un partido político dedicado a defender los derechos de la comunidad afrocubana, cosa que había sido prohibida por la ley Morúa en 1910. Los campesinos fueron atacados y perseguidos ferozmente por el ejército nacional. Como resultado del conflicto murieron unos 5,000 manifestantes.

El teatro vernáculo, con sus caras pintadas y sus retratos del "negrito" y la mulata, en general racistas, seguía siendo una de las más populares formas de entretenimiento del país. Hasta fines de los años treinta, la presentación de comparsas en el carnaval estaba prohibida como una ofensa criminal, tal como otras formas de música y bailes afrocubanos prohibidos nacionalmente por los decretos presidenciales de 1922 y 1925. Los negros no tenían el derecho de formar sus propios partidos políticos y padecían de discriminación laboral y medidas segregacionistas en muchos clubes y negocios. En el contexto de tales antagonismos raciales y culturales, los significados del afrocubanismo son ambivalentes. Los que proponían un arte afrocubano estilizado pueden verse como defensores de una modalidad expresiva más progresista y también como promotores de una vía de cooptación de la expresión de resistencia de las clases subalternas. En los cambiantes discursos asociados con el machadato, los líderes artísticos consiguieron definir una nueva

y más amplia representación del pueblo mediante sus composiciones. Lograron difundir obras musicales que presentaban a los afrocubanos como parte importante de la nación, aun cuando la realidad social mostraba la continuación de su condición de marginados y explotados. Las composiciones afrocubanistas sitúan en primer plano los puntos comunes entre los ciudadanos de Cuba y oscurecen las diferencias jerárquicas internas. Por una parte, representan una posición más tolerante hacia la cultura afrocubana y, por otra parte, demuestran intolerancia hacia todo lo que no sea un "folclor universalizado". Estilísticamente, su surgimiento constituye una nueva etapa de relativa concesión que acepta a la cultura negra callejera, aunque sólo en los términos de la clase media europeizante. En este sentido, las dos "bisagras" en torno al eje de Argeliers León se parecen más entre sí de lo que pudiera pensarse al principio.

## NOTAS

1. Este ensayo se enfoca en la música comercial durante los primeros años del movimiento afrocubano, sobre todo la escrita por compositores blancos/hispánicos. Lamentablemente, no tengo espacio aquí para discutir a fondo la obra de los propios compositores afrocubanos durante la misma época. Para más información sobre ese tema, véase Moore (1997), capítulos 3 y 4.
2. Esta canción fue grabada en RCA Victor '78 #46691-b.
3. La versión original de este ensayo incluía una extensa sección sobre el indigenismo y el nacionalismo guajiro como alternativas simbólicas a la música de los afrocubanos. Por razones de espacio, esta sección ha sido eliminada de la presente versión. [Nota del Director.]
4. Algunos de los números de Villa han aparecido recientemente en el disco compacto *El inigualable Bola de Nieve* (EGREM CD-0011, Canadá, 1992).
5. Para grabaciones ejemplares de mediados de los años treinta, véase *Lecuona Cuban Boys*, EGREM CD #0117 (La Habana, 1995).
6. Véase *Memories of Cuba: Orquesta Casino de la Playa* (1937-1944), Tumbao Cuban Classics #TCD-003 (España: Camarillo Music, Ltd., s.f [c. 1990]). Para más información sobre otras jazz bands que tocaron música afrocubana, véase Díaz Ayala (1981), Blanco (1992) y Collazo (1987).

## REFERENCIAS

- Acosta, Leonardo. (1993). *Cuba Be, Cuba Bop: A History of Jazz in Cuba*. Manuscrito inédito.
- Agüero y Barreras, Gaspar. (1946). El aporte africano a la música popular cubana. *Estudios afrocubanos* 5:115-128.
- Aguilar, Luis E. (1972). *Cuba 1933: Prologue to Revolution*. Ithaca: Cornell University Press.
- Alvarez, René. (1994). Entrevista. La Habana, 4 de abril.
- Anckermann, Jorge. (1942). *Doce cantos escolares del maestro Jorge Anckermann*. La Habana: Talleres del Sr. Jesús Sandomingo Mercaderes.
- Arredondo, Alberto. (1939). *El negro en Cuba*. La Habana: Editorial Alfa.
- Bacallao, Francisco. (1994). Entrevista. Centro Habana, 12 de enero.
- Barral, Germinal [Don Galaor]. (1932a). Hace 25 años que Lecuona es Compositor. *Bohemia* 24 (7), 14 de febrero, p. 38.
- Barral, Germinal [Don Galaor]. (1932b). Una nueva embajada de arte cubano. *Bohemia* 24 (6), 7 de febrero, p. 38.

- Benjamin, Jules R. (1977). *The United States and Cuba: Hegemony and Dependent Development, 1880-1934*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Benjamin, Jules R. (1990). *The United States and the Origins of the Cuban Revolution: An Empire of Liberty in an Age of National Liberation*. Princeton: Princeton University Press.
- Beruff Mendieta, Dr. Antonio y administración. (1937). *Las comparsas populares del carnaval habanero, cuestión resuelta*. La Habana: Molina y Cía.
- Blanco, Jesús. (1992). *80 años del son y soneros en el Caribe*. Caracas: Fondo Editorial Trapykos.
- Buchanan, Donna Anne. (1991). *The Bulgarian Folk Orchestra: Cultural Performance, Symbol, and the Construction of Identity in Socialist Bulgaria*. 2 vols. Tesis doctoral, Universidad de Texas, Austin.
- Cairo Ballester, Ana. (1976). *El movimiento de veteranos y patriotas: apuntes para un estudio ideológico del año 1923*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Cairo Ballester, Ana. (1978). *El grupo Minorista y su tiempo*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Cairo Ballester, Ana. (1988). La década genésica del intelectual Carpentier (1923-1933). En A. Cairo, ed., 5. *Letras: Cultura en Cuba*. La Habana: Editorial Arte y Educación, pp. 3-38.
- Calero, Martín y otros, eds. (1929). *Cuba musical: Album-resumen ilustrado de la historia y de la actual situación del arte en Cuba*. La Habana: Imprenta Molina y Cía.
- Cañizares, Dulcila. (1978). *Gonzalo Roig*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Carbonell, Walterio. (1961). *Crítica: cómo surgió la cultural nacional*. La Habana: sin editorial.
- Carpentier, Alejo. (1946). *La música en Cuba*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Castañeda, Tiburcio. (1927). ¡La tierra cubana ya no es de los cubanos! *Diario de la Marina*, 26 de julio, p. 18.
- Collazo, Bobby. (1987). *La última noche que pasé contigo: 40 años de la farándula cubana*. Puerto Rico: Editorial Cubanacán.
- Cruz, Mary. (1974). *Creto Gangá*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- De León, Carmela. (1990). *Sindo Garay: Memorias de un trovador*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Del Morro, Juan. (1923). La sociedad del folklore cubano. *Revista bimestre cubana* 18:47-52.

- Díaz Ayala, Cristóbal. (1981). *Música cubana del areyto a la nueva trova*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Cubanacán.
- Fiske, John. (1989a). *Reading the Popular*. Boston: Unwin Hyman.
- Fiske, John. (1989b). *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- García Caturla, Alejandro. (Sin fecha; ¿1990?). *Alejandro García Caturla*. 2 vols. Antología grabada de sus obras por la Orquesta Sinfónica Nacional y el Coro Nacional. Areíto LP #LD-4129-30. La Habana: EGREM.
- García Caturla, Alejandro. (1929). Posibilidades sinfónicas de la música afro-cubana. *Musicalia* 7 (julio-agosto):15-17.
- García Caturla, Alejandro. (1931). The Development of Cuban Music. En *American Composers on American Music*, editado por Henry Cowell. Stanford, CA: Stanford University Press, pp. 173-174.
- García Reyes, F. (1928). Alrededor del problema social en Cuba. *Carteles* 11 (9), 26 de febrero, p. 26.
- Giralt, José Antonio. (1920). La sociedad "Pro-Arte Musical". *Bohemia* 11 (13), 28 de marzo, p. 12.
- González, Hilario. (1994). Entrevista. Nuevo Vedado, La Habana, 14 de abril.
- González, Hilario y María Antonieta Enríquez. (1995). Ernesto Lecuona: fisonomía de lo cubano. *La Gaceta de Cuba* (septiembre-octubre):12-18.
- González, Jorge Antonio. (1986). *La composición operística en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Grenet, Eliseo. (Sin fecha 1). *¡Ay! Mamá Inés*, partitura de música de danzón. La Habana: Excelsior Music.
- Grenet, Eliseo. (Sin fecha 2). *Ay Mama Ines*, versión rumba-fox trot de la canción de Grenet tocada por la Havana Novelty Orchestra. Victor '78 #22597-B.
- Grenet, Eliseo (Sin fecha 3). *Camina pa' lante*, conga, arreglada por E. Vázquez, tocada por los Lecuona Cuban Boys. Vocalistas A. Bruguera y Chiquito Oréfiche.
- Grenet, Eliseo. (Sin fecha 4). *Huatey*, danzonete arreglado por O. Calvet. Victor '78 #46983- b.
- Grenet, Eliseo. (1932a). *La comparsa de los congos*, motivo afro-cubano, partitura para piano. Nueva York: Southern Music Publishing Co.
- Grenet, Eliseo. (1932b). *Mamá Inez* [sic]: *American Adaptation of the Greatest of all Cuban Rumbas*. Letra en inglés por L. Wolfe Gilbert. Nueva York: Edward B. Marks Music Corporation.
- Grenet, Emilio. (1939). *Popular Cuban Music: 80 Revised and Corrected Com-*



- NACIONALIZAR LA AFRICANÍA: EL AUGE DEL AFROCUBANISMO EN LA HABANA, 1920-1940  
*positions Together with an Essay on the Evolution of Music in Cuba*. La Habana: Carasa y Cía.
- Grenet, Eliseo. (1942a). Mis triunfos en Europa. *Guitarra* 3 (4), julio, pp. 14-17.
- Grenet, Eliseo. (1942b). *Náñigo*, partitura para piano. La Habana: Robbins Music Co. of Cuba.
- Grenet, Eliseo. (1946). *Himno a nuestra Patrona, Santísima Virgen de la Caridad del Cobre*. La Habana: sin editor.
- Grenet, Eliseo y Nicolás Guillén. (Sin fecha). Yambambó. *Compositores cubanos*. Areito LP #LD-3346.
- Grenet, Eliseo y Teófilo Radillo. (1931). *Tata Cuñengue*, tango-congo, partitura para piano.
- Grenet, Eliseo y Teófilo Radillo. (1944). *Facundo*, tango-congo, partitura para piano. Nueva York: Southern Music Publishing Company.
- Guirao, Ramón, ed. (1938). *Orbita de la poesía afrocubana 1928-37*. La Habana: Ucar, García y Cía.
- Kutzinski, Vera M. (1993). *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Lapique Becali, Zoila. (1974). Figura musical de Eduardo Sánchez de Fuentes. Folleto.
- Lapique Becali, Zoila. (1979). *Música colonial cubana. Tomo 1 (1812-1902)*. La Habana: Letras Cubanas.
- Lapique Becali, Zoila. (1993a). Entrevista. La Habana, 11 de septiembre.
- Lapique Becali, Zoila. (1993b). Entrevista. La Habana, 1 de octubre.
- Lecuona, Ernesto. (Sin fecha 1). *La conga se va*, danza, partitura de música. La Habana: Lecuona Music Co. [1927]
- Lecuona, Ernesto. (1929a). *Album No. 3: Obras*. La Habana: Lecuona Music Co.
- Lecuona, Ernesto. (1929b). *Canto indio*, partitura para voz y piano, inédita. Originalmente de la zarzuela *La flor del sitio*.
- Lecuona, Ernesto. (1930). *Los enamorados*, partitura-reducción de la zarzuela *María la O*. La Habana: Molina y Cia.
- Lecuona, Ernesto. (1939). *Negra me muero*, capricho, partitura para voz y piano. La Habana: Cándido G. Galdo.
- Lecuona, Ernesto. (1950?). *Rosa la china*, sainete lírico en un acto. Libro de Gustavo Sánchez Galarraga, música de Ernesto Lecuona. Madrid: Montilla Records. [sin número].

- Lecuona, Ernesto. (1955). *Lecuona Plays Lecuona: The Great Songs of the Revered Composer*. RCA LP#?. Nueva York: RCA Victor.
- León, Argeliers. (1991). Of the Axle and the Hinge: Nationalism, Afro-Cubanism, and Music in Pre-Revolutionary Cuba. En *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*, editado por Peter Manuel. Waltham, Maryland: University Press of America, pp. 267-282.
- Linares, María Teresa. (1970). *Introducción a Cuba: la música popular*. La Habana: Instituto del Libro.
- Linares, María Teresa. (1992). Entrevista. La Habana, 2 de agosto.
- Linares, María Teresa. (1993). Entrevista. La Habana, 21 de diciembre.
- Lipsitz, George. (1990). *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Löfgren, Orvar. (1989). The Nationalization of Culture. *Ethnologia Europaea* 19:5-23.
- López Segre, Francisco. (1989). *Cuba: cultura y sociedad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Marinello, Juan. (1929). Vértice del gusto nuevo. *Revista de avance* 3 (4):130-38.
- Marinello, Juan. (1930). Sobre la inquietud cubana 2. *Revista de avance* 4 (43):52-54.
- Marinello, Juan. (1936). Acción y omisión. *Adelante* 2 (15):7, 10.
- Martín, Edgardo. (1971). *Panorama histórico de la música cubana*. La Habana: Cuadernos CEU, Universidad de La Habana.
- Martínez, Orlando. (1989). *Ernesto Lecuona*. La Habana: UNEAC.
- Martínez Furé, Rogelio. (1994). Entrevista. La Habana, 20 de enero.
- Martínez Rodríguez, Raúl. (1986). Ignacio Villa y Fernández, Bola de Nieve. En su 75 aniversario de natalicio y 15 de fallecido. Panfleto. La Habana: Ministerio de Cultura.
- Montaner, Rita. (Sin fecha). *Homenaje a Rita Montaner*. Areito LP #LDA-3336. La Habana: EGREM.
- Moore, Robin. (1997). *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Orovio, Helio. (1981). *Diccionario de la música cubana*. Biográfico y técnico. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Orovio, Helio. (1992). *Diccionario de la música cubana*. Biográfico y técnico. Segunda edición. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

- Ortiz, Fernando. (1924). *La decadencia cubana: conferencia leída en la Sociedad Económica de Amigos del País el 23 de febrero, 1924*. La Habana: Imprenta La Universal.
- Ortiz, Fernando. (1929a). Los afrocubanos dientimellados. *Archivos del folklore* 4 (1):16-33.
- Ortiz, Fernando. (1929b). El estudio de la música afrocubana. *Musicalia* 5 (enero-febrero):169-174.
- Ortiz, Fernando. (1934). La poesía mulata: presentación de Eusebia Cosme. *Revista bimestre cubana* 34 (2-3):205-213.
- Ortiz, Fernando. (1939) La cubanidad y los negros. *Estudios afrocubanos* 3 (1-4).
- Ortiz, Fernando. (1950). *Wilfredo Lam: su obra vista a través de significados críticos*. La Habana: Imp. P. Fernández y Cía.
- Ortiz, Fernando. (1952). La transculturación blanca de los tambores de los negros. *Archivos venezolanos de folklore* 1 (2):235-265.
- Ortiz, Fernando. (1965). *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Editora Universitaria [1950].
- Ortiz, Fernando. (1981). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Ortiz, Fernando. (1984). *Ensayos etnográficos*. Selección de M. Barnet y A. L. Fernández. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Ortiz, Fernando. (1992). *The Xylophonic Clave of Cuban Music: An Ethnographic Essay*. Traducido por V. Boggs. La Habana [y Nueva York]: Editorial Letras Cubanas y CUNY Graduate School [1935].
- Pérez, Louis A. (1986). *Cuba Under the Platt Amendment, 1902-1934*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Pérez, Louis A. (1988). *Cuba: Between Reform and Revolution*. Nueva York: Oxford University Press.
- Plantinga, Leon. (1984). Nationalist Music. En *Romantic Music*. Nueva York: W.W. Norton and Co., pp. 341-404.
- Portuondo, José Antonio. (1972). Landaluze y el costumbrismo en Cuba. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 63 (1):51-84.
- Quilez, Alfredo T. (1928). Defensa económica. *Carteles* 11 (16), 15 de abril, p. 11.
- Randel, Don Michael. (1986). Nationalism. En *The New Harvard Dictionary of Music*, editado por D. M. Randel, p. 527. Cambridge: Harvard University Press.
- Robreño, Eduardo. (1961). *Historia del teatro popular cubano*. La Habana: Oficina del Historiador de la Ciudad.

- Robreño, Gustavo. (1943). El arroyo que murmura: génesis de un canto popular. Ensayo.
- Rodríguez Domínguez, Ezequiel. (1978). *Trio Matamoros: treinta y cinco años de música popular*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Roig, Gonzalo. (Sin fecha 1). *Canto de la esclava*, aria de la zarzuela *Cecilia Valdés*, cantada por Aida Pujol y coro con la Orquesta Gonzalo Roig. Discos Camafo #2091 FJM-CV-PT.6, lado 5, [1932].
- Roig, Gonzalo. (Sin fecha 2). *Po po po*, tango-congo de la zarzuela *Cecilia Valdés*, cantada por Ruth Fernández con la Orquesta Gonzalo Roig. Discos Camafo 2089 FJM-CV-PT 2.
- Roig, Gonzalo. (1945). *Lamento negroide*, capricho afrocubano para voz y piano. La Habana: Melodías Cubanas, s.a.
- Roig, Gonzalo. (1990). *Cecilia Valdés: centenario de Gonzalo Roig*. Areíto 2-LP set #LD 4675-76. La Habana: Estudios de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM).
- Roig de Leuchsenring, Emilio. (1919). *La ocupación de la República Dominicana por los Estados Unidos y el derecho de las pequeñas nacionalidades de América. Conferencia presentada el 28 de enero, 1919, para la Sociedad Cubana de Derecho Internacional*. La Habana: Imprenta Siglo XX.
- Roig de Leuchsenring, Emilio. (1920). La doctrina Monroe y el pacto de la Liga de Naciones. Panfleto. La Habana: Imprenta Siglo XX.
- Roig de Leuchsenring, Emilio. (1922). La enmienda Platt, su interpretación primitiva y su aplicación posterior hasta 1921. Conferencia presentada el 4 de marzo, 1922, durante la reunión anual de la Sociedad Cubana de Derecho Internacional.
- Roig de Leuchsenring, Emilio. (1923). Análisis y consecuencias de la intervención norteamericana en los asuntos interiores de Cuba. Folleto. La Habana: Imprenta Siglo XX.
- Roig de Leuchsenring, Emilio. (1925). *La colonia sobrevivida, Cuba a los veintidós años de la república. Conferencia presentada el 11 de abril, 1924*. La Habana: Imprenta Siglo XX.
- Roig de Leuchsenring, Emilio. (1927). Un animador de tipos afrocubanos. *Social* 12 (12):18- 19, 68, 94.
- Roig de Leuchsenring, Emilio. (1928a). Cubanismo, sinónimo de anti-intervencionismo. *Carteles* 11 (16):18, 43.
- Roig de Leuchsenring, Emilio. (1928b). *La Habana de ayer, de hoy y de mañana*. La Habana: Sindicato de Artes Gráficas.
- Roig de Leuchsenring, Emilio. (1932). Bailando junto al abismo. *Social* 17 (9):12-13, 80.

NACIONALIZAR LA AFRICANÍA: EL AUGE DEL AFROCUBANISMO EN LA HABANA, 1920-1940

- Rosell, Rosendo. (1992). *Vida y milagros de la farándula de Cuba*. 2 vols. Miami, FL: Ediciones Universal.
- Sánchez de Fuentes, Eduardo. (Sin fecha). *Tú*. Habanera cantada por Rosario García Orellana con orquesta. RCA Victor '78 #30814-a.
- Sánchez de Fuentes, Eduardo. (1923). *El folk-lor en la música cubana*. La Habana: Imprenta El Siglo XX.
- Sánchez de Fuentes, Eduardo. (1928a). El danzón. *Social* 13 (12):32, 77, 83.
- Sánchez de Fuentes, Eduardo. (1928b). *Folklorismo: artículos, notas y críticas musicales*. La Habana: Molina y Cía.
- Sánchez de Fuentes, Eduardo. (1928c). Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero. *Evolución de la cultura cubana 1608-1927*. Vol. 18. La Habana: Imprenta "El Siglo XX", pp. 155-202.
- Sánchez de Fuentes, Eduardo. (1932). Bailes y canciones. *Diario de la Marina. Número centenario*. La Habana: Ucar, García y Cía, pp. 101-102.
- Sánchez de Fuentes, Eduardo. (1938a). *La música aborigen de América. Conferencia presentada en la Academia de Artes y Letras el 22 de octubre, 1938*. La Habana: Molina y Cía.
- Sánchez de Fuentes, Eduardo. (1938b). La música cubana y sus orígenes. *Boletín latinoamericano de música* 4 (octubre):177-82. [Bogotá]
- Sánchez de Fuentes, Eduardo. (1940). *Panorama actual de la música cubana. Conferencia presentada para la Academia Nacional de Artes y Letras el 16 de diciembre, 1940*. La Habana: Molina y Cía.
- Sánchez de Fuentes, Eduardo. (1974). *Eduardo Sánchez de Fuentes: centenario 1874-1974*. 2 discos LP de composiciones por Sánchez de Fuentes. Ramón Calzadilla, barítono, Juan Espinosa, pianista. La Habana: Areito/EGREM LD-3405.
- Schwartz, Rosalie. (1977). *The Displaced and the Disappointed: Cultural Nationalists and Black Activists in Cuba in the 1920s*. Tesis doctoral, Universidad de California, San Diego.
- Simons, Moisés. (Sin fecha 1). *Con picante y sin picante*, sonsonete-pregón callejero, partitura para voz y piano. La Habana, Cuba.
- Simons, Moisés. (Sin fecha 2). *Me siento cubana*, capricho cubano, partitura para piano. La Habana: Vda. de Carreras & Co.
- Simons, Moisés. (1927a). La "guajira montuna" o "punto cubano". *Diario de la Marina*, 24 de junio, p. 33.
- Simons, Moisés. (1927b). Música cubana. *Diario de la Marina*, 26 de junio, p. 42.
- Simons, Moisés. (1927c). Teatros y artistas: una polémica musical. *Diario de la Marina*, 7 de julio, p. 8.

- Simons, Moisés. (1927d). Una polémica musical: respuesta al maestro Sánchez de Fuentes. *Diario de la Marina*, 7 de agosto, p. 42.
- Simons, Moisés. (1929). *Album "Simons": 25 composiciones cubanas del maestro Moisés Simons*. La Habana: Molina y Cía.
- Strachwitz, Chris y Michael Avalos, eds. (1991). *Sextetos Cubanos: sonos 1930*. Arhoolie Folklyric CD #7003. Grabaciones selectas del Sexteto Munamar, Sexteto Machín, Sexteto Nacional y Sexteto Matancero. El Cerrito, CA: Arhoolie Productions, Inc.
- Urfé, Odilio. (1982). La música folklórica, popular y del teatro bufo. En *La cultura en Cuba socialista*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 151-173.
- Villa, Ignacio (Bola de Nieve). (1981). *Bola de Nieve: en memoriam*. La Habana: EGREM LP #LD-3978.
- Williams, Brackette F. (1991). *Stains on my Name, War in my Veins: Guyana and the Politics of Cultural Struggle*. Durham: Duke University Press.
- Wright, Ann. (1988). Intellectuals of an Unheroic Period of Cuban History, 1913-23: The "Cuba Contemporánea" Group. *Bulletin of Latin American Research* 7 (1):109-122.

## RESUMEN

Este ensayo describe las condiciones sociales en La Habana en los años 1920-40, cuando surgió la súbita ola del afrocubanismo. Aunque no es muy conocido hoy día, este movimiento artístico representa el surgimiento de un fuerte interés en la cultura de la población afrocubana y su aceptación, por primera vez, como una forma legítima de expresión nacional. El ensayo expone las crisis políticas y económicas de ese período y la toma de conciencia por parte de muchos intelectuales del papel que en ellas había desempeñado la política exterior de Estados Unidos. Describe la historia de la lucha armada revolucionaria contra la administración de Gerardo Machado (el "machadato") a partir de 1928 y sus efectos en la producción artística. Finalmente, procura una visión perspectiva de la búsqueda de un medio eficaz para representar la nación a través de la música, emprendida por un grupo de intelectuales de clase media. [**Palabras clave:** afrocubanismo, nacionalismo, música popular, revolución cubana de 1933.]

## ABSTRACT

This essay describes social conditions in Havana between the 1920s and 1940s, when the sudden wave of afrocubanismo emerged. Although it is not well known today, this artistic movement represents the growth of a strong interest in the culture of the Afro-Cuban population and its acceptance for the first time as a legitimate form of national expression. The essay examines the political and economic crises of that period and the increasing awareness of many intellectuals of the role played in them by U.S. foreign policy. It describes the history of revolutionary armed struggle against Gerardo Machado's administration (the *machadato*) beginning in 1928, and its effects on artistic production. Finally, the author provides a broad perspective of the search for an effective medium to represent the nation through music, engaged by a group of middle-class intellectuals. [**Keywords:** Afro-Cubanism, nationalism, popular music, Cuban Revolution of 1933.]