

T



Rumba y música afrocubana

De los humildes solares de barrios
a los congresos internacionales de Salsa

Por Fabrice Hatem

Traducción : Yirka Maceo Ferrera

Índice

Introducción	4
Principios del siglo XX: la Rumba nace en las calles de los puertos cubanos	6
Una música inventada por el pueblo	6
Un lento proceso de gestación	6
Cristalización en los puertos a finales del siglo XIX	8
Una práctica informal de barrios pobres	13
Una forma sincrética nacida de la inventiva popular	13
Simplicidad de los instrumentos.....	16
Una práctica callejera	16
Temas y language: la poesía del Solar	18
Temas poéticos: el mundo visto desde el solar	18
El lenguaje, expresión de una población marginal	20
Una música estigmatizada y desconocida	22
Música reprimida	22
Música ignorada	24
Música desnaturalizada	25
La Habana, en los años 1950: los cabarets de la mafia, descubridores de talento rumberos	26
La mafia norteamericana invierte en La Habana	27
En busca de nuevos mercados	27
Un interés que data de principios de la década de 1930	30
La Habana se convierte en el Monte Carlo del Caribe	32
Un crisol musical fértil.....	33
Grandes escenas.....	33
Artistas talentosos de todas partes	34
Algunas trayectorias artísticas.....	38
El fin de una época	41
Después de 1959: la revolución de Castro promueve e institucionaliza el folklor afrocubano	42
El nuevo contexto cultural postrevolucionario.....	43
El desmantelamiento de la industria de la vida nocturna	43

Una actividad artística controlada	44
Reconocimiento institucional y vitalidad de la Rumba	45
Reconocimiento institucional de la Rumba	46
Nuevos talentos, nuevas orquestas	47
Una participación multiforme en la evolución de la cultura cubana	49
Actualidad de la Rumba: ¿a la conquista de las pistas de baile de todo el mundo?	51
El renacimiento de la escena cubana	51
La difusión internacional de la Rumba popular	53
Referencias bibliograficas.....	56
Hatem Fabrice, 2015a, <i>Santiago de Cuba : Un viaje a las fuentes del talento popular</i> , documental vídeo, 12 minutes.....	56

Introducción



Como tantas otras músicas afro-latinas, la Rumba cubana nació en barrios marginales donde se asentaban poblaciones pobres y mixtas. De hecho, es en los solares pobres de los puertos de Matanzas y La Habana, donde los negros, que representaban la mayoría, convivían con algunos blancos, que ella nació al fin del siglo XIX. Al mismo tiempo, por otra parte, muchas otras músicas cubanas se derivarían de procesos similares de mezcla cultural, como el Son o el Danzón.

Durante mucho tiempo, la Rumba siguió siendo una música marginal, una expresión de los sentimientos y experiencias de lo más bajo en la escala social de la población. Un hecho que se refleja tanto en el carácter informal de sus prácticas, como en los textos de sus canciones - cuyo corpus es una especie de crónica de la vida del barrio -, y también en su lenguaje fuerte y mixto, mezcla de español y términos de origen africano. Considerada por la sociedad dominante como una forma de expresión vulgar y licenciosa, practicada por negros incultos y vagamente peligrosos, estaba sometida a una forma de estigmatización y de rechazo.

Y, sin embargo, incluso si aún no estaba ya reconocida en sí mismo como un género respetable, la Rumba empezó a partir de la década de 1920 a ejercer una influencia creciente, aunque indirecta, en el desarrollo de la música cubana de entretenimiento. Entonces, La Habana se transformó en una gran capital de la vida nocturna, ávida de ritmos bailables. Un proceso que se aceleró considerablemente durante la década de 1940 y especialmente en 1950, como resultado indirecto de las considerables inversiones realizadas por la mafia norteamericana en hoteles, casinos y clubes nocturnos de la ciudad (foto al lado: El cabaret Tropicana en 1956).



De hecho, para animar todos estos lugares de placer, donde se reunían los turistas estadounidenses y los miembros de la burguesía cubana, era necesario recurrir a los servicios de muchos artistas:



bailarines, cantantes o músicos. Estas oportunidades produjeron un extensivo llamado, atrayendo talentos de todo el país hacia los cabarets de La Habana, especialmente talentos artísticos de los barrios pobres de la capital como Jesús María o Atarés. En efecto, en estos barrios la práctica en la calle desempeñaba el papel de una gigantesca escuela de artes a cielo abierto, dando a través de la práctica diaria de la Rumba y las polirritmias afrocubanas, una formación empírica, pero de alta calidad, a miles de artistas en ciernes (foto al lado: Bailarines de Rumba popular, Cuba, 1950).



Es cierto que no es exactamente la Rumba de calle o el toque de Bembé lo que estos artistas reprodujeron en las escenas de cabaret de La Habana, sino una música elegante y estilizada, con un sabor exótico un poco artificial, y cuidadosamente purificada de su vulgaridad plebeya para adaptarse a los gustos de una burguesía blanca y cosmopolita. Una transformación que llevará a la aparición de nuevos ritmos como el Mambo, el Diablo o el Chachachá... (Foto al lado: Bailarina en un cabaret de La Habana, 1946).

Pero detrás de la máscara distorsionante de los espectáculos de cabaret, es la energía de la Rumba y del afrocubano que estaba ya trabajando para crear la música cubana moderna de entretenimiento, que luego brillará en todo el mundo; abriendo al mismo tiempo perspectivas inesperadas de carrera internacional para muchos artistas de los barrios pobres (foto al lado: Banda Gigante de Benny Moré).



La revolución castrista va a tener un impacto considerable en los mecanismos de creación y difusión de la música popular cubana, tanto en términos de su influencia internacional como de sus orientaciones estéticas. De hecho tuvo en primer lugar el efecto de destruir



la industria de la vida nocturna que tanto contribuyó a la influencia de la música cubana en la década de 1950; luego, llegó a la aparición de una burocracia cultural que inhibió el dinamismo artístico. Pero también, se reflejó en el establecimiento de una política cultural para promover la música y las danzas folklóricas, lo que contribuirá significativamente al desarrollo y la renovación de la Rumba y de lo afrocubano, ahora

reconocidos como expresiones artísticas y culturales (foto al lado: Muestra al Conjunto Folklórico Nacional en la década de 1980).

En el momento actual de su renacimiento internacional, la música cubana poseía la característica única de ofrecer una estética al mismo tiempo adaptada a las expectativas del gran público mundial y profundamente arraigada en las tradiciones musicales locales, de quien la Rumba constituye una de las principales manifestaciones. Ella entonces ofrece una alternativa seductora al desvanecimiento de otras músicas afro-latinas, transformadas por la industria del entretenimiento global en productos recreativos de masas (foto al lado: Espectáculo de Yambú, Conjunto Folklórico de Oriente, 2015).



Principios del siglo XX: la Rumba nace en las calles de los puertos cubanos



La Rumba nació al margen de la sociedad cubana, en barrios pobres con una población predominantemente negra y mulata. Esta música sincrética, resultante de la mezcla de influencias africanas y europeas, ha mantenido durante mucho tiempo la imagen de una subcultura practicada por poblaciones desfavorecidas y potencialmente peligrosas. Como corolario, estuvo sometida a una forma de desprecio y al rechazo de la sociedad dominante (foto al lado: Guaguancó en un solar de La Habana, mediados del siglo XX, de la película *Nosotros la música*).

Una música inventada por el pueblo¹.

Un lento proceso de gestación

Los antecedentes de la Rumba se pueden identificar en algunas prácticas folklóricas de las poblaciones pobres, principalmente negras, del occidente cubano, tanto en zonas urbanas como en rurales.

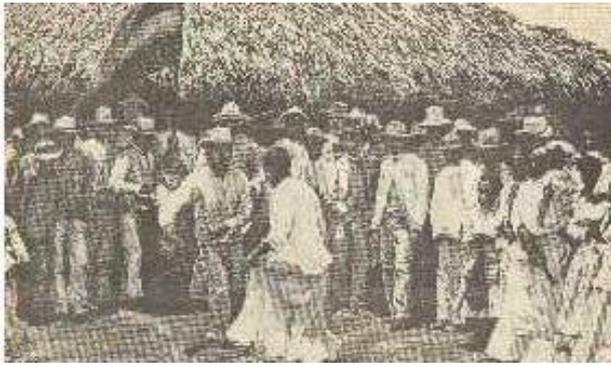
Orígenes rurales: Los tambores en los Barracones

Hacia mediados del siglo XIX, la inmensa mayoría de la población esclava negra del país vivía en plantaciones y, por lo tanto, en las zonas rurales. En estos lugares se agrupaban las manifestaciones más fuertes de la cultura africana. Algunos de ellas, como la Yuka, la Makuta, danzas provenientes de las culturas bantúes del Congo y Angola, pueden ser consideradas como antecedentes directas de la Rumba. Leonardo Acosta [Acosta, 1983] menciona, por ejemplo, la existencia de formas rurales de proto-Rumba - incluyendo el baile de la Yuka, bailado en ese momento en los barracones y en las plantaciones de caña de azúcar² (ilustración: los bailes Yuka o Makuta en un Barracón).



¹ Las obras de Argeliers León, [Del Canto y el Tiempo](#), y de Yvonne Daniel, [Rumba, dance and social change in contemporary Cuba](#), , así como los artículos de Ned Sublette, [Rumba of Cuba](#), y de Otto DeGraaf, [El nacimiento de la rumba](#), ofrecen interesantes retrospectivas históricas sobre la formación de rumba, cuyos elementos han sido sintetizados en el siguiente párrafo.

² Estos antecedentes no son exclusivos de Cuba. Alejo Carpentier, por ejemplo, menciona la existencia de proto-rumbas en Santo Domingo y Puerto Rico antes de su aparición "oficial" en Cuba a final del siglo XIX [Giro, 2007, entrada "Rumba"].

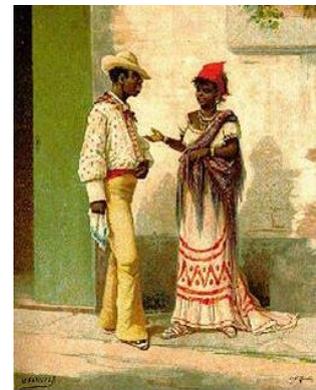


Esteban, héroe del reconocido libro *Biografía de un cimarrón* [Barnet, 1966], describe vívidamente esos bailes de la yuka, practicados al son de tres tambores, al que él mismo participó. También nos ofrece un testimonio directo sobre la primera transición que se produjo después del fin de la esclavitud, cuando los negros, ahora libres, iban a bailar todas las noches en las tabernas, al son de las canciones denominadas "Rumbas" y de las

tumbadoras. Esos lugares no estaban muy lejos de aquellos donde los blancos pobres del barrio se reunían para bailar, lo que permitió a diferentes poblaciones descubrir recíprocamente sus respectivos folklores, abriendo así el camino a un proceso de transculturación (foto al lado: El baile de la Makuta, alrededor de 1888).

Orígenes urbanos: Los desfiles callejeros

También hay antecedentes de la Rumba en el folklor urbano. Entre los más antiguos, figuran los bailes de negros curros (ilustración al lado), negros libres de La Habana temidos por su comportamiento fanfarrón y macho; y, luego, a partir de 1830, los bailes de los Ñañigos o miembros de la secta Abakuá, mezcla de movimiento religioso y de fraternidad de ayuda mutua. Entonces, este folklor inspiró al teatro bufo con sus canciones, las guarachas, caricaturizando a los negros [Sublette, op.cit.].



La segunda mitad del siglo XIX también mostró la floración de los Coros de Clave. Inspirados en grupos vocales catalanes, estos coros callejeros ya cantaban, acompañados de instrumentos de percusión, sobre ritmos muy cercanos a los de la Rumba de hoy. Más tarde se dieron a conocer los Coros de Guaguancó, ellos mismos antecesores de los grupos de Rumba. Entre los Coros de Clave más activo hacia el final del siglo XIX se puede citar: *El Ronco, El Paso Franco, Los Dichosos* en La Habana y, *El Bando Azul, El Bando Verde, El Bando Rosado, El Liro Blanco* en Matanzas.



Por último, en las ciudades cubanas existe un antigua tradición de festivales y desfiles callejeros, en gran parte ligado a las tradiciones de los pueblos africanos [Linares 1974]: el Carnaval, la Fiesta del Día de Reyes con sus desfiles de cabildos³ (ilustración al lado), los paseos, los toques de tambores, las congas del Oriente, las canciones de panaderos y otros oficios artesanales....

³ Al igual que las Tumbas Francesas del Oriente, los cabildos no son solo formas de expresión cultural, sino también sociedades de ayuda mutua que reúnen poblaciones de la misma estirpe étnica africana o (con mayor frecuencia en medida que se generalizan las mezclas étnicas) de un mismo barrio.

Cristalización en los puertos a finales del siglo XIX



Pero es en los barrios negros del occidente que apareció a fines del siglo XIX una nueva forma de expresión cubana que pronto tomará el nombre de Rumba (foto al lado). Más allá de sus antiguos antecedentes folklóricos, este hecho es la expresión cultural de una era de cambio social, caracterizada por la transición de una economía agrícola esclavista a un inicio de desarrollo industrial, una migración de poblaciones negras pobres desde zonas rurales a las grandes ciudades portuarias, y la concentración, en barrios marginales y estigmatizados, de un proletariado

que vive una existencia precaria (véase también el recuadro 1). Y es precisamente en estos barrios marginales que se producirán entre esta población pobre de diversos orígenes (en su mayoría negros, pero también blancos y mulatos) un proceso de transculturación dando lugar a nuevas formas de expresión musical, como la Rumba [León, 1984].

Ciertos barrios de Matanzas, como las Alturas de Simpson, la Marina, Versalles... jugaron un papel central en este proceso. En este gran puerto de exportación de la caña de azúcar cultivada en la región, los negros eran particularmente numerosos en los barrios del puerto y los otros barrios pobres de la ciudad. Ellos vivían allí en solares, cuchitriles superpoblados constituidos por una fila de edificios ligeros y pequeños, sin confort, agrupados en torno a un pasillo central que a veces se extiende a una pequeña plaza, y donde la vivienda de una familia a menudo se reduce a una sola habitación. Esos lugares estaban, por cierto, socavados por todo tipo de patologías sociales como la violencia, el alcoholismo, la miseria, la prostitución, la pequeña delincuencia... (Foto al lado: Interior de un solar de La Habana, década de 1950, extraída de la película *Nosotros la Música*).



Pero estas poblaciones en gran medida analfabetas también eran artísticamente muy creativas. Para olvidar una vida de privaciones e inseguridad, bailaban y tocaban música en el patio del solar o en la calle. Durante estas celebraciones, se mezclaban las poblaciones de diferentes orígenes - porque aun cuando la mayoría eran negros, los mulatos y blancos (a menudo artesanos pobres), también

estuvieron presentes en estos barrios (ilustración: La Conga de Oscar García Rivera).

Recuadro 1

Puertos: Lugares de mezclas



La situación insular de Cuba ha otorgado a los puertos un papel particularmente importante en la historia, la economía y la dinámica cultural del país. Fue a través de los puertos de Santiago de Cuba, Matanzas y La Habana que se exportaron la caña de azúcar, el tabaco y el café, las tres mayores riquezas de la isla. Fue también a través de estos puertos que las influencias musicales del resto del mundo penetraron en Cuba, como los ritmos españoles durante la época colonial, y luego los norteamericanos en el siglo XX (foto al lado: El puerto de La Habana en los finales del siglo XIX).

De hecho, estas ciudades portuarias son lugares de mezclas, donde se encuentran personas de todas las razas y orígenes. Los marineros vienen a beber y divertirse en cafés y burdeles, trayendo consigo los ritmos de Europa y América del Norte. Los negros liberados de la esclavitud durante la década de 1880, llegan de zonas aledañas para ser empleados como mano de obra y como peón. Traen consigo sus prácticas religiosas y sus desfiles callejeros (ilustración al lado: La comparsa, de Oscar García Rivera).



También es por los puertos que llegaron las poblaciones procedentes de las otras islas del Caribe, con sus tradiciones musicales que vinieron a influir y enriquecer a las de Cuba.

Este es especialmente el caso de las sucesivas oleadas de inmigrantes haitianos que se establecieron desde principios del siglo XIX en las ciudades del oriente cubano. En un principio, alrededor de 1800, la primera oleada fue la de los colonos blancos expulsados, con sus últimos esclavos fieles, durante la revolución haitiana. Luego, a lo largo del siglo XIX e incluso del siglo XX, llegaron flotas de miserables proletarios negros.

Teniendo una vida nocturna muy activa y festiva en sus cafés y burdeles, animado por muchos artistas, estos puertos también fueron un crisol de innovaciones musicales. Así, la Habanera, forma criollizada de la

contradanza española, apareció en la mitad del siglo XIX en el barrio del puerto de La Habana (ilustración de abajo a un costado: La primera partitura de Habanera, publicada en Cuba en 1840). En cuanto a Santiago de Cuba, se convertirá en la cuna de la Trova, el Bolero y el Son (ver recuadro 2).



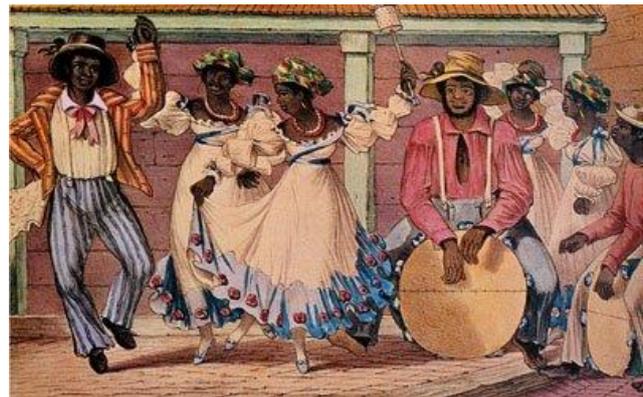


Inventaron juntos una nueva forma de entretenimiento colectivo: la Rumba, expresión tanto musical como danzaria nacida de la confluencia de tradiciones populares africanas y españolas (foto al lado: La Rumba popular en Matanzas en la década de 1930). Como algunos de sus equivalentes más cercanos (Rumbantela, Rumbón, ...), el término "Rumba" tampoco se refirió inicialmente a un estilo musical en particular, sino a una fiesta profana callejera, practicado por la gente en los barrios pobres con

música, baile, alcohol ... y más...[León, 1984]⁴.

La Rumba no es la única expresión sincrética que apareció en estos barrios populares a finales del siglo XIX. Al mismo tiempo, surgió en el occidente de Cuba la Danza (ilustración).

Este proviene de la Contradanza, pero también integra una influencia africana (más oscilante, sensual, lenta...).



La Danza pronto se convirtió en el Danzón, antes llamado tango cubano, y criticado en sus inicios por sus reminiscencias africanas. Así podemos leer en un artículo de la prensa conservadora cubana, publicado en los años 1880, la frase siguiente: "*Desde hace algún tiempo, hemos leído de la supuesta defensa de la Danza cubana y el Danzón, como géneros cubanos, y que son solo degeneraciones del Tango africano*" [León, 1984]. En cuanto al famoso Son cubano, también es en este momento que apareció

en el oriente (ver recuadro 2).

⁴ Existe un debate, que también ilustra la naturaleza sincrética de esta música, sobre la etimología del término "Rumba". Algunos dicen que es de origen africano, destacando su parentesco con términos como "Tumba" o "Macumba", que evocan prácticas festivas [Daniel, 1995]. Otros enfatizan su afiliación con la expresión "mujer de Rumba" utilizada en España, y especialmente en Andalucía, para designar a una mujer inmoral.

Recuadro 2

Nacimiento del Son: desde las colinas del Oriente hasta el puerto de Santiago de Cuba



¡Si en verdad hay una música de esencia popular, es el Son! Este último, nacido en el oriente de Cuba, es - a la imagen de las poblaciones mestizas de la cual se originó - el producto de una mezcla de influencias españolas (primera parte de la canción tomando la forma de una balada, utilización del tres derivado de la guitarra) y africanas (segunda parte de la obra estructura como un diálogo entre el improvisador solista y el coro, uso de instrumentos de percusión como el bongó o la marímbula, polirritmia) (foto al lado: Orquesta de Son

tradicional cubano).

Si Alejo Carpentier [Carpentier, 1946] traza la aparición de los primeros proto-sones en el siglo XVI, cuando su presencia ya está atestiguada en desfiles y carnavales de Santiago de Cuba, la mayoría de los otros autores le asignan un origen más reciente (ver por ejemplo [García Airado, 2005]; [Orovio, 1981], entrada "Son").



De hecho, según su historia consensual, es en las últimas décadas del siglo XIX que ha aparecido el Son montuno en sus diversas formas regionales: el Son oriental en las colinas cerca de Santiago de Cuba (región de San Luis, en particular), el Changüí (en el cual algunos autores también ven una forma arcaica del son) en los alrededores de Guantánamo, el Sucu Sucu en la Isla de Pinos, etc. (foto al lado: Orquesta Tradicional de Changüí © Ritmacuba).

Argeliers León sitúa este nacimiento del son cubano en una perspectiva histórica y geográfica más amplia [León, 1984]. En el nivel histórico, lo analiza como la consecuencia de un lento proceso de



colonización de las colinas del interior del oriente cubano durante los siglos XVIII y XIX - vinculado, entre otros, al desarrollo de la cultura del café - y luego del movimiento de concentración de la población rural en las grandes aldeas después de las guerras de independencia.

También muestra que este fenómeno no es peculiar de Cuba, sino que se ha producido simultáneamente, con variantes locales, en todo el Caribe, como una consecuencia de movimientos migratorios que han contribuido a una forma de integración cultural de la región. Según él, la Plena portorriqueña, el Tamborito panameño, el Porro colombiano, el Merengue haitiano o la Carabina dominicana son formas locales de lo que él llama "el complejo del Son".

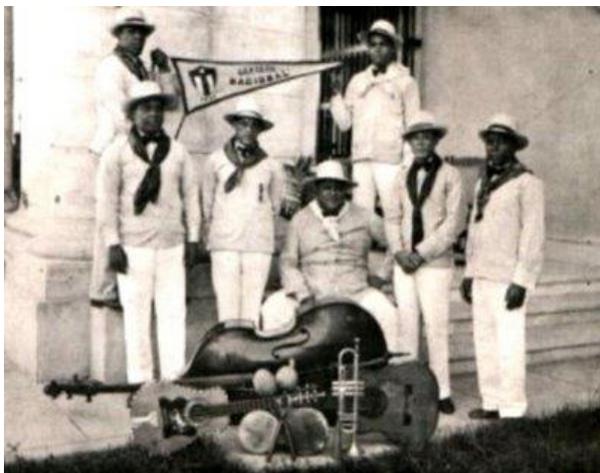


Luego, el Son descendió hacia la ciudad, y especialmente hacia Santiago de Cuba, donde fue, durante las primeras décadas del siglo XX, un componente importante de la atmósfera de los barrios populares, como Los Hoyos, el Tivolí, San Agustín. En los cafés y casas privadas de estos barrios, los músicos les gustaba reunirse para beber y cantar todo el día y, a veces, toda la noche [Betancourt, 2005]. También había alrededor del Parque Céspedes

muchos lugares para bailar, animados por pequeñas orquestas. Finalmente, en el lado del puerto, los burdeles y cafés de la Alameda ofrecieron, al igual, su parte de entretenimiento musical (foto arriba: Vecindario de la Alameda). Rey Cabrera refleja el ambiente de los barrios populares del puerto en un momento un poco posterior (a fines de la década de 1950): *"Aquí es donde comencé a jugar en la calle, con Eliades Ochoa. Estaba en el barrio de las prostitutas, en el lado de Alameda, Barracones. Había muchos cafés, música... Cantábamos juntos por obtener propinas. También vendimos flores*». [Hattem, 2013a].



El son migró después hasta La Habana, donde fue introducido por primera vez alrededor de 1910 por los militares⁵, y luego por músicos del Oriente. A pesar de una actitud inicial de rechazo por parte de



una burguesía ofendida de su supuesta vulgaridad, se propagó rápidamente gracias a precursores como el Trío Matamoros (foto arriba), Julián Rodríguez o Ignacio Piñeiro. Sirvió entonces como caldo de cultivo para la invención a partir de la década de 1930 de nuevas formas de músicas tropicales de ocio, integrando las contribuciones del Jazz (foto al lado: el Septeto Nacional Ignacio Piñeiro, fundado en 1927). También empezó a ser reconocido como un hecho cultural valioso en los círculos artísticos e intelectuales, tanto de escritores como Nicolás Guillén que compositores como Amadeo Roldán,

Alejandro Caturla o Carlo Borbolla, que lo utilizaron como fuente de inspiración.

⁵ También es el ejército el que, en la misma época, difundió en Santiago la rumba surgida en el occidente del país.

Una práctica informal de barrios pobres



La Rumba se extendió rápidamente desde Matanzas a todos los barrios pobres negros de las ciudades cubanas, en un comienzo en La Habana, donde los habitantes de Marianao, Guanabacoa, Atarés lo hicieron suyos con pasión; luego en Santiago de Cuba, en Los barrios de Los Hoyos, Los Olmos o Versalles... (Foto al lado: Bailarines de Rumba, La Habana, mediados del siglo XX)

Pero durante los primeros cincuenta años de su existencia, la Rumba siguió siendo fundamentalmente una creación popular informal, la expresión de una cultura de barrio pobre. Esto se manifestó al mismo tiempo en sus formas musicales e su instrumentación, en los lugares y condiciones de su práctica, y en los temas y el lenguaje de sus canciones.

Una forma sincrética nacida de la inventiva popular

La Rumba aparece como una creación popular sui generis, donde no intervienen escuelas, ni academias ni artistas de vanguardia. Un grupo de personas, simplemente se reúnen en el patio con una buena botella de ron y algunos instrumentos de percusión, a menudo objetos improvisados. Luego se colocan en círculo y comienza la Rumba, para durar a menudo toda la noche, y, a veces, varios días seguidos (ilustración al lado: *La Rumba*, autor desconocido).



Cada una de las piezas musicales que se suceden tiene tres partes: la diana (improvisación vocal introductoria del cantante solista); las "décimas", a veces también llamadas "inspiración" (interpretación de algunos versos del cantante acompañado por el coro), finalmente el montuno (diálogo entre el improvisador solista y el coro). Es en el momento del montuno que los bailarines (en parejas o solos según el estilo, vea el recuadro 3) comienzan a bailar a su vez en el centro del círculo,

cada participante siendo alternativamente público o intérprete. La Rumba finalmente puede concluir con un cierre de tambores (foto al lado: Orquesta de Rumba CFN, principios de 1980, en el momento de la Diana).



Esta configuración permite un proceso de creación colectiva, muy típico de Cuba, donde cada una agrega algo nuevo: una improvisación musical, una variación en un texto, una figura de baile. Estos aportes son a menudo inspirados en los varios trasfondos culturales del cual los diferentes participantes proceden: extractos de un viejo romance español, fragmentos de un movimiento de flamenco, retazos de toques de

tambores religiosos africanos... (Foto al lado: Una posición de Columbia evocando el flamenco).

Por eso, la Rumba se construye como una música sincrética que integra influencias tanto españolas como africanas [Acosta, 1983]. La impronta hispana se manifiesta en particular por el lenguaje de las canciones, por la estructura en copla de los textos (en la primera parte de la obra), así como por la presencia de ciertas figuras de baile resultantes del flamenco. En cuanto a la influencia africana, ella toma tres formas principales: 1) la estructura muy típica del grupo de intérpretes (bailarines



reunidos en un círculo, dentro del cual ellos hacen, uno tras otro, función de solistas, acompañados por los tambores); 2) la presencia de un cantante improvisador solista dialogando con el coro; 3) las raíces muy africanas de la polirritmia musical y de la expresión bailada, donde encontramos (cf. Infra) contribuciones Carabalí, Vudú, Makuta, Bantú, Sara, Lucumí o Arará según los estilos (foto al lado: Círculo de Rumba, extraída del documental *La Rumba* de la televisión cubana).



Según Argeliers León, una gran parte de la polirritmia de la Rumba proviene de la secularización de los ritmos religiosos africanos - la música y la danza jugando, como se sabe, un papel central en los ritos llegados de África⁶ [León, 1984]. Los percusionistas, en su mayoría involucrados en prácticas religiosas (Yoruba, Abakuá, Santería, Palo Monte...), utilizaban sus conocimientos musicales sagrados para la animación de fiestas profanas. De hecho, la separación entre los dos tipos de eventos no es totalmente hermética. Por ejemplo, el término cubano "Bembé" puede referirse tanto a un rito religioso como a una fiesta de barrio. Por lo tanto, incluso si la Rumba es sobre todo un fenómeno profano, la influencia de las expresiones religiosas sigue estando muy presente (foto al lado:

Tambores de Rumba en Matanzas).

Aún es necesario distinguir según los diferentes tipos de Rumba: el Yambú y el Guaguancó de origen bastante urbano; o la Colombia, nacida en un área rural (ver recuadro 3).

⁶ Según León, este proceso de secularización fue acompañado por una importancia cada vez más importante dada a las percusiones agudas, encarnadas por el quinto.

Recuadro 3 Los diferentes tipos de Rumba



Existen tres estilos principales de Rumba, que se diferencian por sus orígenes y sus formas expresivas: Guaguancó, Yambú y Columbia [Hatem, 2010].

Según la versión más comúnmente aceptada, la Columbia (foto al lado) nació en áreas rurales alrededor de Matanzas, específicamente en pueblos como Colombia, Sabamilla o Unión de Reyes. En su tiempo libre, fundamentalmente durante la cosecha de caña de azúcar ("la zafra"), los trabajadores agrícolas se reunieron para practicar esta forma de expresión. Este estilo de ritmo ternario está fuertemente influenciado por el baile de maní, así como por la tradición Carabalí de bailes Abakuá del sudeste de Nigeria. La danza se realiza generalmente solo por los hombres, que hacen complejas acrobacias a ritmo de tambor agudo llamado quinto, demostrando sus capacidades físicas (foto al lado: Extraída del documental *La Rumba* de la televisión cubana).

El Guaguancó y el Yambú son más bien de origen urbano: sus predecesores inmediatos fueron los Coros de Clave y de Guaguancó (cf. supra). El baile, en parte, se deriva de estilos como la Yuka y la Makuta, ritmos binarios de origen Bantú y se interpreta en pareja, evocando diferentes situaciones de seducción amorosa. En el guaguancó, el hombre gira en torno a la mujer que evoca su deseo con movimientos eróticos llenos de gracia, mientras que él mismo busca mostrar su hombría y elegancia y trata simbólicamente de tomar posesión de su pareja mediante



movimientos hacia su pubis (vacunao) que ella misma trata de evitar (foto al lado). La coreografía de yambú es más tranquila y tiene lugar a un ritmo generalmente más lento que el anterior. Los bailarines masculinos a menudo imitan las poses de los hombres mayores, tratando, a pesar de sus fortalezas visiblemente declinantes, de seducir a su pareja más joven.

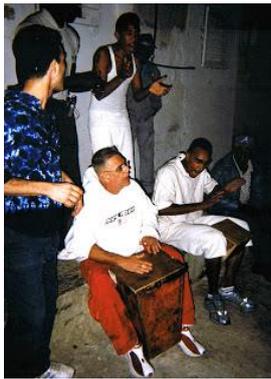


También se pueden mencionar algunos otros estilos menores de la Rumba. Por ejemplo, estas llamadas " *De tiempo de España* " cuentan pequeñas historias (pantomimas), con un contenido de humor a veces un poco licencioso, como *La muñeca*, *Lala no sabe na'*, *Tus condiciones*, *Mamá Buela* (foto al lado: Sábados de CFN)... Existen también Columbias muy rápidas como las de las ciudades de Portales y Cárdenas. En cuanto a Jiribilla, del cual el ritmo es muy sostenido, es mejor conocido como música, aunque también se

puede bailar.

Finalmente podemos mencionar la existencia de diferencias de estilo entre regiones. Por ejemplo, los estilos denominados "de Matanzas" y "de La Habana" se diferencian, entre otros por la interpretación del quinto.

Simplicidad de los instrumentos



El carácter marginal de la Rumba se ilustra también por la simplicidad de sus instrumentos originales, que a menudo provienen de la vida cotidiana: las personas golpeaban con cucharas, tenedores, botellas, muebles, sobre cajas de bacalao o de velas, o simplemente usaban sus manos. Sin embargo, a medida que la Rumba se convirtió en un estilo establecido y reconocido, la estructura de la orquesta se estabilizó, y al mismo tiempo incorporó verdaderos instrumentos musicales, como los tambores [Peñalosa, 2010] (foto al lado: Cajoneros tocando).

Hoy una orquesta de Rumba se compone generalmente de tres cantantes incluido un solista, numerosos percusionistas que a menudo ellos mismos son los propios cantantes (clave, cáscaras, cajón, güiro, chekeré...) y tres tambores.



Estos son el Salidor (también llamado Hembra o Iyá), el más grave, que mantiene el tempo con tres golpes que crean la base sonora, el Repicador (también conocido como Macho o Itótole), el registro intermedio, que establece un diálogo con el Quinto, y el Quinto (o Okónkolo), el más agudo, el instrumento de improvisación por excelencia, con frecuentes cambios de ritmo y de tempo en estrecha relación con los movimientos de los bailarines - especialmente en el estilo Columbia (foto al lado: Orquesta de Rumba del CFO).

Una característica importante en la estructura de la Rumba es la intercambiabilidad de sus intérpretes. Como dice el bailarín Johnson Mayet, "*un buen rumbero debe saber cómo tocar Rumba, cantar Rumba y bailar Rumba*" [Hatem, 2016]. Y, de hecho, es costumbre ver a algunos de los artistas más dotados moverse de un rol a otro, de acuerdo con su inspiración del momento, durante una fiesta rumbera.

Una práctica callejera



Hasta la revolución de Castro, la Rumba popular de los barrios marginales estaba caracterizada por el carácter informal de sus prácticas y el hecho de que los intérpretes no eran reconocidos como artistas por derecho propio:

- Hasta principios de los años 1950, la Rumba popular no se practicó generalmente en teatros o escuelas de baile, ni siquiera en clubs nocturnos, sino en lugares banales del vecindario: solares, esquinas o plazas pequeñas, salas o patios privados, bar o cafés destinados principalmente a otros pasatiempos. Por lo tanto, estaban profundamente integrados en la vida cotidiana de los habitantes (foto al lado: Solar de La Habana durante una fiesta de Rumba, 1950, extraída de la película *Nosotros la Música*).



Se trataba de fiestas familiares o de barrio, a menudo organizadas con motivo de un cumpleaños, y anunciadas de boca a boca⁷. En Matanzas, la Rumba fue así practicada durante la década de 1940 en los cafés Gallo o Cayo Confiti, o en las casas de mujeres respetadas como Yeya Calles, Mariacita Vita, Ilin Mesa, a menudo madres de rumberos conocidos [de Graaf, 1992]. Al mismo tiempo, en La Habana, se bailaba la Rumba en solares como El

Palomar (barrio de la Víbora), El Siguanca (El Cerro), El África (Cayo Hueso)...

- No existía en estas manifestaciones una desconexión entre los intérpretes y el público, como es el caso, por ejemplo en un concierto de música clásica. Todo el mundo podría, a su vez, de acuerdo con sus deseos del momento y por supuesto por su talento, transformarse en bailarín, cantante, percusionista... La identificación de los artistas más talentosos se hacía a través de un proceso de reconocimiento colectivo (también existían - y todavía existen - los concursos públicos para la designación de los mejores bailarines de Rumba).

- En corolario, el status de artista por derecho propio no existía en la Rumba popular. En ausencia de un verdadero mercado solvente, los intérpretes y los compositores, incluyendo los más dotados, debían seguir ejerciendo negocios a menudo extremadamente modestos, lo que reflejaba la baja condición de estas poblaciones: estibador, vendedor ambulante, zapatero, pequeño artesano ... Por ejemplo, entre los principales fundadores de *los Muñequitos de Matanzas*, Saldiguera trabajaba originalmente en una fábrica de azúcar, Cha Cha en los muelles, Virullilla era un mecánico, El Pelladito era carpintero, Juan Bosco y Catalino eran zapateros⁸. Además, el status de artista a tiempo completo no era exactamente en el momento muy popular en los círculos populares, los artistas siendo un poco considerados como vagabundos. Así es como uno de los fundadores de los *Muñequitos de Matanzas*, Cha Cha (photo al aldo), dejará el grupo en 1964 después de rechazar el status oficial de artista popular profesional que le propusieron las autoridades, prefiriendo, en sus propias palabras, un trabajo seguro en el puerto que el azar y la ociosidad de una vida de "vagabundo".



⁷ Después de la creación de los *Muñequitos de Matanzas* en 1952, aparecieron en La Habana los primeros conciertos de pago de rumba popular (DeGraaf, 1992).

⁸ Las cosas empezaron a cambiar desde los años 1940, cuando los intérpretes de la rumba y afrocubanos, dejando la cuna fértil, pero marginal de la práctica de barrio, comenzaron a actuar en escenas de grandes clubes nocturnos de La Habana, donde gradualmente adquirieron el status de artista de pleno derecho. Pero tocarán allá una música muy diferente a la de su barrio original... (cf. infra).



- Por último, la ausencia de protección de derechos de autor trajo como consecuencias que los compositores y escritores de Rumba no hayan sacado ningún beneficio financiero de su arte durante mucho tiempo (incluso su nombre se ha olvidado en muchos casos de obras antiguas). Por ejemplo, Tío Tom, uno de los autores más prolíficos de canciones Rumba de La Habana en la mitad del siglo XX, siempre ha vivido en barrios pobres como Atarés o Jesús María, y murió en la pobreza [Acosta 1983]⁹. Y en cuanto a los intérpretes, quien se acuerda de los grandes rumberos de los años 1930 a 1950, de los cuales a veces conocemos hoy solo que el apodo: A La Habana, Roncona, Mario Alan, Alberto Noa, Carburo, El Güinero, El Checa, Paco Pedes, Feliberto, Carlos Pérez; en el barrio de Guanabacoa, al otro lado del puerto: Checa, Yego Logina, Papa Colombiano, Luis Yiroko Aeroplano, Macho el

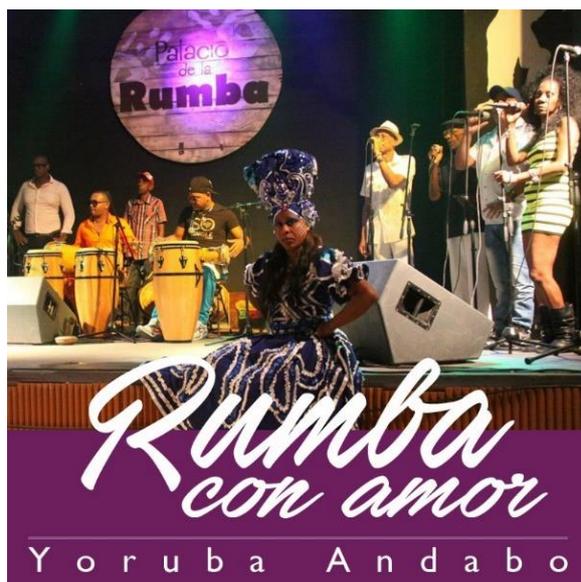
Jamaicano; A Matanzas, Lorenzo Martín, Jicotea Roberto Maza, Pedro Lagrimitas, El Don Chiquito, Gollito ... (foto al lado: El bailarín Celedonio Capote González "Bacardí").

Temas y language: la poesía del Solar

Temas poéticos: el mundo visto desde el solar¹⁰

Como muchas otras músicas nacidas del encuentro de influencias europeas y africanas, la Rumba se yuxtapone, como vimos, una primera parte basada en la interpretación de un texto preexistente y una segunda parte, más dirigida hacia el improvisación. Por lo tanto, hay un repertorio de "canciones" de Rumba.

Sus textos, escritos en un estilo muy simple, pero a menudo sabroso, aparecen como una crónica de la vida de los barrios pobres y de su gente, con su amor, sus creencias, los acontecimientos de su vida cotidiana... Vamos ahora a explorar algunos de los temas más comunes de estas canciones (ver también [DeGraaf, 2009b]):



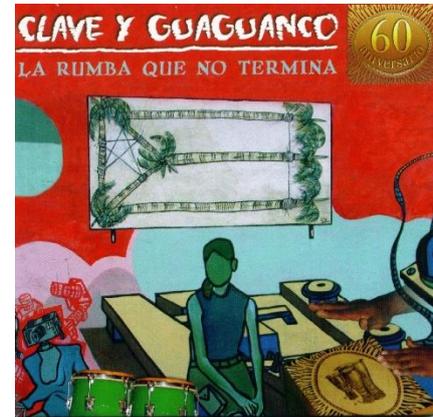
⁹ Cuando se hicieron los primeros discos de rumba, muchas de las canciones de autores desconocidos o de creación colectiva fueron declaradas como una obra personal del cantante o del director de la banda, lo que perjudicó en su beneficio, más o menos intencionalmente, los verdaderos autores [De Graff, 1992].

¹⁰ Este párrafo se basa en dos fuentes principales: por un lado, entrevistas al bailarín cubano Onilde Gómez Valón, que ahora vive en París; por otro lado, el artículo de Otto de Graff: [Una explicación de las letras](#) (párrafo 6).



- *La vida cotidiana del barrio*, con sus modestos y carismáticos personajes, sus cómicas anécdotas, sus destacados acontecimientos: mujeres calumniadoras (*Nicolasa*); vagabundo (*El Gitanillo*); vendedores ambulantes (*Chinito Lo Vendes Tú*); alcohólicos (*Los Beodos*); hombre enamorado explotado por una frívola mujer (*El Vive Bien*, foto-contras); sueños de la infancia (*Los Muñequitos*); fiestas de Rumba (*Callejón de los Rumberos, Noche Cubana*)¹¹.

- *La exaltación de la Rumba en sí misma*. Muchas canciones expresan con respecto a esta un sentido de apego y orgullo (*Con tres tambores Batá, un quinto y un tumbador; Canto Para Ti; Oye Mis Cantares; El Gitanillo*). En algunos casos, el artista puede adoptar un tono de auto-glorificación, ensalzando su propio talento o éxito con el público (*Mañana Te Espero Niña, Óyelo de Nuevo, Te Aseguro Yo...*). En otros casos, puede rendir homenaje a otras grandes figuras de la Rumba o de la cultura afrocubana (*Homenaje a Nieves Fresneda, A Malanga*).



- *El amor en todos sus estados*. Este tema permite, en particular, explorar una amplia gama de personajes femeninos: objeto de una pasión con tonos elegíacos (*A Una Mamita*); fuente de desamor, a menudo por traición (*Xiomara Porqué, Mala mujer, El Cantar Maravilloso, Mil Gracias*); mujer venal que prefiere el dinero de un hombre más rico que el afecto sincero de su pobre amante (*Paula*). El tema del amor físico también se evoca, a menudo de manera alusiva, traviesa y licenciosa (*Silbona, Culebra, María La Nieve*).



- *La historia de Cuba y los sentimientos de orgullo patriótico* o por el contrario, de indignación que ella inspira (*Tierra de Hatuey, Protesta Carabalí*). En las canciones posteriores a 1959, este tema a menudo ha tomado la forma de una retórica revolucionaria antiimperialista (*El Canto de la Reforma Agraria, Contento esta el Pueblo, Sr. Reagan, Guaguancó del Cosmonauta, La Tercera Conferencia, Ave María Morena...*)

- *Las prácticas y creencias religiosas* (*El Niño Rey, Tradición de Matanzas, Leculeya No*). Aunque profana, la Rumba es de hecho practicada por un público imbuido de creencias y ritos afrocubanos, los cuales, son objeto de

frecuentes alusiones en las canciones.

¹¹ El recuerdo emocional de un barrio también puede provocar, en la rumbas más recientes, una sensación de nostalgia por el emigrante cubano, que está lejos de su país (*Nostalgia rumbera*).



- *La evocación de la naturaleza (Tierra de Hatuey, Rosas).* La Rumba Rosas, contiene por ejemplo, palabras muy delicadas en las que las flores se representan como tantos personajes que experimentan sentimientos amorosos entre sí.

- *Las Rumbas llamadas "presidarias",* cuyos temas son el crimen, la delincuencia, la prisión, las peleas, la violencia. Por ejemplo, la Rumba santiaguera *Mataron a Quememeo*, evoca el asesinato de

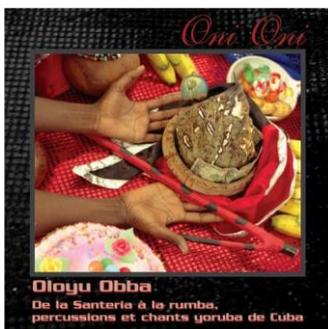
un personaje peligroso por los hermanos de un hombre a quien había insultado. Pero este tipo de Rumba es bastante mal visto por una gran parte del público popular, apegado a la elegancia y a la distinción, y fuertemente deseoso de romper con la imagen del negro ignorante y violento. Estos temas figuran más bien durante los desfiles, congas o comparsas (foto al lado), donde la multitud, compacta, es más desinhibida y más propensa a evocar estos temas sulfurosos.



El lenguaje, expresión de una población marginal¹²

La Rumba, también refleja, por su lenguaje como su estilo, directo y travieso, la forma de ser de la población no educada y mixta de la que se origina.

- *Un lenguaje de barrios.* Aunque utiliza principalmente el español, la Rumba también incorpora muchos términos de culturas africanas (Yoruba, Palo, Afrohaitiano, Abakuá, etc.). Su lenguaje, por lo tanto, constituye un dialecto en sí mismo, a veces difícil de entender para los oyentes extranjeros en los barrios rumberos. Este es el caso, por ejemplo, en canciones como *Homenaje a Nieves Fresneda*, *Está Contento el Pueblo*, *Canto Para Ti*, *El Vive Bien*, *Los Beodos*. Esta mezcla de lenguas africanas y español es particularmente común en las Rumbas haciendo referencia a las religiones afrocubanas, como *El Niño Rey* o *Tradición de Matanzas*.



A veces, un mismo concepto o carácter puede ser designado sucesivamente, en la misma obra, por términos perteneciendo a diferentes culturas. Por ejemplo, los llamados dioses Changó, Eleguá, Yemayá, Ochún y Oggún en la religión Yoruba, respectivamente toman nombres de Sietes Rayos, Lucero Madre Agua Mama Chola y Brazo Fuerte en la religión Palo (por no mencionar su equivalente católica: Santa Bárbara, San Pedro, etc.). En su improvisación, el cantante puede pasar de un término a otro para designar al mismo personaje, pero por eso debe inventar secuencias relevantes para preservar la coherencia del

mensaje. Todo esto le da al lenguaje de la Rumba una textura particular: la de una un rico argot de palabras de diversas procedencias, pero también de términos con un difícil significado de entender para un no iniciado.

¹² Este párrafo se basa casi por completo en una entrevista con el bailarín cubano Onilde Gómez Valón, que ahora vive en París.



- *El doble sentido*. La Rumba también es una poesía llena de doble sentido o alusiones comprensibles solo para los iniciados. Ya sea porque los habitantes del barrio así pueden expresar sus opiniones políticas con mayor libertad, eludiendo así la represión (cf. infra); o simplemente porque el doble sentido es una figura cómica apreciada, a menudo de carácter licencioso. Por ejemplo, en la Rumba *La Silbona*, el hablante se queja de que no puede dormir debido a una vecina que "silba" durante toda la noche. Pero, de hecho, por proximidad fonética entre los verbos "Silbar" y "Singar", todos los oyentes entienden que, de hecho, la vecina no se detiene... follar. Muchas otras populares Rumbas, como *El Chisme de la Cuchara* o *Chinito Que Vendes Tú*, también contienen significados en un sentido travieso (foto al lado: El cantante El Goyo).

A veces este doble significado no se debe a las palabras mismas, sino a los gestos que las acompañan. Por ejemplo, en la Rumba *Madre santa*, este último término se entenderá, según los gestos y expresiones faciales del cantante, como una expresión de amor por su madre o como una muestra de desdén hacia un rival, el cual es tratado con desprecio como una pequeña mujer.

- *Libertad de expresión*. Debido a su dimensión en parte improvisada, la Rumba abrió un espacio de expresión libre para el cantante (y por lo tanto para su audiencia). La experiencia demuestra que, de hecho, esta oportunidad ha sido ampliamente utilizada por intérpretes que practican el lenguaje fuerte y la franqueza del solar, para decir lo que pensaban, a veces durante improvisaciones desenfundadas. Por eso las festividades de la Rumba siempre han sido oportunidades para que los participantes expresen su insatisfacción con la situación política del país, incluso en la era contemporánea. Por ejemplo, un amigo bailarín de La Habana me dijo que en los años de su juventud, alrededor de 1990, la gente decía cosas como: "Estamos cansados de ti, ¿por qué no te vas?". "Era muy general y a doble sentido: no se decía ningún nombre porque había que tener mucho cuidado... Pero todos entendían el significado de las palabras y a quién se dirigían".

- *Los desafíos verbales*. Numerosas Rumbas contienen (en su texto o en su parte improvisada) una dimensión de desafío verbal, llamada "puya". El cantante afirma en esta ocasión sus cualidades (artística, humana, etc.), que positivamente se comparan con las de un artista rival. Este último, así provocado, responde a su vez con el mismo tono, ya sea durante la misma canción, o en otra Rumba. Por ejemplo, en *Madre Santa*, el autor, Juan de Dios, se jacta con orgullo de su talento, que juzga más alto que el de otros compositores.



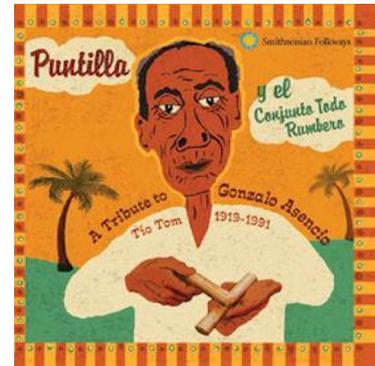
Estas "controversias" a veces toman también la forma más amistosa de una avalancha de elogios entre dos artistas que rinden homenaje a sus respectivos talentos, como en la Rumba "La Polémica" (Foto al lado: Los cantantes Chavalonga, El Goyo y Juan de Dios Ramos).



Guaguancó).

- *El carácter a menudo disperso de los textos.* Algunas Rumbas son constituidas de una sucesión de estribillos y coplas no relacionados entre ellos, donde el intérprete parece ir de una idea a otra sin lógica. Por ejemplo, *Oye mis cantares*, habla primero del amor por la música, antes de sacar sin transición algunas alusiones licenciosas. *El Cantar Maravilloso*, primero evoca el grupo *Los Muñequitos de Matanzas* y luego, un dolor de corazón (foto al lado: Cantante del grupo Clave y

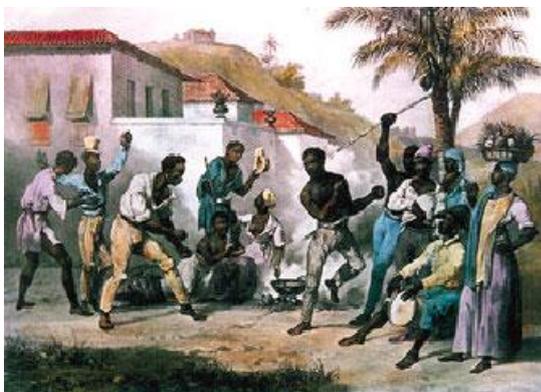
- *Un estilo a menudo poco trabajado o poco desarrollado.* Imitando la expresión directa y libre de un hombre de calle poco educado, las canciones de Rumba están llenas de interjecciones, de frases sin verbos o incompletas, poco clara o incoherente... lo que no les impide de estar también llenas de imágenes poéticas originales y seductoras. Por ejemplo, la conocida Rumba *Mal de Yerba* de Tio Tom, cuenta en un estilo sencillo y conmovedor, una historia de amor utilizando títulos de películas populares de la época.



Une música estigmatizada y desconocida

Los orígenes negros y plebeyos de la Rumba le han dotado durante mucho tiempo de una imagen muy negativa a los ojos de la sociedad en general. Hasta mediados del siglo XX (por lo menos) fue, de hecho, una expresión al mismo tiempo reprimida, ignorada y despreciada. Y cuando algunos de sus elementos fueron recuperados por la industria del ocio, fue a costa de una desnaturalización y ocultación casi total de su sonido y de su baile originales.

Música reprimida



Mucho antes de la aparición de la Rumba, las manifestaciones folklóricas de las poblaciones negras fueron reprimidas, tanto en Cuba como en el resto del nuevo mundo esclavista [proyectosalohogar.com]. Una actitud que puede ser explicada por tres grandes series de razones: (1) las festividades religiosas eran consideradas como la expresión de creencias primitivas, ajenas a la fe católica, que por lo tanto debían ser erradicadas; 2) las danzas de los negros eran objeto de una forma de desprecio y reprobación moral por parte de la sociedad blanca, que los juzgó de salvajes, obscenos y vulgares; (3) Finalmente, los toques de tambores y los desfiles callejeros suscitaban miedo y desconfianza, ya que podían ser preludios de revueltas violentas. De ahí la promulgación recurrente de regulaciones muy restrictivas que podían ir tan lejos como la prohibición total de ciertos eventos (ilustración: Baile de negros, siglo XVIII).



Por ejemplo, en la época de la esclavitud, se aprobaron leyes para proscribir el uso de los tambores. Después de la abolición de esta, las restricciones continuaron y, incluso, se reforzaron en algunos de sus aspectos. Por ejemplo, aunque la prohibición de tocar los tambores se alivió a finales de la década de 1880, las fiestas y desfiles de Cabildos en la víspera de Navidad y el día de Reyes fueron prohibidos desde 1885 en adelante. En 1941 terminó oficialmente la prohibición de los

tambores. Sin embargo, ellos fueron reprimidos de facto hasta finales de la década de 1940 (foto al lado: Tambores de Yuka).

Los bailes de los negros también fueron reprimidos. Por ejemplo, en 1829 se impuso una multa a un negro de La Habana, Joaquín de Céspedes, por abrir un lugar de baile sin permiso del gobierno. Y en el campo, la guardia civil persiguió juegos, peleas de gallos, pequeñas orquestas de acordeones, tambores y güiros, las fiestas en el jardín y otros guateques así que todas las reuniones sospechosas de tener un propósito político.

La Rumba se enfrentaba a la misma desconfianza que las otras manifestaciones folclóricas afrocubanas. Desde su nacimiento, fue considerada con desprecio por los cronistas de la época, quienes la juzgaron, por supuesto, licenciosa, primitiva y peligrosa para el orden público [Acosta, 1983]. Como dice el bailarín Onilde Gómez Valon¹³, *"los gobiernos siempre temen a los barrios pobres, ya sean los solares de Matanzas o las favelas en Brasil (...) Los negros fueron reprimidos, no tenían libertad de expresión. La Rumba y la Conga eran las únicas manifestaciones donde pudieron expresarse."* Como consecuencia, la Rumba fue reprimida y - en principio - prohibida.

La revolución de Castro solo ha cambiado parcialmente este estado de cosas. Es cierto que las expresiones afrocubanas ahora son reconocidas por las autoridades cubanas como una forma de cultura popular digna de interés. Por lo tanto, se fomenta su desarrollo mediante el establecimiento de una densa red de escuelas, empresas y eventos artísticos (cf. infra). Pero este reconocimiento institucional no ha impedido que el nuevo gobierno cubano exprese



desconfianza hacia la Rumba "de calle" de los barrios populares, por razones de orden público (multitudes, desórdenes, alcoholismo, peleas). etc.) y políticas (reuniones donde las opiniones posiblemente hostiles al gobierno podrían expresarse). De ahí una represión multifacética. Por ejemplo, las fiestas rumberas de barrio deben anunciarse y autorizarse con mucho tiempo de antelación, lo que equivale a romper su espontaneidad. Y los CDR (Comités de Defensa de la Revolución) están ahí para controlar, en estrecha colaboración con la policía, la vida cotidiana y las opiniones de los residentes, así como el cumplimiento de la normativa... (Foto al lado: La presencia de la policía en un Conga).

¹³ Entrevista con el autor, enero de 2017



Pero Cuba es Cuba, y una prohibición parece estar hecha allí para poder romperla, especialmente si se trata de música y danza. Ya en los tiempos de la esclavitud, los negros inventaron mil artimañas para continuar practicando su folclor, a pesar de las prohibiciones cuya aplicación en sí misma no siempre se hacía con mucho celo; el sincretismo religioso permitía continuar practicando los ritos africanos bajo el disfraz del catolicismo, mientras los maestros y sacerdotes blancos cerraban sus ojos; instrumentos improvisados fueron usados para reemplazar los tambores prohibidos ... (foto al lado: Altar doméstico dedicado a Changó / Santa Bárbara).

En cuanto a las fiestas rumberas, continuaron practicándose discretamente, en todo momento, en el solar. Onilde Gómez Valón, por ejemplo, describió la forma en que se organizaba una fiesta del Bembé o de la Rumba en la década de 1980 en Los Hoyos: *"Nos encontrábamos dentro de las casas para tocar y bailar. La Rumba está hecha con todos los utensilios domésticos disponibles: mesas, cuchillos, vasos, etc. (...) A su vez, tres o cuatro de nosotros salían a mirar a la entrada de la calle. Si llegaba la policía, hacíamos la señal acordada y la fiesta se detenía. Aunque la policía había escuchado la música, no pudieron saber de dónde venía el ruido. Después de 30 minutos, los observadores eran intercambiados por otros y regresaban a bailar."*



Música ignorada



Una consecuencia directa del desprecio y la desconfianza con respecto a la Rumba hasta finales de la década de 1950 fue su pobre difusión en las principales escenas bailables de Cuba y su escasa visibilidad en los medios. Hasta 1940, las grabaciones de Rumba "auténtica" y de música afrocubana fueron prácticamente inexistentes - la más antigua a mis conocimientos fue hecha en 1941, cuando el músico afrocubano Alberto Zayas invitó al antropólogo Harold Courlander a una ceremonia Abakuá en Guanabacoa (foto al lado). Los testimonios filmográficos también son muy raros antes de la Revolución. A lo largo de este período, la Rumba siguió siendo una música de

márgenes negros, ignorada, despreciada y vagamente temida [Daniel 1995]... Incluso si, paradójicamente, ella ya constituía el vivero donde los directores de orquestas y los patrones de clubes nocturnos acudieron constantemente a buscar nuevos talentos (cf. infra).

Música desnaturalizada



Luego, desde la década de 1930, se produjo, principalmente en La Habana, un fenómeno de "profesionalización" de la Rumba y de transformación de ella en pieza de actuación. Este, de hecho, se integró en los "shows" que se daban en los numerosos cabarets de la ciudad donde los turistas norteamericanos eran cada vez más numerosos (foto al lado: Bailarines en un club de La Habana, finales de la década de 1930). La energía de la Rumba también se transfirió en las orquestas de Son urbano bajo la influencia de músicos como Ignacio Piñeiro, que originalmente era rumbero.

A partir de ahí, la Rumba fue cada vez más presente a las escenas de music-halls y las pistas de baile de todo el mundo, aun siendo ampliamente desnaturalizada. De hecho, en la década de 1930, se transformó en un elegante baile de salón, pero completamente despojado de sus características plebeyas y su sexualidad explícita. Su polirritmia musical fue empobrecida, su baile una vez lleno de inventiva se redujo a una serie de figuras codificadas. Fue despojada de sus bromas y vitalidad popular para que sea aceptable para el público burgués de los países occidentales. La transformación del folklor cubano en un fenómeno de moda, en los Estados Unidos se acompañó de su transformación en una especie de mezcla exótica teniendo casi nada que ver con la autenticidad de sus expresiones populares (foto al lado: La orquesta de Xavier Cugat).



Pero el elemento decisivo que contribuirá a un comienzo de reconocimiento de las tradiciones afrocubanas y sobre todo de sus interpretaciones en la escena nacional, fue el desarrollo, en la década de 1950, de La Habana como una gran capital mundial del ocio nocturno, atrayendo hacia la isla muchos turistas norteamericanos ansiosos de emociones. Un hecho que se debe en gran parte, como veremos a continuación, a la acción de la mafia norteamericana, con la complicidad interesada del dictador Fulgencio Batista (ilustración: Cartel del cabaret Sans –Souci, en los años 1950).

La Habana, en los años 1950: los cabarets de la mafia, descubridores de talento rumberos



Durante los años 1940 y 1950, la escena de la música folklórica habanera estaba en su apogeo. Los cabarets, los clubes nocturnos y los casinos se proliferaban, atrayendo a un gran público local y norteamericano y ofreciendo considerables oportunidades de trabajo a artistas locales e incluso extranjeros. De este caldo de cultivo nacerán nuevos estilos musicales resultantes del encuentro de las tradiciones locales y la contribución norteamericana, llamados a un prodigioso destino internacional, de

los cuales el Mambo y el Chachachá constituyen los ejemplos más conocidos (foto al lado: Celia Cruz con la Sonora Matancera).

Este auge tiene muchas causas: gusto innato de los cubanos por las fiestas, la música y el baile; existencia de una gran reserva de talento artístico local, a menudo de los barrios donde se practica la Rumba y el afrocubano; presencia de una rica burguesía local ávida de diversión y entretenimiento, así como del inmenso potencial del turismo norteamericano. También se ve facilitada por la aparición de una industria de ocio local (Radio Cadena Azul como RDC o Radio Reloj, clubes nocturnos y salas de música, estudios de grabación, prensa "people" como las revistas Bohemia o Carteles) e la presencia de intelectuales abiertos a las formas populares de



expresión y nuevos talentos. Pero el catalizador más importante para este desarrollo fue, sin duda, la alianza interesada que se forjó en ese momento entre la mafia norteamericana y la clase política corrupta del país para hacer de Cuba la capital tropical del ocio nocturno.



En la década de 1950, esta alianza dio lugar a inversiones masivas en los hoteles, clubes nocturnos y casinos de la ciudad, creando un ambiente favorable para un aumento sin precedentes en la música de entretenimiento de Cuba (foto al lado: Cartel del Cabaret Montmartre). Un fenómeno que a su vez permitirá a la Rumba y al afrocubano salir parcialmente, y bajo una forma a veces lamentablemente desaprovechada, de la marginalidad en la que hasta entonces permanecían confinados¹⁴.

¹⁴ Esta sección está inspirada principalmente en T.J., English, [Havana Nocturne](#).

La mafia norteamericana invierte en La Habana

En busca de nuevos mercados



Del 22 al 26 de diciembre de 1946, tuvo lugar en el Hotel Nacional de La Habana una reunión especialmente importante acerca de la historia de la música cubana. Los participantes, sin embargo, no eran artistas, sino algunos de los mafiosos norteamericanos más notorios. Estaba Alberto Anastasia, el ejecutor de "altas" obras de la mafia; Vito Genovese, jefe del clan neoyorquino del mismo nombre; Santo Trafficante, maestro de los casinos y el juego ilegal en Florida; Lucky Luciano, jefe supremo de la "Comisión", secretamente de regreso de Italia, donde había sido expulsado después de 10 años de prisión en los Estados Unidos; Frank Costello, que había cumplido temporalmente las funciones de Lucciano durante el encarcelamiento de ello; y, *last but not least*, Meyer Lansky, el más astuto de todo, maestro de finanzas de la mafia, quien quería compartir con sus asociados de sus grandiosos proyectos para Cuba: transformar La Habana en el "Monte Carlo del Caribe", una capital del juego y de los placeres nocturnos para una clientela turística de América del Norte en busca de emociones. Un proyecto que va efectivamente realizarse algunos años más tarde, produciéndose una aceleración tras el regreso al poder de Fulgencio Batista en 1952. Pero es necesario volver algunos años atrás para trazar la génesis de este proyecto (foto al lado: El Santo Traficante en el bar de su Club Sans Souci Club de La Habana).

Hay dos formas de considerar a los grandes mafiosos norteamericanos: la primera, dominante en la representación que se ha hecho para el cine, es presentarlos como delincuentes psicópatas hiper violentos, que eliminan rápidamente a sus competidores mediante el recurso a matones (foto al lado: Extraída de la película *Cotton Club*). El segundo es considerarlos como una variedad particular de comerciantes, ciertamente especializados en el suministro de bienes y servicios más o menos ilegales, como, según los tiempos, el alcohol, el juego, el sexo o las drogas, pero aparte de eso encontrando las mismas dificultades que un empresario ordinario y organizándose para lidiar con ellas de una manera bastante similar. Pueden pasar fácilmente de actividades delictivas a negocios perfectamente legales, convirtiéndose, si es necesario o deseable, en hoteleros o gerentes de clubes nocturnos.



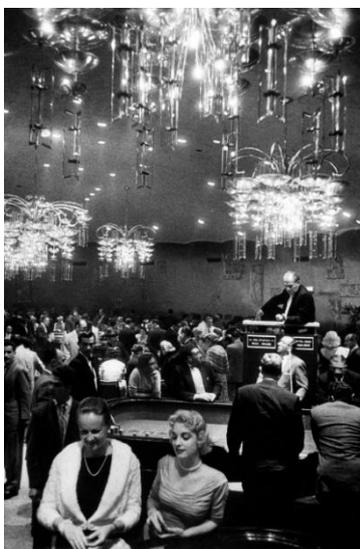
El personaje de Meyer Lansky, el padrino más grande de la mafia estadounidense de los años 1940 y 1950, es particularmente emblemático de esta ambivalencia (foto al lado). Nacido en el seno de una familia judía pobre en el Lower East Side de Nueva York, se involucró muy joven en la organización de juegos de azar en su barrio. Aunque de un físico enclenque, se impuso bastante rápido a los pequeños matones del Lower East Side, más por su carisma personal y sus habilidades organizativas que por su fuerza física. Pronto, él y su hermano controlaron todas las apuestas ilegales en su vecindario, agotando a una creciente clientela por la reputación de honestidad de sus prácticas. Inspirado por el bootlegger judío Arnold Rothstein, luego extendió su imperio con sus socios Bugsy Siegel y Lucky Lucciano, no solo por la violencia, sino también por una serie de asociaciones y compromisos con otros grupos mafiosos.



Lejos de tener un comportamiento de gánster violento y sanguíneo, Lansky es un personaje tranquila, distante, inteligente, que recurre a la violencia sólo cuando se hayan agotado todas las posibilidades de compromiso y soluciones amistosas, y que reina ante todo por su maestría en las finanzas de la mafia. La alianza, doblada por una amistad personal, a finales de la década de 1920, con el joven Lucky Luciano, jugará un papel decisivo en la historia de la mafia norteamericana (foto al lado: La pandilla Lansky-Lucania, con

Luciano y Lansky respectivamente tercero y cuarto a partir de la izquierda).

Originario como Lanksy del Lower East Side de Nueva York, pero nacido en una familia siciliana, Lucky Luciano encontró muy joven al mafioso judío con quien estuvo un momento en rivalidad por el control del juego clandestino en el barrio. Por la pequeña historia, es la resistencia valerosa y argumentada de Meyer a los intentos de Lucky de molestarlo, como él lo hacía con todos los otros corredores de apuestas en el área, lo que habría despertado la estima del joven mafioso italiano. Aliados unos con otros, en pocos años se convierten en los amos de una nueva generación de mafiosos, después de que los "bigotudos" de la vieja guardia siciliana fueran eliminados por ellos a la ocasión en una serie de ajustes de cuentas, quien entró en la historia bajo el nombre de "guerra de Castellammarese" (foto al lado, 1930). Luego crearon juntos la "Comisión", una institución que reunía a las diferentes familias de la mafia en el país para resolver las controversias, organizar el reparto del mercado e incluso... iniciar proyectos conjuntos.



Dando a las actividades de la mafia "nuevo estilo" una forma más cercana de un negocio ordinario que del gansterismo violento, prefiriendo solucionar las diferencias entre las familias por el compromiso negociado que por ráfagas de metralletas, Luciano y especialmente Lansky abrigaban un sueño: encontrar en algún lugar del mundo una ciudad o estado que está atento a sus intereses, donde podrían ejercer sus actividades sin estar expuestos a los riesgos permanentes de redadas policiales, arrestos o juicios, y del cual podrían extender su "business" en todo el mundo. Y este sueño va a ser el origen de dos grandes proyectos, que aún hoy hacen sentir sus consecuencias sobre la música popular del nuevo mundo: la creación de Las Vegas y la transformación de La Habana en un gran lugar de ocio nocturno (foto al lado: Casino en La Habana, 1950).



En el estado estadounidense de Nevada, el juego y la prostitución ya se consideraban legales en los años 1940. Esta característica no se escapó a la mafia judeo-siciliana que vio en ella la posibilidad de llevar a cabo sus actividades legalmente. Las familias mafiosas de la " Comisión " realizaron así una "ronda de financiación" para financiar un primer proyecto: la construcción en una ciudad perdida del desierto de Nevada, pero

ubicada cerca de una línea de ferrocarriles, Las Vegas, de un lujoso hotel-casino, el Flamingo. El proyecto fue confiado al socio más cercano de Meyer Lansky, Bugsy Siegel, que lo llevó con tanta incompetencia y, probablemente, falta de honradez (sometido a la influencia negativa de su amante, Virginia Hill, previamente pasada por los brazos de varios otros mafiosos de alto rango), que terminará asesinado por un grupo de matones a sueldo del "sindicato".

A pesar de estas dificultades iniciales, Las Vegas tuvo una carrera muy exitosa. De hecho, se transformó a partir de la década de 1950, no solo en un importante destino turístico, sino también en uno de los escenarios más activos de la variedad estadounidense, incluido los famosos "shows" de Frank Sinatra - también un "compañero de viaje" de la mafia estadounidense - y sus amigos Samy Davis Jr y Dean Martin (foto al lado).



En cuanto a Cuba, es una isla agradable y acogedora, habitada por una población centrada en fiestas y placeres, con un número increíble de excelentes músicos y una clase política fácilmente corruptible. Por lo tanto, el país tiene una serie de características favorables para el desarrollo de actividades tales como el comercio de alcohol, el juego y la prostitución. Por este motivo, la mafia norteamericana buscará establecerse masivamente, desempeñando así un papel importante, aunque indirecto, en el desarrollo de la música de ocio cubana

(foto al lado: Espectáculo de cabaret, Cuba, fin de los años 1930).

Un interés que data de principios de la década de 1930



Ya en la década de 1920, los mafiosos de origen corso ya habían establecido en La Habana, y especialmente en el barrio popular de San Isidoro, un activo comercio de prostitución por el cual no tenían dificultades para reclutar voluntarios locales o franceses. En esta ocasión, entraron en conflictos sangrientos con proxenetas locales. El conocido ajuste de cuentas entre el corso Louis Letot y el cubano Alberto Yarini Ponce De León, que había seducido a una de sus protegidas (foto al lado), fue uno de los episodios más altos en color de esa rivalidad [Ecured (a)]. Un período al cual la película [Los dioses rotos](#), realizada en 2008, también se refiere de una manera romantizada.

Al mismo tiempo, una gran ola de turismo norteamericano comenzó a desarrollarse en La Habana, concretada por la construcción de muchos hoteles de lujo como el Nacional y Sevilla Biltmore, sin que la mafia norteamericana siga ya involucrada de forma masiva (foto al lado: Imagen publicitaria del hotel Nacional).



Todo esto promovió el surgimiento de una vida nocturna activa. Las oportunidades de trabajo así ofrecidas atrajeron hasta la capital cubana a muchos músicos del resto de la isla, como el *Trío Matamoros*, y más tarde Arsenio Rodríguez [Olivares, 2002], mientras que los músicos de jazz norteamericanos también

pasaban por los cabarets de la ciudad. Este reencuentro dará lugar a la formación de nuevas formas musicales sincréticas, al enriquecimiento del ritmo del Son tradicional por la aceleración del tempo y la transformación de los tríos en sextetos, luego en septetos, ya incorporando la trompeta (foto al lado: Septeto Habanero, 1925).

Si la mafia norteamericana ya miraba en la década de 1930 a Cuba y su espíritu de licencia, fue solo después de la Segunda Guerra Mundial que sus proyectos pudieron desarrollarse a gran escala, bajo la influencia de dos personalidades visionarias: por un lado, el dictador Batista, ansioso por desarrollar la actividad turística de su país al tiempo que garantiza su fortuna personal (foto al lado); por otro lado, el mafioso Meyer Lansky, que durante mucho tiempo había sospechado las posibilidades que ofrecía Cuba.



Cuban President Fulgencio Batista, apparently blessed with matinee idol good looks



El primer encuentro entre nuestros dos antihéroes data de finales de la década de 1930, con motivo de una primera cooperación que ilustraba los métodos de trabajo del nuevo estilo "Mafia". De hecho, la deshonestidad o la incompetencia de los operadores locales de las casas de juego de La Habana entonces conducían a un descrédito de sus casinos y una desafección de los apostadores norteamericanos. Por lo tanto, Batista recurrió a los servicios de Lansky para que el pusiera las cosas en orden, a fin de restaurar la

imagen de los casinos cubanos. Una tarea que el realizó perfectamente, permitiendo una recuperación significativa en la asistencia a las salas de juego habaneros. Una profunda y duradera complicidad se estableció en esta ocasión entre los dos hombres (foto al lado).

Sin embargo, la llamada ofensiva "reformista" contra el crimen organizado, que sacudió fuertemente la mafia norteamericana a finales de 1930, el estallido de la Segunda Guerra Mundial, y por último la partida del poder de Batista en 1944 dejaron pendientes, los proyectos cubanos de Lansky. El gánster entonces prefirió replegarse en sus actividades de juego en Florida.

Pero a fines de 1946, la situación volvió a ser favorable. La guerra había terminado, la presión sobre la mafia estadounidense se había relajado temporalmente, y si Batista mismo aún no había vuelto al poder¹⁵, la clase gobernante de la isla, bajo la presidencia de Carlos Prío Socarrás y el liderazgo de facto de Grau San Martín, parecía bastante dispuesta a hacerse rica gracias a una estrecha colaboración con la mafia norteamericana. En cuanto a las noches cubanas, siempre tenían el mismo encanto (foto al lado: Bailarina de Rumba, La Habana, década de 1940).



Fue en ese momento - a fines de diciembre de 1946 - que Meyer Lansky organizó la famosa reunión de la mafia del Hotel Nacional, durante la cual los participantes llegaron a un acuerdo sobre la distribución de las fuentes de ganancia: hoteles, casinos, clubes nocturnos (la droga, juzgada como demasiado peligrosa por un Luciano traumatizado por sus muchos años en prisión, siendo abandonada, y la prostitución dejada a iniciativa

de los nativos). Lansky, como de costumbre, se aseguró de que los compromisos fueran ventajosos para todos, a fin de evitar conflictos posteriores (foto al lado: Sala de juegos en La Habana, 1950).

¹⁵ Después de su renuncia en 1944, se fue a vivir a Florida para pasar días felices con su bella amante cubana, mientras mantenía desde el continente una fuerte influencia en la vida política de su país.



Tuvieron el placer de contar con la presencia de un viejo amigo: Franck Sinatra, que llevaba una maleta de 2 millones de dólares destinado a Lucky Luciano, y quien aprovechó su estadía para participar en muchas orgías con algunas de las innumerables *call-girls* de La Habana.

En esta ocasión, estuvo a punto de suscitar un escándalo terrible cuando una delegación de niñas de una escuela católica, escoltada por sus monjas, fue autorizada erróneamente por la recepción del Hotel Nacional a llevar un presente a su ídolo romántico, sorprendiéndolo en acción con las putas en su lujosa suite.

La Habana se convierte en el Monte Carlo del Caribe

En los años siguientes, y especialmente después del regreso de Batista al poder en 1952 mediante un golpe de estado, la mafia pudo llevar a cabo sus proyectos, multiplicando las casas de juego, los clubes nocturnos y los hoteles. Es a partir de este período que se dio en particular la construcción de varios grandes hoteles que se agregaron a los ya existentes: el Presidente, el Nacional y el Sevilla Biltmore. Citemos el Capri, el Deauville, el Hilton (ahora Habana Libre) y, por supuesto, el Rivera, hijo querido de Meyer Lansky con su gigantesco casino y su gran piscina de agua salada, cuya inauguración en el malecón dio lugar a una velada memorable en 1957 (ilustración: La famosa sala de juegos de la Riviera).



Todo esto tenía lugar en una atmósfera de libertinaje. En la década de 1950, el mercado del sexo de La Habana, que era tradicionalmente muy activo, experimentó una expansión fenomenal: prostíbulos de todas las categorías, desde los burdeles de lujo de la famosa Doña Mariña hasta los lugares de placer más modestos para cubanos y turistas de clase media; instituciones especializadas en espectáculos pornográficos "live", como el Teatro de Shanghai, donde ofició el famoso "Superman", un afro cubano con un

órgano varonil de dimensiones impresionantes; prostitución callejera, omnipresente en el barrio del Cementerio de Colón; amplia tolerancia con respecto a una homosexualidad luego reprimida en otras partes del mundo ... En cuanto a las orgías en las que participaron tantos grandes nombres de la escena y la política de América del Norte, comenzando por Franck Sinatra en 1947 y ... John Kennedy en 1957 (por invitación de los gánsters), dejaron sus las trazas sulfurosas en la pequeña y algunas veces la gran historia de Cuba.

Un crisol musical fértil

Grandes escenas



Al abrir numerosos lugares de placer nocturno y drenando a La Habana una gran clientela de turistas norteamericanos, la mafia construyó un crisol protector en el que floreció durante 10 años lo mejor de la música y el baile de divertimento cubanos.

Miles de artistas actuaban cada noche en cabarets y casinos de todos los tamaños de La Habana. Entre los establecimientos más prestigiosos, podemos mencionar el Montmartre, Sans-Souci y especialmente el Tropicana, ubicado en el medio de un pequeño bosque del barrio de Miramar (foto al lado). Los importantes mafiosos le gustaba ir allí, como el ejemplo de Santo Traficante que disfrutó de los espectáculos de este cabaret (y eventualmente tomó el control de su casino con el acuerdo de su propietario, Martin Fox), o de Norman Rothman quien tuvo una relación con la cantante Olga Chaviano.

Inaugurado en 1940, inicialmente sin mucho éxito, el Tropicana fue gradualmente asumido en 1945 por Martin Fox "el guajiro", un ex organizador de juegos clandestinos. El luego confió la dirección artística a Roderico Neyra "Rodney", coreógrafo leproso (sí, dije leproso), lo que convertirá El Tropicana en un lugar mítico de música cubana. Después de montar espectáculos traviesos en el famoso teatro de Shanghái (por ejemplo, bailarinas jóvenes con ropa ligera "controladas" por policías armados con palos de madera...), trabajó en el cabaret Sans Souci. Es el que inventó el concepto de espectáculo tropical con grandes orquestas y coristas cobiertas de lentejuelas, evolucionando en un escenario suntuoso donde no faltan una escalera monumental ni una jungla reconstituida (foto al lado).



En esta ocasión, Neyra también jugó un papel importante en la promoción de la cultura afrocubana anteriormente mantenida en los márgenes, tras la incorporación en sus actuaciones, además de los sonidos del Son urbano, de elementos del folclor afrocubano y de la Rumba. Debidamente adaptadas a los gustos del público norteamericano, estas formas de expresión se beneficiaron así de una plataforma de difusión excepcional que les permitió abandonar por primera vez la marginalidad o la clandestinidad en la que habían estado hasta

entonces confinadas.

Artistas talentosos de todas partes



El establecimiento de la mafia norteamericana en La Habana proporcionó la base financiera y material para un extraordinario desarrollo artístico de la vida nocturna de La Habana, cuya excepcional diversidad se nutrió, a la vez, de aportes autóctonos y extranjeros.

Entre los artistas cubanos más destacados de la época están: Benny Moré y su Banda Gigante (quizás el ejemplo más exitoso de la fusión de los ritmos caribeños con las formas orquestales big bands de jazz norteamericanas, foto al lado), la Sonora Matancera y su cantante Celia Cruz, el conjunto de Arsenio Rodríguez, la Charanga Aragón, la Orquesta América de Enrique Jorrín, las formaciones de Pérez Prado y, entre los bailarines, el famoso dúo formado por Conchita López y Alfredo Romero.

Muchos artistas norteamericanos famosos también actuaron en La Habana, o incluso se establecieron allí por una temporada, como Nat King Cole o Dorothy Dandridge (foto al lado: Nat King Cole en el Tropicana). Marlon Brando, un excelente músico aficionado del bongó, también fue allí a menudo por motivos más personal. En 1957, Ginger Rodgers y Tybee Afra animaron la fabulosa noche de apertura del Hotel Rivera. En cuanto al ex actor de películas de gánsters George Raft, interpretó el papel de anfitrión en el hotel Sevilla Biltmore, para deleite de los turistas estadounidenses. Por último, pero no menos importante, Frank Sinatra, gran amante de Cuba (y de las cubanas) participó con sus amigos de la mafia a financiar la construcción del Hotel Hilton, abierto en 1958. Se trataba también de crear un lugar desde donde brillaría la música de entretenimiento cubana en los Estados Unidos e incluso en el mundo, a través de un sistema de retransmisión de radio instalado en el techo del hotel. Pero la victoria de Fidel Castro redujo a nada este proyecto, y finalmente está en Las Vegas, otra creación de la Mafia, que Sinatra conocerá sus mayores éxitos de la década de 1960.



Una increíble floración artística



Todos estos encuentros artísticos, este dinamismo de la escena nocturna - que tiene como corolario una competencia constante entre establecimientos para atraer clientes - estimuló la capacidad de innovación de la música cubana. Es de esta época que data la invención por las orquestas cubanas, de ritmos como el Mambo, el Diablo (precursores de la Salsa), un poco más tarde del Chachachá...., quien irradian entonces en el nuevo mundo y luego en todo el planeta, y de la cual nuestra moderna Salsa constituye la heredera (foto al lado: Dámaso Pérez Prado, creador del mambo). En suma, incluso si los mafiosos no estaban particularmente interesados en la música para bailar, crearon en ese momento condiciones particularmente propicias para el desarrollo de la música cubana de ocio, lo que convirtió La Habana en la capital indiscutible de la música tropical.



Esta atmósfera corrompida y explosiva de Cuba, donde la mejor música tropical convive con la mayor depravación en un ambiente de clima prerrevolucionario, ha sido presentada en la pantalla por muchas películas, como: [Guys and Dolls](#), que ofrece la imagen lúdica de una Cuba sensual e impúdica (foto al lado); [Adieu](#)

[Cuba](#), [Chico et Rita](#) y las primeras escenas de [The Mambo Kings](#), que nos hace revivir la atmósfera de un gran cabaret visto por sus dueños y artistas; [El Padrino II](#), una escena de la cual, en una cronología por lo demás distorsionada, se encuentra la famosa reunión de la mafia de 1946 destinada a hacer de La Habana la capital del placer; o [Havana](#) y especialmente [Soy Cuba](#), que hace de este período una mirada más crítica, insistiendo más en el clima de decadencia moral y corrupción inducida por la dominación de la mafia.

Una máquina para promover talentos de rumberos

A mediados de la década de 1950, la topografía de la música de ocio en La Habana está estructurada en torno a dos mundos aparentemente muy diferentes, pero en realidad muy interactivos:

- En *Sonora Matancera* los barrios ricos y turísticos (Vedado, Miramar, Malecón, Paseo Colón, Habana vieja), muchos clubes nocturnos y hoteles proponen espectáculos nocturnos de música y baile. En un clima de intensa competencia, tratan de atraer a un público solvente con atractivos carteles que mezclan artistas consagrados y nuevos talentos, ofreciendo un *bouquet* de ritmos bailables y de exotismo tropical adaptado a las expectativas de una clientela adinerada y de cultura occidental (foto al lado: Celia Cruz y la).



Música).

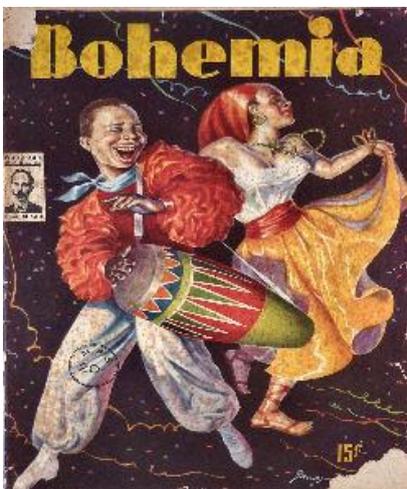
- A pocos pasos, en los populares barrios de Jesús María, el Cerro, Regla o Atares, un gran número de talentos artísticos se alimenta constantemente de la práctica de la calle y del barrio. La Rumba y el afrocubano forman la base fundamental de esta música folklórica informal, de la cual los jóvenes más dotados adquieren habilidades versátiles de cantantes, músicos y bailarines (foto al lado: Celeste Mendoza en un solar de La Habana, de la película *Nosotros la*



La circulación entre los dos mundos (o más bien la localización y el reclutamiento de jóvenes talentos del barrio por parte del mundo de los clubes nocturnos) se veía facilitada por la existencia de intermediarios ideales: los directores de orquestas o de cabarets, que eran ellos mismos a menudo nativos de estos barrios desfavorecidos, y constantemente iban y venían entre los dos mundos. Buenos conocedores de los lugares de práctica musical de su barrio de origen, podían observar allí el nacimiento y el desarrollo de nuevos talentos. Cuando llegaba

el día, con motivo de unas repentinas vacaciones en su orquesta, por ejemplo, invitaban a uno de estos jóvenes a unirse a su formación para actuar esa misma noche en Tropicana o Montmartre. Una vez allí, si estos jóvenes artistas lograban atraer el interés de los empresarios del espectáculo o de los periodistas musicales que poblaban estos lugares nocturnos, podían comenzar a construir su propia carrera que los llevará eventualmente al papel de instrumentistas o coristas de segundo rango o hasta al de vedette (foto al lado: La *Orquesta América* De Enrique Jorrín, donde el joven Luis Chacón Aspirina comenzó en 1959).

La novela de Guillermo Cabrera Infante, [*Tres Tristes Tigres*](#), nos da una visión muy vívida de los protagonistas de este proceso de promoción artística, con sus coloridos personajes: pequeñas chicas del barrio que se han convertido en cantantes de variedades sofisticadas, bailarinas de Rumba con talento innato que un periodista intenta hacer descubrir a sus colegas, bailarinas mantenidas por poderosos y ricos protectores... (Foto al lado: La cantante Olga Chaviano).



También descubrimos club nocturnos con varios ambientes que juegan el rol de lugares de promoción para jóvenes talentos, como el Sky Club, Las Vegas, Bar Celeste, Mambo Club, Capri, Tropicana y sus fabulosos espectáculos.

Y como sus héroes son intelectuales y periodistas, el libro nos cuenta acerca de la vida cultural de la época, con sus revistas como Bohemia (foto al lado) o sus emisiones de radio como Radio Reloj, que desempeñaban un papel fundamental en la promoción de artistas.

Encontramos al final, a la largo de las páginas, una ciudad de depravación, con tráfico de drogas, espectáculos pornográficos, prostitutas y chicas fáciles de todos los estilos y de todos niveles...



Por supuesto, los espectáculos que se muestran al público de estos cabarets son muy diferente de las de la Rumba de barrio o ceremonias de santería. Son las grandes orquestas de Benny Moré o la Sonora Matancera, que ofrecen al público un Son enriquecido por la contribución del Latin Jazz nord-americano. Son las

orquestas más tradicionales como la Charanga de José Fajardo, que proponen una mezcla entretenida de Son urbano, de Guajiras y de Guarachas. Es la elegante sensualidad de Olga Chaviano o la exuberante broma de Juana Bacallao. Son las extraordinarias revistas coloridas del Tropicana, cuyas líneas de bailarinas están compuestas casi exclusivamente por mujeres blancas o mulatas con piel muy clara. Son los números de music-hall que recuerdan a las guarachas del Teatro Bufo de antaño, donde los negros a menudo son caricaturizados como personajes a la vez seductores, ingenuos, listos, divertidos y juguetones (foto superior: Espectáculo del cabaret Montmartre).

Por supuesto, Celeste Mendoza interpretaba a veces una verdadera Rumba en el escenario del Tropicana, pero depurándola de la libertad plebeya que podría escandalizar al público del lugar. Por supuesto, las coreografías de Neyras a menudo estaban inspiradas en la Rumba y el afrocubano, pero adaptándolas a los requisitos de la escena de cabaret a tal punto que a un especialista en estas danzas a veces le resultaría difícil encontrar rastros auténticos del original. La evocación de África, por ejemplo, tomaba a menudo la forma de escenas selváticas donde se expresaba la salvaje sensualidad de las tribus caníbales, dando golpes, semidesnudos, a sus tambores. En resumen, si la energía de la música afrocubana de la Rumba popular alimentaba la vitalidad de estos espectáculos, estas, sin embargo, se camuflaban o se desnaturalizaban en la forma de un exotismo kitsch poco relacionado con la autenticidad popular (foto al lado: Bailarina de cabaret en la Habana).

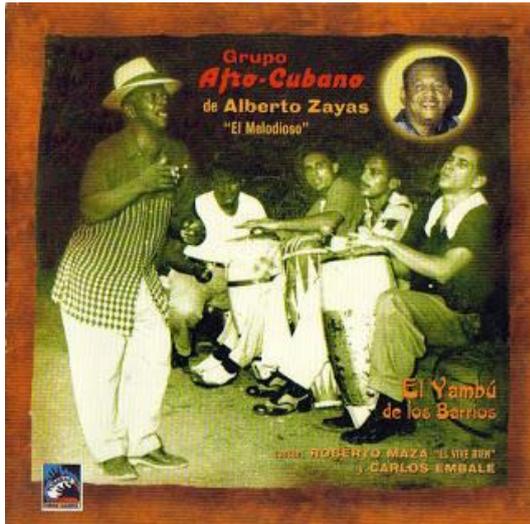


Pero estas escenas de La Habana fueron también un excelente trampolín desde el cual muchos artistas cubanos de origen popular pudieron comenzar una carrera internacional, incluidos México y los Estados Unidos, más raramente en Europa. Al mismo tiempo, estos artistas jugaron un papel central en la difusión internacional de la música cubana en sus diversas formas: espectáculos de variedades tropicales de los cabarets y del cine mexicano; Latin-jazz y el Mambo neoyorquino que darán a luz, un poco más tarde, a la Salsa; giras internacionales del espectáculo *Harlem in Havana* presentado en los años 1940 y 1950 por el americano Leon Claxton que venía a hacer su casting en el Tropicana (foto al lado)...

Propongo aquí algunos ejemplos de estas trayectorias artísticas nacidas de la energía de la Rumba de calle, y puestas en órbita alrededor del mundo por los clubes nocturnos de la Habana¹⁶.

¹⁶ Evito aquí recordar las trayectorias de los artistas más famosos, como Benny Moré, Celia Cruz o Chano Pozo, que, sin embargo, son ilustraciones perfectas de mis comentarios. Prefiero centrarme en artistas un poco menos conocidos por el público de hoy, pero que, de una forma u otra (como compositores, artistas intérpretes o ejecutantes), han conservado un fuerte vínculo con la Rumba popular de sus orígenes.

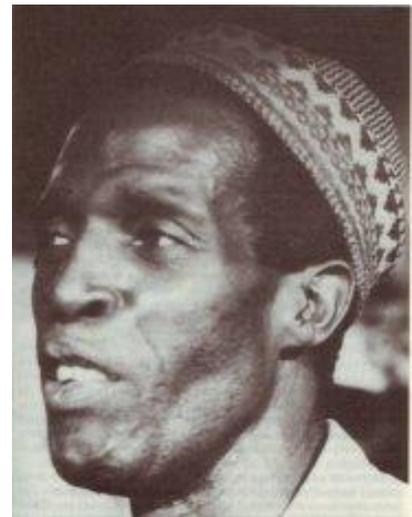
Algunas trayectorias artísticas



Alberto Zayas, nacido en 1908 en la región de Matanzas, fue un cantante y compositor de Rumbas, y un pionero de la difusión de este género musical en su forma auténtica. Llegó a la edad de 14 años en el popular barrio de El Cerro en La Habana, luego se fue a vivir a Guanabacoa. Procedente de la gran tradición rumbera y afrocubana, colaboró a principios de 1940 con el etnomusicólogo Fernando Ortiz y el antropólogo Harold Courlander, llevando con este último las primeras grabaciones conocidas de folclor afrocubano y de Rumba (cf. supra). Luego fundó uno de los primeros conjuntos afrocubanos que se grabaron en un estudio en la década de 1950, el *Grupo Afrocubano Lulú Yonkori*. Se contratará a muchos artistas con

talento como los cantantes Roberto Maza, Carlos Embale, así como Adriano Rodríguez, Bienvenido León, Mercedes y Juanita Romay, o los percusionistas Giraldo Rodríguez y Gerardo Valdés. Su grabación de la Rumba *El Vive Bien*, en particular, fue un gran éxito, contribuyendo a la promoción del género. Después de la revolución, se quedó en Cuba donde dirigió el *Grupo Folklórico Cubano*. Compuso muchas Rumbas, como *El Vive Bien* y *Tindé aró* [Wikipedia].

Mario Dreke "Chavalonga" (foto al lado) nació en 1923 en un barrio pobre de la capital, el barrio de Atarés¹⁷. Participó muy joven en festivales de rumberas donde se codeó con grandes artistas populares como Carlos Rojas, "Sagua", "El Dinde", Celestino Domecq, "Jimagua" o "Cunagua". Luego se fue a Matanzas, donde también conoció a los grandes rumberos de la región, como "Carburo", Andrea Baró... Ya reconocido como un gran rumbero a fines de la década de 1930, participó en 1938 en la película mexicana *Sucedió en la Habana* con Rita Montaner. Participó también la fundación de la comparsa *Los Marqueses de Atares*, donde conoció a grandes figuras de la Rumba como Tio Tom o Chano Pozo... Este lo llevó a tocar con él en los cabarets Spotwind y Montmartre. Luego bailó en Ali Bar en 1942. Los turistas estadounidenses a menudo lo proponían que venga a Key West los fines de semana para bailar en sus casas. Favorable a la revolución, participó después de 1959 en la fundación de la CFN. Ha compuesto muchas Rumbas, como *Oye lo que ves*, *Muñequita*, *Palo Quimbombó*. También dirigió grupos de Rumba como *Awiri Yo*. A fines de la década de 1990, trabajó con el grupo rumbero *Ventú Rumbero*, quien, en su honor, pasó a llamarse *Chavalonga y su Ventú*, luego *Wemilere* [Dalmace (a)].



¹⁷ Este párrafo es un resumen del artículo *Mario Dreke* de Patrick Dalmace en el sitio de referencia *Montunocubano*.



Kiko Mendive nació en una familia muy modesta en los barrios marginales de La Habana. Comenzó su carrera como cantante en el Sexteto de Son de Alfredo Boloña y luego en varias orquestas de cabaret hasta principios de la década de 1940. Al descubrir México en 1941

durante una gira, se instaló allí, presentando emisiones de radio y participando en películas mexicanas como bailarín y cantante. También creó su propio grupo, *la Orquesta Tropical de Kiko Mendive*. Su actuación como showman a tiempo completo le valió un gran éxito en América Latina, donde el cine mexicano difundió su imagen de un mulato alegre, seductor y cómico, reminiscencia de la vieja guaracha y del Teatro Bufo. Es él quien traerá la orquesta de Dámaso Pérez Prado a México y con su equipaje un joven cantante llamado Benny Moré [Wikipedia (b)].

Pablo Cairo (foto al lado) fue un guitarrista, cantante y compositor, nacido en 1917 en Corralillo, en la provincia de Las Villas. Muy joven se fue a La Habana, donde cantó con la orquesta Hermanos Dihigo. Luego fundó su propia orquesta, *el Conjunto de Pablo Cairo*. Hizo muchas grabaciones en la década de 1960, con cantantes como Pérez, Juanito Blez, Elena Burke y Pio Leyva. La Rumba figura de manera prominente en su obra muy ecléctica, por ejemplo: *La Rumba tiene valor* [García, 2009].



Pedro Pablo Pérez Chorot (foto al lado) es un músico, cantante y compositor, nacido en 1911 en Cárdenas, en la región de Matanzas. Primero tocó en orquestas locales antes de partir a La Habana donde se unió a diferentes grupos: *Orquesta Almendra* de Abelardito Valdés, *Orquesta Havana Cuban Boys*. Luego se fue al extranjero a principios de la década de 1960, primero en Europa y luego en los Estados Unidos [Musicubamyblo.blogspot, 2016].



Ramón "Mongo" Santamaría nació en 1922 en La Habana en el barrio de Jesús María. Fue un gran percusionista y un gran cantante, reflejando en sus interpretaciones la energía del Guaguancó y del Son popular de su infancia. En una entrevista publicada en 1977 por la revista *Down Beat*, recuerda: "*En el barrio de donde vengo, había todo tipo de música, la mayoría provenían de África. No los abandonamos. Los cambiamos a nuestra manera. La música que estábamos haciendo estaba hablando de religión y era como una conversación. El tambor fue nuestra herramienta y lo usabamos en todas partes*". Comenzó a tocar bongó en el *Septeto Beloña* en 1937. Tocó en *Tropicana* en 1940, y luego partió a México a fines de esta década. Se instaló en los Estados Unidos en la década de 1950, donde tocó en orquestas de prestigio como Tito Puente, Cal Tjader y, finalmente, *Fania All Stars*. Realizó numerosas grabaciones de Rumba popular en los Estados Unidos y dio a conocer en esta ocasión varios rumberos cubanos como Armando Peraza, Francisco Aguabella, Julito Collazo, Carlos Vidal Bolado, Modeto Duran y Pablo Mozo [Wikipedia (c)].

Silvestre Méndez, nacido en 1921, fue compositor, bailarín y percusionista (foto al lado, 2° a la izquierda). Pasó su infancia en varios barrios de La Habana, antes de comenzar a actuar en los clubes nocturnos de la ciudad en la década de 1940 con la orquesta de Gilberto Valdés y Chano Pozo. Luego emigró a México, un país desde el cual su popularidad se extendió por toda América Latina, especialmente a través de sus apariciones en películas musicales mexicanas de la época. Compuso muchas obras, como *El telefonito* (que se interpreta en guaracha o en Rumba), *Mi bomba sono*, *Yiriyiribon*, *Mambeando* y *Con el bombo arrollador*. Estas fueron ampliamente interpretadas por las orquestas más famosas de la época, como *La Sonora Matancera*, Pérez Prado, Tito Puente, etc. [EcuRed (c)].



Tata Güines (Federico Arístides Soto Alejoà), apodado "El Rey del tambor" era un percusionista, bajista y compositor cubano. Nació en Güines, un pequeño pueblo ubicado entre La Habana y Matanzas. Procedente de una familia pobre, hacía sus propios instrumentos para tocar con los rumberos de su vecindario mientras aprendía el oficio de zapatero. Se unió a orquestas locales y luego entró en la de Arsenio Rodríguez, quien le dio su nombre artístico "Tata Güines". Luego se fue a vivir a La Habana donde tocó con muchas bandas y comenzó a tocar en

Tropicana. Él tocó con Mongo Santamaría, Chano Pozo, y presentó el programa "La Voz del Aire" en la radio Cadena Azul. En 1952 se unió a la charanga de *Fajardo y sus Estrellas* con la que realizó una gira en Venezuela en 1955, luego en los Estados Unidos, donde tocó con los más grandes intérpretes de la música afro-jazz de la época. Luego regresó a Cuba para apoyar la revolución. Formó su banda *Los Tatagüinitos* en 1964, e hizo muchas giras en el extranjero, contribuyendo de manera destacada a la influencia de la música cubana [Wikipedia (d)].



Tío Tom (foto al lado) nacido en 1919 en el barrio de Cayo Hueso, vivió toda su vida en barrios pobres de La Habana (Guanabacoa, Atarés, El Cerro ...). Él es el autor de un gran número de Rumbas, como *Los cubanos son rarezas*, *Bombón*, *Color de Alelí*, *Se ha vuelo mi corazón un violín*, *Mal de yerba*, *Consuélate come yo*, *Changota'veni...* Aunque se considera como uno de los más grandes poetas rumberos de todos los tiempos, sus colegas sin escrúpulos lo despojaron con frecuencia de la propiedad de sus obras. Murió en la pobreza en La Habana en 1991 [Acosta, 1983].

¡Podríamos nombrar a tantos otros artistas de los mismos márgenes rumberos! Como Evaristo Aparicio "El Pícaro" (foto al lado), nacido en 1923 en Jesús María, compositor de muchos temas interpretados en particular por la *Sonora Matancera*, incluyendo la famosa *Rumba Xiomara por que*; como Juancito Núñez, autor de la famosa *Rumba Dirán de mi todo lo que quieran*, y quien tocó con Benny Moré, entre otros, a fines de la década de 1940; como Víctor Marín, nacido en La Habana en 1924, quien escribió muchas composiciones para la *Orquesta Aragón* y es en particular el autor de la famosa *Rumba Baila Catalina con solo pie*; como Ángel Contreras "Caballerón" y su hermano Orlando, Julio Basave "El Barondó", Pedro Izquierdo "Pella", Félix Xiques, Eloy Martí, Juan Romay, los Embales, Los Papines, Carlos Valdés "Patato", Armando Peraza "Mano de Plomo". Sin olvidar nombres como Calixto Callava, Penita, Ignacio Quimbundo, Wilfredo Sotolongo, Remberto Bequer, Jorgito Tiant, Macho el Guanqui, Macho El Guapo, Alambre, Francisco Borroto, Santos Ramírez....



Una palabra también a cantantes: como Juana Bacallao, nacida en 1925, quien comenzó su legendaria carrera practicando el oficio de moza de la limpieza en las villas burguesas de La Habana; como Mercedes "Mercedita" Valdés, nacida en 1923, que era experta en la liturgia religiosa de los Orishas (foto al lado); como Celeste Mendoza, nacida en Santiago de Cuba en 1930, que fue una de las primeras cantantes de Guaguancó y actuó en el Tropicana en 1950, también haciendo grabaciones con las orquestas de Bebo Valdez y Ernesto Duarte Brito; como Lucrecia Oxamendi, Manuela Alonso ... o otros cantantes como Agustín Pina, "Flor de amor", Miguelito Cuni, Benito González, Juan Campos ...

El fin de una época

Pero el control escandaloso de la mafia sobre el país, la violencia asociada con la dictadura de Batista, y en fin, el sentimiento de degradación moral experimentado por los cubanos, reducidos al estado de los lacayos de visitantes ricos del norte venidos a saciar sus bajos instintos en el país, también alimentaban un viento de revuelta en el seno de la población cubana. Esta atmósfera de indignación contribuía significativamente al éxito del levantamiento de Castro



(foto al lado: Turista estadounidense con una mujer cubana, de la película *Soy Cuba*). Y la llegada de Castro al poder a principios de 1959, puso fin rápidamente a la edad de oro musical de la década de 1950, abriendo la vía a otras formas de logros artísticos, como vamos a verlo ahora.

Después de 1959: la revolución de Castro promueve e institucionaliza el folklor afrocubano



Folklórico Nacional, a principios de los años 60).

Este enfoque ha tenido consecuencias negativas y positivas. Por un lado, condujo al colapso de la industria privada de la producción de música y el entretenimiento nocturno, mientras que el establecimiento de una burocracia cultural y la censura política pasó sobre la libertad de creación artística. Por otro lado, ha estimulado la vida cultural a través de un fuerte apoyo institucional para la educación artística y el desarrollo del folklor popular.



En cuanto al aislamiento con respecto a los Estados Unidos, ha ayudado a limitar la influencia de la poderosa industria del entretenimiento norteamericana en Cuba, así permitiendo que la música popular cubana permanezca más firmemente anclada que en otra parte, en la continuidad de su folklor tradicional (foto arriba: Concierto de la orquesta de Chapottin, 1960). Por eso, la producción musical cubana ha tomado formas originales, escapando en parte de la nivelación y el desvanecimiento que ha afectado a otras músicas afro-latinas durante sus procesos de globalización y al contrario tomando



su inspiración en el folklor de la isla. A medida que emerge gradualmente de la ganga burocrática que estaba doblando su dinamismo, la música cubana logra seducir a un público internacional cada vez más ansioso de autenticidad, ofreciendo una alternativa a las producciones trivializadas de la música de entretenimiento industrial (foto al lado: Alexander Abreu y su orquesta La Habana de Primera).

El nuevo contexto cultural postrevolucionario¹⁸

El desmantelamiento de la industria de la vida nocturna



El 1 de enero de 1959, los "barbudos" de Fidel Castro entraron triunfalmente en La Habana. Este fue el comienzo de un proceso de decadencia de la ciudad como capital de la música latina, que dejará en la década de 1960 un espacio libre para la preeminencia de Nueva York y abrirá el camino hacia la aparición de la Salsa.

Todo comienza con una multitud delirante que, durante la noche del 1 de enero de 1959, ataca los casinos, destruye y lanza las máquinas tragamonedas, símbolos del dominio del dólar y las humillaciones infligidas por el vecino rico del norte. Luego, muy rápidamente, una legislación restrictiva recae sobre los burdeles, símbolo de la opresión sexual ejercida sobre las mujeres cubanas. Finalmente, después de algunas semanas, los grandes cabarets como el Tropicana y los grandes hoteles comienzan a ser nacionalizados. En cuanto a los miembros de la mafia norteamericana que permanecieron en el lugar, precisamente para vigilar sus propiedades y con la esperanza de encontrar un acuerdo con las autoridades, fueron progresivamente detenidos, encarcelados y luego expulsados.

Simultáneamente, cambios más globales provocaron la ruina del sistema económico que había hecho de La Habana la capital indiscutible de la música tropical. Los flujos turísticos provenientes de América del Norte se interrumpieron casi al instante. Los sectores de la industria local y de lo audiovisual fueron nacionalizados. La rica burguesía de La Habana, clientela habitual de los lugares más emblemáticos, empezó a tomar el camino del exilio (foto al lado: llegada de refugiados cubanos a Miami en 1965). De hecho, pronto dejó de ser rica, a medida que sus empresas fueron nacionalizadas, sus cuentas bancarias confiscadas y sus propiedades declaradas propiedad del estado.



El resultado, en lo que respecta a los artistas, es simplemente el agotamiento muy rápido de las fuentes de ingresos que derivaban de su trabajo nocturno. Este colapso financiero - no compensado por el acceso a la condición de funcionario con un salario mediocre¹⁹ que entonces se les propuso – fue acompañado de una ofensiva ideológica: censura, inclinaciones para proscibir ciertos instrumentos "símbolos del imperialismo", como el saxofón, ofensiva moralista contra ciertos artistas considerados licenciosos, como la Lupe (foto al lado). En menos de un año, toda una industria del entretenimiento se encontró así ahogada y desestabilizada.

¹⁸ El siguiente párrafo está inspirado en parte en el artículo de More Robin, [Salsa and Socialism](#), publicado en el trabajo colectivo [Situating Salsa](#), coordinado por Lise Waxer.

¹⁹ Y hoy irrisorio.



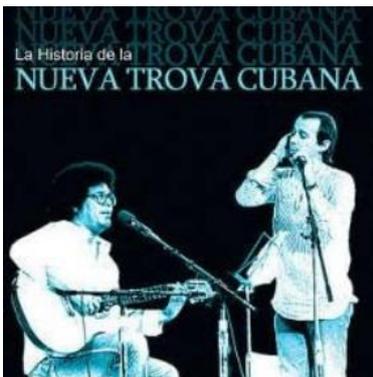
Los artistas se enfrentaron entonces a una elección difícil: ya sea partir de Cuba para buscar en el extranjero los medios para ejercer su arte libremente y decentemente; o quedarse en su país para no romper con sus raíces, y para algunos, apoyar a la revolución de Castro. Benny Moré, Celina González o Guillermo Portabals eligieron este último camino. Por el contrario, Celia Cruz, La Lupe y *la Sonora Matancera*, entre muchos otros, eligieron el camino del exilio, lo que debilitó aún más la escena local, mientras reforzó el dinamismo de la música tropical en América del Norte. Un declive resumido en su momento por la siguiente fórmula: "*El Son se fue de Cuba*" (Foto al lado: Celia Cruz en concierto en los Estados Unidos con Tito Puente).

Al dismantlar la industria privada de entretenimiento nocturno, el régimen de Castro ha debilitado de rebote el dinamismo de la música de entretenimiento que constituía su indispensable medio sonoro²⁰ (foto al lado: La fachada del antiguo Cabaret Montmartre hoy).



Una actividad artística controlada

Además, en los años siguientes, las políticas culturales del gobierno no favorecieron el desarrollo de la música popular: falta de incentivos para crear ; abolición de los derechos de autor y pago de los artistas como funcionarios públicos, de acuerdo con tablas de salario que no tenían en cuenta el éxito con el público; prioridad dada (con, además, resultados interesantes, cf. infra) a la expresión popular tradicional en comparación con la música comercial de variedades....



Las autoridades instauraron también un control ideológico sobre la producción artística, y se les pidió firmemente a las orquestas que se adhieran a la propaganda del régimen. El monopolio estatal sobre la industria artística, la centralización de las decisiones, la transformación de los artistas en funcionarios salarios, el establecimiento de una burocracia cultural, llevaron así las semillas de la muerte de la libertad de expresión artística²¹. Por otra parte, las autoridades alentaron firmemente, sobre todo en la década de 1960, el desarrollo de un género de canciones políticamente activistas, llamado "Nueva Trova", y representado, entre otros, por

Silvio Rodríguez y Pablo Milanés (foto al lado). Y una de las características de esta música propagandística es - hecho impensable hasta entonces en Cuba - que no estaba destinada a ser bailada.

²⁰ Debe notarse, sin embargo, que hubo mucho baile y música en Cuba durante los primeros años del régimen de Castro. En los ex-clubes "exclusivos" de Miramar, así como en los viejos cabarets del tipo el Tropicana, ahora nacionalizados, la gente y los jóvenes fueron invitados a entretenerse y celebrar la victoria de la Revolución. Y los testimonios que he recogido muestran que el público en ese momento a menudo lo hacía con sincero entusiasmo (Hatem, 2011a, Hatem, 2011b). Pero muy pronto, a partir de finales de la década de 1960, las cosas comenzaron a deteriorarse...

²¹ Aunque los primeros años del régimen de Castro, hasta finales de la década de 1960, también fueron un período de experimentación artística, particularmente en el campo cinematográfico y musical.



Finalmente, el cierre de Cuba con respecto al exterior frenó los movimientos internacionales de intercambio musical que anteriormente habían sido uno de los principales factores de creatividad de la música cubana. En particular, la ruptura entre los EE.UU. y Cuba tuvo la consecuencia de que este país no participó de ninguna manera en el desarrollo de la Salsa en las décadas del 1970 y 1980. Toda una generación de cubanos ha entonces crecido sin escuchar la música Salsa

inventada en esa época en Nueva York y Puerto Rico (foto al lado: La orquesta *Fania All Stars*, de la cual varios miembros eminentes eran cubanos emigrados a los Estados Unidos).

Reconocimiento institucional y vitalidad de la Rumba

No se puede negar sin embargo que la nueva política cultural cubana también ha tenido un impacto muy positivo en el desarrollo artístico del país: política ambiciosa de educación que resulta en el establecimiento de una red densa y jerárquica de escuelas de arte (ENA y ISA en La Habana, ...); estímulo a la preservación y difusión del folklor, ahora reconocido como una práctica artística en sí misma, con la creación de muchas compañías folklóricas profesionales (cf. infra); proliferación de festivales de música popular, como el Festival Wemilere de Guanabacoa o los diversos festivales de aficionados (foto al lado: Primer festival de artistas aficionados, La Habana, 1960).



Es cierto que la prioridad se dio primero a la música clásica, luego a la música politizada de la Canción protesta que transmitía un mensaje revolucionario, más que a la música de entretenimiento popular. Pero las autoridades cubanas también se dieron cuenta, después de haberlas considerado inicialmente con cierta

desconfianza, de que las tradiciones folklóricas, especialmente los relacionados con la Rumba y el afrocubano, posiblemente **conlleven** una fuerte carga de identidad. Además, dado que históricamente arraigadas en los segmentos más oprimidos de la sociedad, pueden constituir un contra-fuego ideológico-cultural a la dominación de la música de variedades "imperialista" originaria de América del Norte. Por lo tanto, estos tipos de manifestaciones culturales pronto fueron alentados por la creación de escuelas e instituciones especializadas, la organización de festivales, la apertura de casas de la trova, la proliferación de programas de radio y audiovisuales, etc. Esta política de promoción del folklor por todo los frentes ha alimentado sin duda alguna el dinamismo de un fondo cultural ya en sí mismo muy vivo (foto al lado: Espectáculo del Conjunto Folklórico Nacional, 1980).



Por otro lado, la ruptura de Cuba con los Estados Unidos protegió después de 1959 su herencia popular de un debilitamiento acelerado bajo los asaltos de la música del entretenimiento norteamericano, fenómeno que en esta época se observó en toda América Latina, de Argentina a Colombia. La música cubana tradicional, y especialmente el Son y la Rumba, se ha entonces perpetuado más fácilmente que en otras partes del continente. Y el dominio de los

artistas locales, protegidos de la competencia extranjera, ha permanecido sobre la músicaailable. Este estado de cosas contribuyó a dar formas muy específicas al desarrollo de la música popular cubana en los años 1970 a 1980. Esta luego realizó una síntesis original entre la aclimatación de las influencias externas y la valoración del fondo folklórico local (foto al lado: La orquesta de Afro-Jazz Irakere, cf. infra).

Reconocimiento institucional de la Rumba

Este movimiento afectó particularmente a la Rumba, que se benefició de un reconocimiento institucional y artístico desde la década de 1960, convirtiéndose incluso en una parte de pleno derecho de la política cultural de la Cuba revolucionaria [Daniel, 1995]. Los grupos existentes, como *los Muñequitos de Matanzas*, empezaron a tener un status oficial y se le alentaron a actuar en toda Cuba. Las escenas de los grandes teatros y los grandes cabarets, como el Meliá o el Tropicana, se abrieron a los espectáculos populares. En la actualidad, la Rumba y el afrocubano están ahora registrados, como elementos centrales, en el repertorio de muchas escuelas y compañías de arte popular creadas después de la Revolución, como, en La Habana, el Conjunto Folklórico Nacional (CFN) o, Santiago de Cuba, el Conjunto Folklórico de Oriente (CFO), quien abrieron respectivamente en 1962 y 1959. Esto dio trabajo a muchos jóvenes bailarines y músicos talentosos de los barrios pobres, así otorgándoles un estatuto de artistas de pleno derecho (foto al lado: El bailarín Domingo Pau en la CFN, cf. infra).



Este reconocimiento, sin embargo, fue acompañado de una cierta desconfianza con respecto a las expresiones callejeras, difíciles de canalizar (cf. supra). Por lo tanto, las autoridades dieron prioridad al desarrollo de una Rumba institucionalizada, presentada en forma de espectáculos organizados en escenarios teatrales o en el marco de eventos oficiales altamente controlados. En una entrevista de 1992 [De Graaf, 1992], uno de los fundadores de *Los Muñequitos de Matanzas*, Cha Cha, critica de manera muy fuerte esta burocratización de la cultura (a la cual se refiere en su lenguaje sencillo con el término genérico de "la cultura") a la que acusa de destruir, por la proliferación de normas y procedimientos administrativos, el carácter espontáneo de la Rumba callejera en favor de una Rumba "oficial", centralizada e institucionalizada (foto al lado: "Sabados de la Rumba" en la CFN).



Este reconocimiento, sin embargo, fue acompañado de una cierta desconfianza con respecto a las expresiones callejeras, difíciles de canalizar (cf. supra). Por lo tanto, las autoridades dieron prioridad al desarrollo de una Rumba institucionalizada, presentada en forma de espectáculos organizados en escenarios teatrales o en el marco de eventos oficiales altamente controlados. En una entrevista de 1992 [De Graaf, 1992], uno de los fundadores de *Los*

Muñequitos de Matanzas, Cha Cha, critica de manera muy fuerte esta burocratización de la cultura (a la cual se refiere en su lenguaje sencillo con el término genérico de "la cultura") a la que acusa de destruir, por la proliferación de normas y procedimientos administrativos, el carácter espontáneo de la Rumba callejera en favor de una Rumba "oficial", centralizada e institucionalizada (foto al lado: "Sabados de la Rumba" en la CFN).



Pero, siendo el genio popular cubano lo que es, esto no impidió la supervivencia de la Rumba de barrio, tanto más viva, ya que se vio impulsada por una red muy densa de centros culturales de barrios y de compañías aficionadas de baile. Incluso, una ósmosis muy original se estableció entre las formas de expresión académica y las "de calle", alimentada en particular por el status ambivalente de los artistas de origen popular. Estos, mientras se han convertido en miembros de grupos artísticos profesionales de alto nivel, todavía están siempre enraizados, tanto en su vida cotidiana como en sus gustos personales, en la vida de su vecindario de origen. Por lo que voluntariamente participan en fiestas en la calle, antes de invitar a sus familiares y vecinos a asistir a su espectáculo de la noche en un gran teatro de la ciudad (foto al lado: Osmar Prades Salazar, coreógrafo del CFO, arrollando con la Conga de Los Hoyos a Santiago de Cuba). En resumen, no solo la Rumba institucional y la Rumba callejera coexisten, sino que se interpretan y se enriquecen mutuamente [Hattem, 2015a].

Así, después de la revolución, se estableció un mecanismo poderoso para la transmisión y el desarrollo de la cultura popular, basado en dos canales complementarios: 1) de una parte, la densa red de escuelas y de compañías folklóricas, desde los humildes centros culturales de los barrios hasta las compañías profesionales más prestigiosas, pasando por grupos aficionados a menudo excelentes (foto al lado: Espectáculo en un centro cultural de un barrio en Santiago de Cuba); 2) de otra parte, la práctica en los barrios y la tradición familiar. Muchos rumberos famosos hoy en día son de hecho procedentes de verdaderas dinastías familiares de artistas afrocubanos, donde se familiarizaron desde una edad temprana a los secretos de este folklor, como en La Habana: los Cordoví, los Paute, los Espinosas, los Calderones o Aspirina.



Nuevos talentos, nuevas orquestas

Esta situación favorable permitió el florecimiento de una nueva generación de talentos rumberos, así como la multiplicación de formaciones orquestales profesionales especializadas en este género musical.



Concerniendo en primer lugar a los artistas, tres ejemplos ilustran la diversidad de los mecanismos de transmisión artística y de promoción de los talentos en la Cuba posrevolucionaria.

Luis Chacon Aspinira nació a mediados de la década de 1930 en una familia de rumberos, bien conocida en los barrios de Guanabacoa y Regla, donde se familiarizó desde muy temprana edad con el folklor afrocubano. Él fue descubierto mientras tocaba en la calle por Enrique Jorrín, quien lo integró a su orquesta en 1959. Después de la revolución, se unió a la CFN. Al mismo tiempo, siguió una carrera como bailarín folklórico "institucional" y artista de cabaret [Hattem, 2013b]. Él recuerda: *"Algunas noches, yo tenía solo media hora entre el final de mi show en Tropicana con la orquesta Jorrín y el comienzo de mi show en el teatro Meliá con el CFN. Salté al auto de un amigo sin quitarme el vestuario de lentejuelas, llegué corriendo al Meliá, me puse mi traje de Changó y entré en el escenario de Meliá para interpretar el ciclo de Yoruba "* (foto al lado: Luis Chacon con su grupo *Alafia Iré*).



Lázaro Ros nació en 1925 en el seno de una familia pobre del barrio de Santos Suárez en La Habana [Wikipedia (e)]. Ganando su vida como lechero, desarrolló rápido sus talentos musicales en el dominio del folklor afrocubano. Luego, el cantó para la radio RHC-Cadena Azul. Después de la revolución, entró en el CFN, donde contribuyó de manera eminente en la difusión nacional e internacional del folklor afrocubano, creando especialmente los grupos *Olorun* y *Cumbaye*, y abriendo las vías de un acercamiento innovador con otros ritmos musicales como el Rock (cf. infra).

En cuanto a [Domingo Pau](#) (foto al lado), procede de una familia muy pobre de La Habana: su padre era trabajador portuario. Más tarde, se dio a conocer por sus talentos de bailarín en los diferentes grupos de aficionados, luego profesionales, incluyendo el famoso Ballet *Patakin*. El integró en 1976 el CFN, donde desarrolló lo esencial de su prestigiosa carrera, interpretando con la misma energía: la Rumba, el ciclo Yoruba, el Afrohaitiano y el Palo [Hatem, 2011a].



Se produjo también luego de la revolución la aparición de numerosas compañías y orquestas profesionales de alto nivel, especializadas en la Rumba y el afrocubano. El movimiento, en efecto, ya había comenzado antes de la revolución, con la creación de algunos grupos folklóricos profesionales. Pero estos grupos de Rumba se producían entonces fundamentalmente en el circuito un poco marginal de fiestas de barrios populares, al margen de las grandes escenas de cabarets. El más célebre fue sin duda *Los Muñequitos de Matanzas* (foto al lado, en 1955). Este grupo fue fundado en 1952, bajo el nombre original de *Grupo de Guaguancó Matancero*, por rumberos aficionados de la ciudad: Estebán Lantrí "*Saldiguera*", Hortensio Alfonso "*Virulilla*" y



Florencio "*Catalino*" Calle, al cual pronto se unieron Gregorio "*Goyo*" Díaz, Ángel "*Chacatá*" Pellado, Estebán "*Cha Cha*" Vega, Juan et Pablo Mesa, y por último Estebán Torriente [Dalmace(b)]. El grupo adquirió una gran popularidad durante los años 1950 en Matanzas y luego en La Habana. Después de la revolución, se transformó en un grupo profesional retribuido por el Estado, multiplicando los conciertos - incluidos en los antiguos cabarets para turistas como *Tropicana* - y

continuaban estando en el gusto del público popular. Jugaron así un rol crucial en la transición de la Rumba, de una práctica informal y semiclandestina de barrios pobres a una música institucionalizada de entretenimiento, animada por artistas con un estatuto profesional reconocido, y cada vez más difundida en el seno de la sociedad cubana.



Los Muñequitos, pronto fueron seguidos por otros numerosos grupos. En La Habana, el *Conjunto Clave* y *Guaguancó* (foto al lado, en 1967) desarrolló sus actividades a lo largo del año 1960. *Los Papines* fueron creados en 1961 por los cuatro hermanos Abreu. *Yoruba Andabo* fue creado en 1961 por algunos rumberos del puerto de La Habana. En un principio, era un simple grupo de aficionados bajo el nombre *Guaguancó Marítimo Portuario*, pero se convirtió en grupo profesional en 1985 bajo su nombre actual.

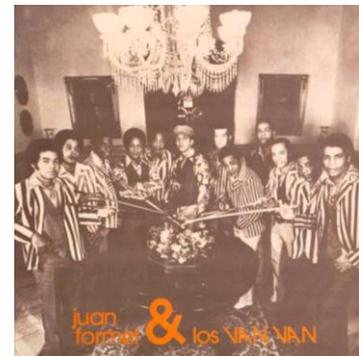
Trabajó, entre otros, con Mercedita Valdés y Pablo Milanés [Ecured (c)].

Podemos citar muchos otros grupos surgidos en la capital, como: *Olurun*, *Cumbaye*, *Rumberos de Cuba*... Pero el movimiento se expandió también a otras ciudades como Santiago de Cuba (con los grupos folklóricos *Cutumba* y *Kokoyé*), o Matanzas, con el *Grupo afro-cubano de Matanzas* (que jugó un rol clave en la invención de la Bata-Rumba a final del año 1980, cf. infra).

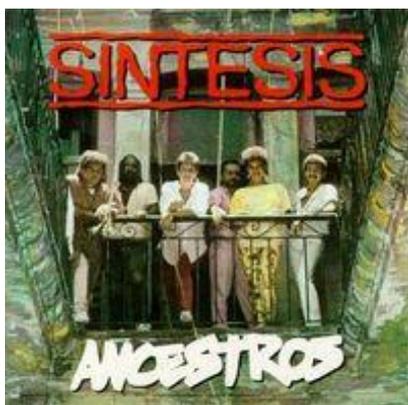
Una participación multiforme en la evolución de la cultura cubana

La Rumba y el afrocubano también desempeñaron un rol importante en la evolución de la cultura popular cubana contemporánea en general:

- *Influenciando otras formas de música popular*, desde el ritmo *Songo* de Los Van Van, el *Afro jazz* de Irakere o el *Changüí* de Elio Revé, hasta las omnipresentes alusiones a la cultura afrocubana en la timba contemporánea (foto al lado: *Los Van Van* en el año 1970);



- *Evolucionando ellos mismos bajo la influencia de otros estilos*: 1) por la convergencia entre la Rumba y el afro, a través de la integración en la Rumba de las influencias venidas de lo afrocubano (ritmos Chachalokafu, ñongo; instrumentos como las congas o los tambores congolés...). Esta convergencia se manifestó especialmente por la creación al final del año 1980 del nuevo estilo llamado « Batá-Rumba



», donde los tambores bata fueron integrados en los grupos rumberos; 2) por el acercamiento a los otros géneros de música popular, como refleja, por ejemplo, la creación del Rock afrocubano nacido de una colaboración entre el grupo *Síntesis* y Lázaro Ros (foto al lado: Álbum *Ancestros*), o en las investigaciones del grupo *Yoruba Andabo* que trató de acercar el afro con otros estilos musicales como la Nueva Trova... ; 3) por la colaboración con las orquestas de música clásica o contemporánea. Lázaro Ros trabajó por ejemplo en los años 1960 con el *Ballet Nacional de Cuba* y la *Orquesta Sinfónica de Matanzas*; Tata Güines, con la *Orquesta sinfónica Nacional* y con

el *Quinteto Instrumental de Música Moderna*.



- Dando origen a combinaciones innovadoras con la danza contemporánea. Los coreógrafos cubanos Ramiro Guerra y Eduardo Rivera, influenciados por las investigaciones de sus ilustres colegas norteamericanos Martha Graham, Doris Humphrey o José Limón, ellas mismas trasplantadas en Cuba por Elfrida Mahler y Lorna Burdsall, hicieron la conexión entre el afrocubano y danza contemporánea venida de

América del Norte. Este enfoque está ahora muy presente en el repertorio de las mayores compañías cubanas de danza, como *La Compañía Nacional de Danza Contemporánea* (foto al lado: Ramiro Guerra).

- Influyendo en el baile de divertimento "mainstream". Durante la década de 1960, aparecieron en Cuba varios estilos de bailes fuertemente influenciados por el folclor afrocubano, como el Mozambique, el Pilón y el Sikamarie. Más recientemente, la Salsa cubana ha extensamente integrado en los últimos 20 años la influencia de la Rumba y el afro (foto al lado: Pello el Afrokán, creador del estilo Mozambique, con su orquesta).



La Rumba ahora atrae el interés de cineastas y musicólogos



Este reconocimiento de la cultura popular Afro se mostró igualmente a través de una proliferación de publicaciones de todo tipo, llevando a la creación de una vasta colección de referencias documentales. De hecho, el folclor afrocubano y la Rumba se convirtieron después de la revolución en objetos de estudio considerados como relevante y legítimos, atrayendo la atención de un gran número de intelectuales, escritores, artistas y cineastas. De ahí el auge, desde los años 1960, de múltiples producciones sobre estos temas: obras de musicología o de etnomusicología, novelas y biografías, grabaciones audio, películas documentales o de ficción, pintura... (Foto al lado: Portada del libro de referencia de Argeliers León sobre la música afrocubana, *Del canto y el tiempo*,

publicado en 1974).

Varios testimonios filmográficos nos permiten, por ejemplo, mejor descubrir la Rumba popular en su autenticidad: el documental [la Rumba](#) contiene interesantes imágenes de archivo de la práctica callejera de la Rumba en la década de 1960. [Nosotros la Música](#) ofrece una bella secuencia de Rumba popular, con la participación de la cantante Celeste Mendoza. La película [La Última Rumba de papa Montero](#) (foto al



lado) también ofrece, mezclando una ficción un poco chiflada y un enfoque documental, algunas recreaciones interesantes de Rumbas callejeras. *La estampa de la Rumba*, película realizada en 1982 por la televisión cubana, reúne a los mejores intérpretes del género.

Actualidad de la Rumba: ¿a la conquista de las pistas de baile de todo el mundo?



Maykel Blanco en París en 2013).

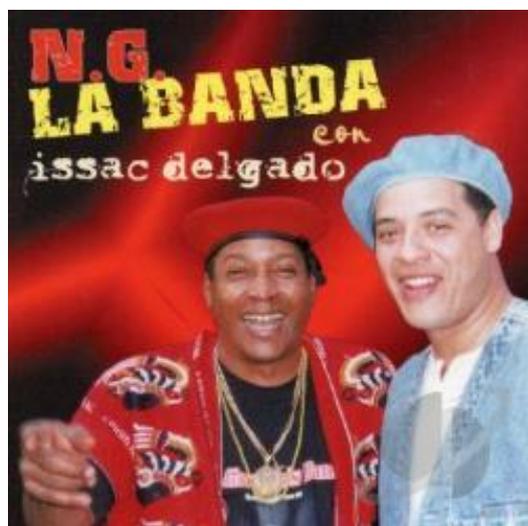
Queda por describir el episodio más reciente en la historia de la Rumba cubana: su reconocimiento internacional y su transformación en un producto de atracción turística. Esa trayectoria refleja asimismo la de la música cubana en general, caracterizada por un despertar progresivo desde la década de 1980, que le permite hoy brillar de nuevo en el mundo (foto al lado: Concierto de

El renacimiento de la escena cubana

A pesar de algunos años de efervescencia popular y juvenil que tuvieron lugar inmediatamente luego de la revolución, el ambiente nocturno en La Habana entró gradualmente después de 1965 en un período de semi-letargo que duró varias décadas, prácticamente hasta la actualidad. Por supuesto, siendo la creatividad cubana como es, continuaron surgiendo nuevos bailes y ritmos, como el Pilón o el Mozambique en la década de 1960; pero no disfrutaron, ni mucho menos, de la misma influencia internacional que sus ilustres



predecesores (foto al lado: Baile Pilón, La Habana, 1960). Y aunque los grupos folklóricos oficiales realizaron varias exitosas giras por el exterior durante esos años, todavía no lograron crear un fenómeno mundial de moda por la música popular de su país.



Durante la década de 1980, sin embargo, comenzó a tomar forma una revolución artística que preparó al regreso al primer plano internacional de la música cubana: incorporando las influencias del Rock, del Jazz latino y del pop sobre la base del Son urbano, la Timba cubana fue anticipada en la década de 1970 por precursores como los grupos *Irakere* y *Van Van*. Se cristalizó en la década de 1980 con grupos como *NG la Banda*, comenzando a despertar el interés internacional en la década de 1990. En cuanto a la música tradicional cubana, la película de *Wim Wenders Buena Vista Social Club*, realizada en 1998, hizo redescubrir sus maravillosas sonoridades al mundo entero. Y, *last but*

not least, la moda de la Salsa bailada suscitó entre los bailarines de todos los continentes un profundo interés por Cuba.



Paradójicamente, la terrible crisis económica que atravesó el país durante los años 1990 y 2000 ayudó a acelerar este proceso de renacimiento a través de varios canales. En primer lugar, las autoridades cubanas, desesperadamente en búsqueda de monedas fuertes, llevaron a cabo una política de acogida turística, por la cual la música y baile fueron, por supuesto, productos muy atractivos. Este enfoque tuvo un gran éxito entre el público extranjero - en particular, el de Europa

Occidental - ávido de descubrir este país aureolado de una imagen muy positiva, mezcla de exotismo tropical y romanticismo revolucionario. En cuanto a los productores de música occidental, también acudieron en masa a La Habana en busca de talentos locales (foto al lado: Noche de Salsa en los Jardines del 1830 en La Habana).

Por su parte, los artistas cubanos empezaron a viajar a los países occidentales y también a establecerse allí. Las giras musicales fueron alentadas por las autoridades, que con razón lo vieron como un factor importante en la proyección internacional de su país. Pero, sobre todo, muchos artistas cubanos, impulsados por la necesidad económica y el deseo de libertad, emigraron de su isla para asentarse en Europa o Estados Unidos. Organizando clases, fiestas y festivales en su nuevo país de adopción, jugaron un papel decisivo en el descubrimiento de la música cubana de entretenimiento por el público local (foto al lado: la Peña del Son en París).



Pero si la escena musical cubana ha experimentado un espectacular renacimiento como lugar de producción artística desde 1990, la vida nocturna llevó más tiempo para recuperar su dinamismo. Muy afectada por 50 años de economía administrada, cultura bajo control político y escasez de todo tipo, la vida nocturna de La Habana permaneció bastante soñolienta hasta finales de la década de 2000, al menos en los lugares de baile de fácil acceso para los turistas de paso (foto al lado: concierto de Charanga Habanera en la Casa de la Música

a finales de los años 2000). Y es solo recientemente que ha comenzado a producirse un renacimiento marcado de la actividad de ocio nocturna, con una multiplicación de locales de baile comerciales, destinados en gran parte a los turistas, pero también, y cada vez más, a la población local [Hatem, 2015b].



parecen alimentarse en un clima de constante inventiva (foto al lado: el Grupo de Reggaetón cubano *Gente de Zona* con el cantante de salsa Marc Anthony).

Hoy en día, se encuentra una gran variedad de géneros musicales en la escena de La Habana: Timba, Reguetón, Jazz, música de vanguardia, folklor tradicional (Son, Rumba, Afrocubano...). Sin mencionar, por supuesto, la música y el ballet clásico o la danza contemporánea...

La difusión internacional de la Rumba popular

Y la Rumba, ¿en todo esto? Bueno, no solo refleja esta atmósfera general de renacimiento, sino que es incluso una de sus fuerzas impulsoras. De hecho, la preservación de su carácter popular, sumado a la seducción ejercida por su baile, responde bien a una demanda de autenticidad y de retorno a las fuentes, que se encuentra muy fuerte dentro de un público de jóvenes aficionados cultos, ya sean cubanos o extranjeros (foto al lado: Rumba en el Callejón de Hamel en La Habana).



Teniendo en cuenta también el nivel muy bajo de delincuencia en la isla, incluso en las zonas más desfavorecidas, Cuba es sin duda uno de los pocos países en el mundo donde los visitantes extranjeros pueden participar en una experiencia auténtica de descubrimiento cultural en los barrios populares sin demasiado riesgo, pretensión y efectos perversos. Al visitar uno de los barrios, como Jesús María en La Habana o Los Hoyos en Santiago, donde todavía se practica intensamente la Rumba, los visitantes extranjeros entran en contacto, al lado de los habitantes, con una cultura popular la cual autenticidad ya no ha sido desnaturalizada por los efectos perversos del turismo de masa. Cualquiera que sea el motivo de este casi milagro: ¿el número todavía limitado de visitantes? ¿ El hecho que esos visitantes extranjeros son a menudo aficionados apasionados de la cultura cubana, y entonces más proclives que los turistas ordinarios a participar en un proceso de descubrimiento respetuoso de las poblaciones locales? ¿ la vitalidad de la Rumba popular en sí? ¿La tradición cubana de hospitalidad cariñosa a los visitantes? - se puede finalmente notar este hecho feliz: mientras que en todas otras partes del mundo, el turismo destruye y desnaturaliza las culturas populares que llega a observar, en Cuba, la vitalidad del folklor afro y la Rumba, por el contrario, se fortaleció a través de intercambios culturales y humanos - sin olvidar una contribución financiera que ayuda a los artistas a vivir dignamente (foto la lado: Turistas franceses que participan en una Conga en Los Hoyos, 2015)



Fui y mismo testigo, en mis diferentes estancias en la isla, de esta cohabitación a la vez bondadosa y rica de potencialidades humanas y artísticas, cuando los turistas de paso, - a menudo ellos mismo aficionados apasionados-, vienen a insertarse en esta práctica popular (foto al lado: El grupo *Rumba Aché*, de Santiago de Cuba).

Ellos pueden encontrar allá grandes figuras de la Rumba, como Luis Chacon Aspirina, Domingo Pau, Osmar Pradés Salazar, o los llorados El Goyo y Juan de Dios Ramos, que vienen muy regularmente a participar en las manifestaciones populares, cual fuese con fines turísticos, como los sábados de la Rumba del CFN o las reuniones dominicales en el Callejón de Hamel en La Habana, o más espontaneas, como las reuniones del foco cultural del barrio de Los Hoyos en Santiago de Cuba (foto al lado: El rumbero Farinas, a la derecha, con Domingo Pau, al centro a la entrada del CFN).



¡Extraordinaria et conmovedora vitalidad de la música popular cubana, que, mientras se reafirma y resplandece en el mundo, sigue siendo fiel a su autenticidad popular más pura! Los eventos populares tradicionales, siempre bien animados, así conviviendo con demostraciones con fines turísticos o con creaciones artísticas contemporáneas en una fértil y conmovedora ósmosis.



Esta vitalidad se manifiesta en diferentes formas:

- La existencia de numerosos grupos profesionales de Rumba y de afrocubano, hoy en día en actividad, como en La Habana el CFN, *Yoruba Andabo* (foto al lado), *Los Muñequitos de Matanzas*, *Ban Rara*; o en Santiago, las compañías *Cutumba* y *Kokoyé*, que difunden la cultura cubana en el extranjero a través de giras y festivales.



- Una escena rumbera muy activa, ya sea a través de la existencia de lugares dedicados (Casa del Caribe en Santiago, Callejón de Hamel, Palacio de la Rumba et Sábados del CFN en La Habana...), ya sea de la organización de festivales : Festival del Caribe, Festival de la Rumba y « la Rumba más larga » en Santiago de Cuba, Festival Olorun de Camagüey, Festival Wemilere de Guanabacoa (foto al lado : El grupo Kokoyé en el Festival del Caribe) ;

- El creciente número de grupos folklóricos aficionados como, entre otros, *Alafia* en La Habana (foto al lado) o *Rumba Aché* en Santiago de Cuba, donde la transmisión del arte rumbero se puede hacer hacia las generaciones más jóvenes;



- La aumento de las actividades de enseñanza de la Rumba tanto para el público cubano (centros culturales) como para los turistas aficionados. Todavía ayer casi clandestina, esta actividad docente para visitantes extranjeros comienza a estructurarse con la aparición de escuelas privadas completamente legales, como en La Habana el Estudio San Miguel;



- La moda creciente de la Rumba entre la audiencia internacional, atraída por el enfoque festivo y desinhibido de esta cultura popular. Hoy, la Rumba y lo afrocubano ocupan un lugar cada vez más destacado en la mayoría de los festivales llamados "de Salsa". Estos géneros tienen ahora incluso sus eventos dedicados, como el *Festival de Guaguancó* en Barcelona (foto al lado) o el festival *Rumba y Candela* en Estrasburgo. Sin embargo, la Rumba se

está ahora convirtiendo, un poco como el Tango, en un producto de entretenimiento "especializado" de alto interés cultural, despojado de su antiguo carácter marginal y destinado a una audiencia internacional de aficionados cultos de la clase media.

- El reconocimiento de la Rumba como expresión cultural en sí misma (que también ha sido materializado por su inscripción en 2016 al patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO);

Cada vez más popular y apreciada tanto en la sociedad cubana como a nivel internacional, la Rumba está a punto de completar su proceso secular de transformación de una práctica marginal y estigmatizada en un instrumento de reconocimiento artístico y promoción social para aquellos y aquellas artistas y aficionados cubanos que encarnan y continúan su tradición más auténtica (foto al lado: Curso de Rumba en La Habana).



Referencias bibliograficas

- Acosta, Leónardo, 1983, "[La Rumba, el Guaguancó y el Tío Tom](#)", in: *Del tambor al sintetizador*, Editorial Letras Cubanas, La Habana
- Barnet Miguel, 1966, [Biografía de un cimarrón](#), ed. Letras Cubanas, 230 paginas
- Betancourt Molina Lino, 2005, [La trova en Santiago de Cuba, apuntes históricos](#), Andante Editorial
- Carpentier Alejo, 1946, [La música en Cuba](#), Ed. Letras Cubanas, 2004 (primera edición: 1946), traducción en francés *La musique à Cuba*, 1985, Éd. Gallimard, Paris
- Cortazar Octavio, 1992, [La ultima Rumba de papa montero](#), Cuba, film musical de ficción, 57 minutos
- Dalmace Patrick (a), [Mario Dreke](#), www.montunocubano.com
- Dalmace Patrick (b), [Munquitos de Matanzas](#), www.montunocubano.com
- Daniel Yvonne, 1995, [Rumba, dance and Social change in Contemporary Cuba](#), Indiana University Press, 196 paginas
- De Graaf Otto, 1992, « [Entrevista con "Cha Cha"](#) », [site poesia del pueblo](#)
- DeGraaf, Otto, 2009a, "[El nacimiento de la Rumba](#)", [site poesia del pueblo](#),
- De Graaf Otto, 2009b, "[Una explicacion de las letras](#)", chap 5 y 6, [Sitio poesia del pueblo](#)
- De Graaf Otto, 1992, « [Entrevista con "Cha Cha"](#) », [site poesia del pueblo](#)
- Ecured.cu (a), [Alberto Yarini](#)
- Ecured.cu (b), [Yoruba Andabo](#)
- Ecured.cu (c), [Silvestre Méndez](#)
- English, T.J., 2007, [Havana Nocturne](#), éd Harper, 396 paginas
- Garcia Airado Carlos Alberto, 2005, [La Leyenda del Son](#), film documental, Cuba, 24 minutos
- Garcia, Roberto, 2009, [Compositores cubanos](#), sitio <http://foro.cuandocalientaelosol.net/>
- Giro Radamés, 2007, [Diccionario enciclopédico de la musica en Cuba](#), 4 Vol., ed. Letras cubanas.
- Hatem Fabrice, 2010, [Les six piliers de la musique populaire cubaine](#), entrevistas con Yaima
- Hatem Fabrice, 2011a, [Domingo Pau : un maestro del baile afro-cubano](#)
- Hatem Fabrice, 2011b, [A la source de la Salsa cubaine : la rueda de casino par ceux qui l'ont créée](#)
- Hatem Fabrice, 2013a, [Rey Cabrera : L'histoire du Son au bout des doigts](#)
- Hatem Fabrice, 2013b, [Luis Chacon « Aspirina » : une incarnation vivante du génie populaire cubain](#)
- Hatem Fabrice, 2015a, [Santiago de Cuba : Un viaje a las fuentes del talento popular](#), documental vídeo, 12 minutos
- Hatem Fabrice, 2015b, [La Habana : cronica de un renacimiento](#), documental vídeo, 18 minutos
- Hatem Fabrice, 2015c [Introduction à la Rumba](#), documental vídeo, 9 minutos
- Hatem Fabrice 2016, [Johnson Mayet : au rythme chaleureux de la Rumba](#), documental vídeo, 29 minutos
- León Argeliers, 1984, [Del Canto y el Tiempo](#), Editorial Letras Cubanas, 327 paginas
- Linares Maria Teresa, 1974, [La música y el pueblo](#), Colección música, Editorial Pueblo y Educación (Première reimpression : 1979), 215 paginas
- More Robin, 2002, "Salsa and socialism", in [Situating Salsa](#), ed. Lise Waxer, Routledge
- Musicubamyblo.blogspot, 2016, [Pedro Pablo Perez](#)
- Olivares Marcia, 2002, [Un rayo de luz - Arsenio Rodriguez](#), film documental, Cuba, 30 mns
- Orovio Helio, 1981, [Diccionario de la música cubana, bioográfico y técnico](#), Editorial Letras Cubanas, la Habana, Cuba
- Peñalosa David, 2010, [Rumba Quinto](#), éd. Bembe Books, 204 paginas

Sublette Ned, [Rumba of Cuba](#), Sitio Web www.lameca.org/

Valdés Oscar, 1978, [La Rumba](#), film documental, Cuba, 20 minutes (extractos)

www.proyectosalohogar.com, [Prohibición del uso de Tambores, Barriles y/o Congas en Cuba](#)

Wikipedia (a), [Alberto Zayas](#)

Wikipedia (b), [Kiko Mendive](#)

Wikipedia (c), [Mongo Santamaria](#)

Wikipedia (d), [Tata Güines](#)

Wikipedia (e), [Lázaro Ros](#)