

CUADERNOS DE
R E C I E N V E N I D O

CHRISTOPHER F. LA FERL

**Babalú y Siboney.
El discurso sobre el otro en la música
popular cubana antes de la Revolución**

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CUADERNOS DE RECIENVENIDO/15

*Publicação do Curso de Pós-Graduação
em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*

Editor: JORGE SCHWARTZ

Assistente Editorial: GÊNESE ANDRADE

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas

L162 Laferl, Christopher F.

Babalú y Siboney. El discurso sobre el otro en la música popular cubana antes de la Revolución / Christopher F. Laferl. – São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2001.

29 p. (Cuadernos de Recienvenido, 15)

ISSN 1413-8255

1. Música popular (Cuba) I. Título
CDD 780.97291



© *Copyright* 2001 do autor.
Direitos de publicação da Universidade de São Paulo.
setembro/2001



NOTA EDITORIAL

A passagem de Christopher Laferl pela Universidade de São Paulo durante o segundo semestre de 1999 significou uma rara contribuição aos estudos da cultura latino-americana. Sua pesquisa, desenvolvida inicialmente na Biblioteca Benson da Universidade do Texas em Austin, e terminada no Brasil, estava originalmente destinada a uma tese de Livre-Docência para a Universidade de Viena; teve como tema “As letras da música popular afro-caribenha e afro-brasileira entre os anos 1920 e 1960”. De sua bagagem austríaca, desembarcou um repertório praticamente desconhecido por nós literatti: uma sólida reflexão sobre a música popular afro-caribenha. Os desdobramentos, perceptíveis neste rigoroso ensaio – perpassado às vezes de fino humor –, abarcam relações insuspeitadas entre as letras das músicas tratadas (de um corpus de 300 títulos) e a poesia das vanguardas negristas latino-americanas.

Ampliando o repertório literário-musical, Laferl detém-se em delicadas questões sociais e antropológicas, necessárias e inevitáveis neste tipo de análise. Assim, questões sobre etnia e cultura, os focos líricos da alteridade, o corpo e o desejo, fazem deste ensaio uma original contribuição. Somado a tudo isto, são estabelecidos enriquecedores nexos com o nosso país, também de profunda tradição musical afro-brasileira.

J.S.

Babalú y Siboney. El discurso sobre el otro en la música popular cubana antes de la Revolución*

Exotismo en la cultura erudita y la cultura popular cubana

Cuando Ernesto Lecuona compuso el canto *Siboney* a finales de los años veinte y cuando su prima lejana Margarita escribió el afro *Babalú* a comienzos de los años treinta, el interés por lo exótico se encontraba en pleno auge tanto en Europa como en América Latina. Este interés exotista se manifestaba no solamente en obras de la llamada cultura erudita, sino también en la emergente cultura popular industrializada y masificada,¹ tal y como lo demuestra el éxito que estas dos canciones tuvieron en Cuba y en el mundo “occidental” entero. Dentro del cuadro temático de la vanguardia, cuyas cuestiones principales se centran alrededor de las dicotomías de lo conocido y lo nuevo, lo consciente y lo subconsciente, lo europeo y lo extraeuropeo, lo burgués y lo antiburgués, lo “primitivo” y lo “civilizado”, lo propio y lo otro, la atracción por lo exótico juega un papel de gran importancia. En los movimientos vanguardistas latinoamericanos el interés por lo exótico tiene un carácter necesariamente diferente al de las corrientes contemporáneas europeas, puesto que, al fin y al cabo, en América Latina lo exótico no es algo que geográfica y culturalmente quede lejos de las propias experiencias.² En este caso, debido a la convivencia de varias tradiciones culturales en uno solo espacio geográfico, el interés por lo exótico es cuanto menos ambivalente porque nunca se reduce únicamente al interés por lo otro, sino que también se ocupa de lo

.....
* Le agradezco a Iñaki Lazkoz Fernández la cuidadosa revisión del castellano de este texto.

¹ En este artículo voy a hablar exclusivamente de la cultura popular industrializada cuyos productos están definidos por su “reproductibilidad” (en el sentido de Walter Benjamin) y su función en el mercado; no trataré de la cultura popular “folclórica” de las épocas pre-industriales.

² Jorge SCHWARTZ (1991), p. 25-63.

propio. En este sentido las vanguardias latinoamericanas son una prolongación de la búsqueda romántica de sus propias raíces.

En Cuba la producción artística de los años veinte, treinta y cuarenta está claramente marcada por varios intentos de incorporación de la herencia “negra”³ en la cultura de “origen” española. Este afrocubanismo se ve claramente reflejado en la poesía de Nicolás Guillén,⁴ en algunas novelas de Alejo Carpentier, como *Ecue-Yamba-O*, y en las composiciones de Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán.⁵ Si la cultura erudita de esta época está impregnada de elementos que fueron considerados extra-europeos tanto por los poetas y los compositores del afrocubanismo como por su público que prácticamente era una minoría, hay que decir que al mismo tiempo la influencia “negra” en la música popular y su recepción en la sociedad entera fue mucho mayor y duradera. Pero a diferencia de los artefactos de la cultura consagrada, los productos de la cultura popular no han recibido mucha atención por el mundo académico. Si bien los poemas de Nicolás Guillén han sido tema de estudio en tantas ocasiones dentro y fuera del ámbito universitario-intelectual, los textos de la música popular han sido poco considerados por la crítica literaria. La falta de estudios filológicos se hace todavía más evidente si se tiene en cuenta que la sociología, la antropología, la historia y también la musicología ya se dedican al estudio de la cultura popular del siglo XX en general desde hace algunas décadas.

Puede ser que un producto de la cultura masificada como *Babalú y Siboney* no tenga tanta riqueza poética o musical como un poema de Nicolás Guillén o una suite de Alejandro García Caturla, lo que muchas veces ni siquiera es el caso, mas hay que aceptar el hecho de que los textos de la música popular son la poesía de las masas del siglo XX; son la poesía que todo el mundo, voluntaria o involuntariamente, consume, y sin duda su estudio es una valiosa herramienta para llegar a un mejor conocimiento de la mentalidad de una sociedad en general. Las imágenes que la música po-

.....

³ Como los términos “raza” o “etnia” son construcciones culturales, he puesto todas las palabras que se refieren a etnicidad entre comillas. Aunque no quiero llegar tan lejos considerando las propias características físicas como aspectos culturalmente construidos, hay que aceptar que la clasificación de seres humanos a partir de estos rasgos físicos es un efecto de premisas socio-culturales, sin mencionar ya las diversas conclusiones sacadas a partir de diferencias físicas; cf. Marcus BANKS (1996), p. 9-10, 187-90.

⁴ Cf. Jorge SCHWARTZ (1991), p. 616-31; Luis SAINZ DE MEDRANO (1989), p. 313-25.

⁵ Cf. José Manuel LEZCANO (1991), p. 173-86.

pular nos ofrece de una sociedad, de lo que ésta piensa sobre sí misma y sobre el otro, no sólo son un importante reflejo de las ideas prevalecientes acerca de fenómenos de identidad y alteridad, sino que también ejercen una fuerte influencia en el pensamiento de la gran mayoría de los individuos. La letra de un bolero por ejemplo, no solamente refleja las ideas del autor sobre el amor, sino que también repercute directamente en las concepciones del amor de los oyentes, no sólo en términos generales, sino también en el momento concreto del amor vivido. En otras palabras: el único acceso a nuestros propios sentimientos se produce a través de la lengua y de las imágenes culturalmente construidas; pensamos y también sentimos elementos “prefabricados” cuyo grado de prefabricación varía individualmente según la exposición a diferentes ambientes culturales. ¿Quién sabe cuánta gente en los años cincuenta pensaba en versos de boleros en los momentos más íntimos y cuánta gente piensa hoy en frases sacadas de telenovelas o series de televisión? Lo que sentimos en momentos que consideramos los más íntimos y personales, muchas veces no es más que una frase prestada de una canción de amor o de un poema aprendido en el colegio. Y la imagen que nos hacemos del otro, muchas veces no es el producto de una reflexión propia y profunda, sino el resultado de la incorporación de elementos pre-existentes con los que convivimos. En el mundo “occidental” vivimos prácticamente sumergidos en la cultura popular industrializada, y podría decirse que son pocas las personas que escapan de su influencia poderosa.

El corpus

En *Siboney* Ernesto Lecuona, compositor “blanco”, habla del “indio”; en *Babalú* Margarita Lecuona, también “blanca”, habla de la cultura “negra”. Es evidente que los dos no hablan de sí mismos, sino del otro, y que sus textos pertenecen a un discurso sobre ese otro. Pero en la época en la que tuvieron éxito, no todas las composiciones de la música popular cubana eran compuestas por “blancos”. En los cuarenta años desde el comienzo de la radio y las primeras grabaciones en disco alrededor del año 20, hasta la Revolución del año 59, también hubo muchos compositores “negros” y “mulatos”.⁶ Por eso hay que preguntarse si *Babalú* y *Siboney* también pertenecían

⁶ Cf. Alicia VALDES CANTERO (1988), p. 13-5.

al discurso sobre el otro, si sus creadores eran “negros” o si no sabríamos si Ernesto y Margarita Lecuona eran seres humanos que se consideraron y fueron considerados “blancos”.

Si el discurso dependiese únicamente de la identidad y de la voluntad expresa del autor, sería absurdo hablar de discurso, sobre todo si se usa este término en el sentido de Michel Foucault. La fuerza del discurso o de los discursos es tan grande que todos los que hablan o escriben dentro de un marco cultural establecido tienen que observar sus reglas discursivas. Las reglas discursivas de la música popular permiten ciertos géneros de textos y ciertos contenidos, y al mismo tiempo excluyen otros. No se puede cantar sobre cualquier tema de cualquier forma dentro de la música popular. Para que una canción se escuche y se venda a gran escala en un espacio geográfico y un período de tiempo limitados, esta canción tiene que seguir ciertas reglas.

Es obvio que también para este tipo de investigación, como para cualquier otro trabajo lingüístico y sociológico, es necesario establecer y analizar un *corpus* representativo.⁷ Como el número de textos de la música popular desde sus inicios en los años veinte hasta el año 1959 es infinito, es inevitable limitarse a una pequeña parte de este inabarcable *corpus*. Dado que la música popular en cuestión forma parte de la cultura popular de las grandes masas, es posible limitarse sólo a las canciones que tuvieron un gran éxito, y por lo tanto, una canción que no llegó a los oídos de un gran público puede ser excluida. De los grandes éxitos de las cuatro décadas entre 1920 y 1959 he escogido 300 canciones cuyo estudio me ha permitido reconocer y describir las tendencias más importantes de la música popular de esta época.⁸ A través de estas tendencias, las estructuras recurrentes o reiterativas, he llegado a la formulación de algunas reglas discursivas y a la identificación de excepciones.

.....

⁷ Sólo un *corpus* representativo de ejemplos puede dar respuestas válidas que permiten la descripción de las reglas discursivas de la música popular. En este punto el trabajo con clases de textos que no pertenecen al rango de la literatura consagrada se diferencia del quehacer “normal” (¿o “anticuado”?) del crítico o historiador literario que puede contentarse con el estudio de una sola obra.

⁸ Infelizmente no existen estudios sobre las canciones más tocadas en la radio o de los discos más vendidos de la música popular cubana entre 1920 y 1959, por lo cual he tenido que trabajar con las siguientes obras generales sobre la música cubana: Rubén CARAVACA (1995), Bobby COLLAZO (1987), Cristóbal DIAZ AYALA (1993), María Teresa LINARES (1974), José LOYOLA FERNANDEZ (1997), Margarita MATEO PALMER (1988), Helio OROVIO (1991), Iris M. ZAVALA (1991). Con la ayuda de estos libros he redactado la lista con las 300 canciones de mi *corpus*, que será publicada dentro de mi trabajo de investigación completo sobre la música latinoamericana “negra”, al que pertenece este artículo.

La gran mayoría de las canciones cubanas, es decir, las canciones compuestas por escritores y músicos cubanos y también interpretadas por cubanos que se escuchaban en la época entre 1920 y 1959 eran boleros y sones. En menor medida se oían canciones, guarachas, congas, rumbas, chachachás, mambos, danzones y los llamados afros. Esta distribución no da ninguna información sobre el grado de difusión, como lo demuestran claramente las canciones *Babalú* y *Siboney*, ya que ninguna de las dos pertenece al grupo de boleros o sones; *Babalú* es un afro y *Siboney* un canto, así bautizados por sus creadores.⁹

La estructura enunciativa

Debido a que la estructura formal, o dicho de una forma más concreta, la estructura enunciativa juega un papel importante dentro del conjunto de reglas discursivas de cualquier género lingüístico, un análisis de las instancias enunciativas internas del texto es imprescindible.¹⁰ Por eso la pregunta: “¿Sobre qué se habla en el texto?” siempre debe ser acompañada por otras dos cuestiones:

1. ¿Cómo se define el sujeto enunciativo del texto? O con otras palabras, ¿quién habla y cómo se representa esta instancia?
2. Si hay un “yo” en el texto, ¿existe también un “tú”? Y si existe, ¿qué características tiene este “tú”?

Para obtener informaciones relevantes para mi tema, es decir, el discurso sobre el otro, es necesario concretar estas dos preguntas de la siguiente manera: ¿Qué importancia tienen las categorías de identidad “raza” o “etnicidad” y “género” o “sexo” en la marcación del “yo” y del “tú” de los textos?

Si confrontamos las canciones *Babalú* y *Siboney* con estas preguntas, podemos sacar algunas interesantes conclusiones.

⁹ Hay que decir que las definiciones de estos géneros musicales son extremadamente variables; muchas de las rumbas tocadas en el extranjero en los años 40 eran más bien sones, muchos sones también pueden ser considerados guarachas, y la frontera entre boleros y canciones tampoco es siempre fija y exacta. No obstante, la denominación o la clasificación genérica de una pieza musical en concreto predetermina las expectativas del oyente.

¹⁰ Para este tipo de análisis de textos “líricos” me baso sobre todo en BURDORF (1995), p. 182-213.

En la versión más conocida de *Babalú*¹¹ un “yo” masculino prepara junto con Mayenye, una “negra bembona”, 17 velas, un cabo de tabaco, un jarrito de aguardiente, y dinero para pedirle a la deidad de la santería Babalú Ayé el amor de una “negra”, que tiene que ser “una negra bembona como tú”, es decir, como Mayenye, a la que el “yo” se dirige; también le pide a Babalú que esta “negra” “no tenga otro negro”, pero sí dinero, “y que no se muera”.¹²

El yo de *Babalú* es muy “visible”, puesto que el sujeto de la enunciación, un hombre “negro”, dice claramente: “Yo quiero pedir que mi negra me quiera”, y más abajo, “que no tenga otro negro”. Pero esta observación es en este caso una verdad parcial, porque la cultura popular permite, a diferencia de la literatura “erudita”, cambios y alteraciones del texto, el cual no constituye ninguna entidad consagrada. De *Babalú* existe también una “versión femenina”¹³ en la cual se canta:¹⁴

Yo le quiero pedir
que mi negro me quiera
que no tenga dinero y que no se muera
[...]
un negrito muy santo como tú
que no tenga otra negra y que no se muera.

El “yo” de la “versión masculina” quería “una negra bembona” con dinero, y el “yo” femenino, por el contrario, “un negrito muy santo” sin dinero.

El “tú” de *Babalú* es Mayenye. Se trata probablemente de una mujer, porque en la “versión masculina” el “yo” canta que quiere “una negra bembona como tú”, y como la deidad Babalú es masculina, esta frase sólo puede ser dirigida a Mayenye, que debe de ser mujer. Como en la “versión femenina” el “yo” pide un “negrito muy santo como tú”, este “tú” podría ser

.....

¹¹ Por ejemplo en la grabación de la orquesta de Don Marino Barreto, Londres 1941: *Don Marino Barreto 1939-1943*, nº 7.

¹² Ramón FAJARDO (1993), p. 53.

¹³ Por ejemplo en la grabación de Caridad Hierrozuelo: *La colección cubana. Cuba eterno*, nº 3.

¹⁴ Por razones de verosimilitud una cantante puede permitirse la licencia de cambiar el sexo del “yo” enunciador en una canción de la música popular, como se ve en *Babalú*, aunque hay que añadir que este fenómeno ocurre pocas veces. En la mayoría de los casos también intérpretes femeninos cantan canciones con un sujeto de enunciación masculino. Por el contrario, un “yo” femenino interpretado por un hombre es un hecho poco común. Estas tendencias se deben a la jerarquía establecida entre los sexos en nuestra sociedad y al simple hecho de que pocas canciones poseen un “yo” articulado femenino.

tanto Mayenye, en caso de que fuera un hombre, o el mismo Babalú, lo que es más probable, pues Mayenye parece ser más nombre de mujer que de hombre. A diferencia de los problemas con respecto al sexo de Mayenye, su etnicidad es indiscutible: Mayenye es “negro/a”.

Tampoco hay dudas acerca del contenido de este afro. Es una invocación a la deidad de la santería cubana Babalú-Ayé, conocida también en otros países, como por ejemplo Brasil, bajo el nombre de Omulu o Obalua-aiê,¹⁵ y que tanto en Brasil como en Cuba se venera en la figura del santo católico San Lázaro. En toda su brevedad, la escena descrita parece corresponder a un ritual por lo menos posible o imaginable dentro del culto de la santería cubana, y la perspectiva interior de la canción es “negra”: un/a “negro/a” se dirige a un/a “negro/a”. Sin embargo la canción representa un ejemplo de exotismo “blanco”, porque Margarita Lecuona, que como ya queda dicho, era una compositora “blanca”, escribió este afro para un público “blanco”, un público que, dada la gran recepción mundial, sobre todo en los Estados Unidos, muchas veces ni entendía el español. *Babalú* es claramente un producto del exotismo “blanco” y no de la cultura “negra”, lo que no impide la recepción entre la población “negra” de Cuba que seguramente lo escuchó y probablemente lo apreció también.

El canto *Siboney* pertenece igualmente a esta moda de músicas exotistas, con la diferencia de que no se trata del “negro”, sino del “indio”. En *Siboney* la escena es extremadamente bucólica: cerca de un pequeño río una mujer canta su amor a un “indio” siboney bajo las palmeras delante de su caney, es decir, la casa del cacique. Este siboney significa todo para ella, porque ella dice:¹⁶

Siboney, yo te quiero,
Yo me muero por tu amor,
Siboney, en tu boca
La miel puso su dulzor.

Ven a mí que te espero
Y que todo tesoro eres tú para mí.

¹⁵ Fred AFLALO (1996), p. 62-5.

¹⁶ Carmela de LEON (1996), p. 35-7.

El “yo” articulado de *Siboney* no se describe con términos tan claros como el “yo” de *Babalú*, pero la frase “Porque tú eres el dueño/ de mi amor, Siboney” define el “tú” claramente como masculino, y el “yo” por la lógica de la hegemonía heterosexual como femenino. Pero no solamente el “yo” posee un carácter suave: también el “tú” parece ser muy dulce, como “la miel puso su dulzor” en su boca. El “yo” de *Siboney* es femenino, lo que acontece pocas veces, como se verá a continuación, y aunque este “yo” femenino tiene “voz”, es un “yo” sumiso porque quiere a su siboney como “dueño”.

También *Siboney* es una canción sobre el otro, porque, como ya ha sido aclarado, Lecuona no era “indio”; pero en este caso se trata de un otro ya no existente, pues los siboneyes fueron rápidamente extinguidos en las primeras décadas después de la llegada de los españoles a Cuba. El exotismo paradisiaco de este canto es más que evidente; las expresiones “caney”, “arrullo de las palmas” o “eco del canto de cristal” muestran un mundo idílico y completamente idealizado.

Aunque la identificación del “yo” enunciador de *Siboney* y de *Babalú* causa pequeños problemas en el ámbito del género, la clasificación de la categoría “etnicidad” en absoluto resulta difícil; sin duda alguna en *Babalú* habla un “negro” o una “negra”, y en *Siboney* la canción está dirigida a un “indio”. Pero no siempre es así; en muchas ocasiones no hay marcadores claros en el texto, y éste recibe su forma definitiva sólo a través del intérprete, que por ejemplo puede imitar un acento identificable como “negro”. Como ya queda señalado, en los textos de la cultura popular el intérprete juega un papel mucho más importante que en la literatura “erudita”. Para ésta última, sobre todo para la poesía lírica, normalmente no hay ninguna instancia entre el texto y el receptor, ya que éste normalmente lee el texto estando solo. Los textos de la música popular, por el contrario, se consumen normalmente a través de la voz de un cantante, y por ello casi nadie lee un texto de una canción popular.¹⁷

Al carácter abierto de interpretación de la música popular se oponen el esquema de enunciación, que es mucho más rígido que el de la poesía

.....
¹⁷ En este contexto sería interesante saber qué porcentaje del público canta ciertas melodías de la música popular después de haberlas escuchado en un concierto, en la radio o en disco, convirtiéndose así en un intérprete activo, aunque probablemente imitativo, del texto. Según mi experiencia, diría que el porcentaje de las personas que cantan un texto de la música popular es mucho mayor que el de las personas que recitan un poema de un clásico en voz alta, lo que es un indicio de la mayor difusión y del carácter más abierto de los textos de la música popular en comparación con la literatura consagrada.

“erudita”, y el número restringido de los temas tratados en las canciones. No es cierto que los textos de la música popular traten siempre los mismos temas, sobre todo el amor y la música, pero aún así la gama temática de la canción popular cubana entre los años veinte y cincuenta no se puede comparar con la riqueza de contenidos de la poesía “culta” de esta época.

Si se analizan las 300 canciones del *corpus* mediante el método expuesto en los párrafos anteriores, se hacen visibles varias tendencias formales y temáticas. Se puede diferenciar hasta siete tipos de canciones diferentes según la presencia de instancias enunciativas internas y según la relación de estas instancias con la historia contada:

1. un “yo” cuenta su propia historia o describe sus propias emociones sin referirse a un “tú”;
2. un “yo” cuenta su historia a un “tú”;
3. un “yo” cuenta una historia que no es la suya sin dirigirse a nadie en concreto;
4. un “yo” se dirige a un “tú”, pero no cuenta su propia historia;
5. un narrador no identificable cuenta una historia;
6. un diálogo entre dos o varias personas;
7. una canción non-verbal.

En los cuatro primeros grupos el “yo” ofrece informaciones sobre sí mismo, pero sólo en los dos primeros este “yo” habla exclusivamente de sí mismo, a diferencia del tercer y cuarto grupo, donde cuenta una historia ajena. En los últimos tres grupos es como si no hubiese narrador, como si la historia fuese un producto “neutral”. Por lo tanto, se puede distinguir principalmente entre canciones que focalizan el estado emocional del “yo” (1-3), que también se podrían clasificar como canciones “líricas”, canciones que cuentan una historia (4 y 5), que también podrían ser llamadas canciones “narrativas”, y canciones en forma de diálogo (6), o “dramáticas”, si se quiere usar el viejo esquema de los tres géneros literarios “naturales”.

De las 300 canciones cubanas que he analizado sólo 29 no presentan un “yo” articulado en el texto, 21 son en forma de diálogo, una es non-verbal (el famoso *Blen Blen* de Chano Pozo) y en 249 existe un “yo” enunciativo. De estas 249 canciones 45 son un monólogo, es decir, en ellas el “yo” habla exclusivamente de sí mismo, y en 198 este “yo” se dirige a un “tú”; en seis casos el “yo” cuenta una historia que no es la suya.

En lo que se refiere a la etnicidad o “raza” del “yo” articulado, en 228 casos no se nos proporciona ninguna información acerca de esta categoría de identidad, es decir, en 228 canciones el “yo” articulado tiene carácter neutral, o mejor dicho, universal. En 19 casos se puede deducir de declaraciones en cierta medida evidentes, como por ejemplo de la manera de hablar, pero también de otras informaciones textuales y contextuales, que el “yo” es “negro”, y sólo en dos casos se identifica como “mulato”. El “yo” no se define en ninguna canción como “blanco”.

Desde el punto de vista del sexo o género del “yo” he llegado a las siguientes conclusiones: en 121 casos este “yo” no nos dice si es hombre o mujer; en otros 121 casos se define como masculino, y sólo en siete casos una mujer habla para un “tú” o para el oyente de la música. Estos resultados expresan claramente que el sexo del “yo” es o masculino o universal/neutral, y su “raza” por lo general universal/neutral y en algunos casos está marcada como “negra”.

De las 198 canciones en las cuales el “yo” articulado se dirige a un “tú”, este “tú” es en 168 casos universal/neutral desde el punto de vista de la “raza”, 25 veces es “negro” o “mulato”, tres veces “blanco”, una vez “indio” y una vez se trata de un animal (*No trago* de Felipe N. Cabrera). Desde el punto de vista del sexo, el “tú” es en 93 casos femenino, en 85 es neutral, en 17 masculino, y en tres casos es difícil llegar a una conclusión exacta. También aquí los resultados nos muestran tendencias claras: el sexo del “tú” es bien femenino, bien universal/neutral, y la “raza” es en general universal/neutral, de vez en cuando “negra” o “mulata”, y casi nunca “blanca”.

De estos resultados se pueden sacar varias conclusiones:

1. En comparación con el “tú”, el “yo” pocas veces necesita una marcación, desde la perspectiva de la “raza” todavía menos que desde la del género.
2. El “yo” nunca se define como “blanco”.
3. La gran mayoría de los sujetos de enunciación son o universales/neutrales u hombres, y casi nunca mujeres.
4. El porcentaje de los “tús” marcados es mucho más alto que el del “yo”, sobre todo desde el punto de vista del “sexo”, pero también, aunque en cantidad menor, desde el punto de vista de la etnicidad.
5. El “tú” está definido como “blanco” solamente en tres casos, y 25 veces como “negro” o “mulato”.
6. La gran mayoría de los “tús” es o femenino o universal/neutral; el texto casi nunca se dirige de forma expresa a un “tú” masculino.

Sin querer profundizar en la discusión sobre el significado de lo universal/neutral en nuestra sociedad, es decir, dejando aquí de lado la decisión de si universal/neutral significa masculino o femenino, se puede constatar que las instancias que tienen voz en la canción popular cubana son sobre todo seres humanos masculinos. Una vez más el hombre es el que lleva la voz, y una vez más le corresponde a él la parte activa y a la mujer la parte pasiva: ella escucha lo que el hombre dice. Para el tema de este artículo resulta aún más interesante que lo “blanco” no precise de una marcación y lo “negro” sí, lo que demuestra que también en Cuba el discurso sobre el “negro” es un discurso sobre el otro. Este resultado nos muestra que las leyes del discurso son más fuertes que las propias identidades de los autores y compositores, porque precisamente el porcentaje de personas “negras” entre los compositores, poetas e intérpretes de la música popular cubana es bastante más alto que en la población en general.¹⁸ También el discurso sobre el “indio” es un discurso sobre el otro, pero tiene una importancia mucho menor, porque sólo en la canción *Siboney* y en el famoso pregón *Frutas del Caney* de Félix B. Cagnet se habla de “indios”; al fin y al cabo el “indio” en Cuba es un otro del pasado y no del presente.

El “negro” como sujeto

Ante el predominio de un ser universal/neutral masculino que habla de sí mismo, normalmente de sus problemas amorosos, es importante plantearse, si los pocos “negros” que tienen voz, hablan sobre los mismos temas, es decir, sobre sus problemas de amor, o si tienen otros tópicos.

Tras de un repaso de las pocas canciones en las que los “negros” adquieren el papel de sujeto en los textos de la música popular cubana, podemos llegar a la conclusión de que son tres los temas que ocupan al “yo negro”:

1. las malas circunstancias sociales de su vida;
2. su música;
3. sus rituales religiosos.

Un buen ejemplo de la descripción de las injusticias raciales es el afroson *Responde Facundo* de Miguel Matamoros, una respuesta, como ya indi-

.....
¹⁸ Alicia CANTERO VALDES (1988), p. 13-7, 22-3, 37.

ca el título, al son *Facundo* de Teófilo Radillo y Eliseo Grenet. En el *Facundo* de Radillo y Grenet el “yo” del texto le dice a Facundo que no debe abandonar la tierra como tantos otros, sino que debe trabajar y vivir de su sudor, porque según el “yo” del texto así lo manda Dios:¹⁹

Trabaja, negro, trabaja.
Trabaja pa' tu provecho,
Pa' que no te digan vago por la calle
[...]
trabaja, Facundo, porque así lo manda Dios.
Hay que cultivar la tierra para ganarse
Su bendición.

A este consejo, que parece más bien una orden o una amenaza, el Facundo de Miguel Matamoros responde que nació como los demás “Con derecho en este mundo/ A vivi' sin trabaja” y le dice claramente al “yo” de Radillo y Grenet:

Hay muchos que no trabaja'
Y tú nunca dice na'
Tú quieres que yo trabaja'
Pa' el pobre negro explota'
Pa' que tú ya no me mandes ma'
[...].²⁰

Esta canción es única con su tono revolucionario e igualitario; hay otras músicas, como el *Lamento esclavo* de Eliseo Grenet o el muy conocido *Bruca Maniguá* de Arsenio Rodríguez en las que el “yo” articulado habla también de su situación miserable y de su deseo de ser libre, pero estas canciones están situadas en el pasado, en la época de la esclavitud, lo que disminuye considerablemente su carácter emancipatorio, si no lo anula por completo, pues muchas veces el discurso sobre un pasado injusto eclipsa las injusticias presentes, como se ve tanto en Cuba como en los Estados Unidos y en Brasil.

El segundo campo temático importante sobre el cual el “yo” articulado habla con frecuencia es, como ya queda dicho, la música y el baile. En este

¹⁹ Ramón FAJARDO (1993), p. 59; grabación: *Lecuona Cuban Boys*, nº 7.

²⁰ Grabación: *Septeto y Conjunto Matamoros, Camarón y Mamoncillo*, nº 16.

subgénero de canciones se encuentran todos los clichés acerca de la musicalidad y del sentido de ritmo “natural” e innato en “los negros” que no piensan en otra cosa que en hacer música y en bailar. Uno de los ejemplos más conocidos es *Ay, Mamá Inés* que probablemente fue compuesta en la segunda mitad del siglo pasado, pero que llegó a ser famosa sobre todo en la versión que Eliseo Grenet arregló para su zarzuela *Niña Rita o La Habana en 1830* y que todavía hoy se canta con frecuencia.²¹ En el refrán de la canción se cantan los siguientes versos:²²

Aquí estamo' to' lo' negros,
Que venimos a rogar
Que no' concedan su permiso
Para cantar y bailar.

Ay, Mamá Inés, ay, Mamá Inés,
Todo' lo' negros tomamos café.
Ay, Mamá Inés, ay, Mamá Inés,
Todo' lo' negros tomamos café.

Ay, Mamá Inés no sólo representa a los “negros” como hombres cuyo único deseo es cantar, bailar y beber café, sino que también los caracteriza a través de su manera inculta e infantil de hablar. Canciones de este tipo se escribieron en abundancia ya antes de la época aquí analizada. En el teatro vernáculo cubano “el negrito” y “la mulata” eran con el “gallego” personajes típicos, similares a los de la *Commedia dell' Arte*, y cantaban con frecuencia canciones como *Ay, Mamá Inés*. Estos personajes “negros” siempre fueron representados por “blancos”, tal vez “mulatos”, pintados de “negro” para enfatizar su carácter ridículo.²³

El último campo temático que se puede encontrar en las canciones con un “yo” articulado “negro” son los rituales afrocubanos de la santería o del ñañiguismo como ya lo vimos en *Babalú* o como se puede ver en *Mayeya o No juegues con los santos* de Ignacio Piñeiro, en la que el “yo” no permite que Mayeya, el “tú” de la canción, se burle de los ritos afrocubanos. Según el “yo” articulado todo el mundo en Cuba conoce el significado de la santería:

.....
²¹ Robin D. MOORE (1997), p. 108.

²² Ramón FAJARDO (1993), p. 38; grabación: *El inigualable Bola de Nieve*, nº 22.

²³ Robin D. MOORE (1997), p. 41-61.

No pretenda' a engañarme con este cuento,
Porque todo' en Cubita nos conocemos.
El que no lleva amarillo,
Se tapa con azul o punzó,
O lila también.²⁴

En todos estos casos el sujeto de la enunciación es un hombre “negro” y nunca una mujer “negra”. En todas las canciones analizadas únicamente he podido encontrar cuatro ejemplos con un “yo” enunciador femenino “negro” o “mulato”: *Sangre africana* de Gilberto Valdés, uno de los compositores más conocidos del género afro; *Drume mobila*, una canción de cuna de Bola de Nieve; *Para mi Cuba yo tengo un son* de Mario Fernández Porta y la canción *Y mi negro está cansao* de Grecia Domech.

El afro *Sangre africana* nos presenta una “negra” en cuya sangre “hierven” los ritmos africanos porque sus antepasados eran ararás y lucumís. Si oye el son de un tambor ya se ve obligada a bailar:

Pero la sangre africana
Jieve tanto en mi' vena'
Que m'enfermo ca' ve' que suena
Un tambo' toca' o con gana', ¡ah!...²⁵

Drume mobila repite la estructura del conocido *Duerme negrito* de Atahualpa Yupanqui y en *Para mi Cuba yo tengo un son* una “mulata” se compara a sí misma con el son cubano y éste con el ron, es decir, se presenta como objeto que debe ser disfrutado:

Yo me siento orgullosa, mulata y sabrosa,
Igualita que el son.
Ay, son, son, son, sabrosón,
Orgullosa y el son.
Son, son, igualita que el son.
Son, son, ay sabroso es el ron,
Ron, son,²⁶

Y mi negro está cansao muestra una mujer muy diferente, aunque no por ello esta música de Grecia Domech deja de estar llena de clichés. Según

²⁴ Ezequiel RODRIGUEZ (1977); grabación: ¡Echale salsita! Septeto Nacional de Ignacio Piñero, nº 11.

²⁵ Ramón FAJARDO (1993), p. 49-50.

²⁶ Ramón FAJARDO (1993), p. 60-1.

las quejas del “yo” femenino de esta canción, su marido, un negro, no sabe o no puede satisfacer sus necesidades sexuales, no cumpliendo así lo que había prometido al comienzo de su historia amorosa:

Cada vez que le arribo mi boquita en flor
Él me dice: Déjame, mamá,
Mira que no puedo más.
Recuerdo cuando me enamoró,
Me decía: Negrona,
El bárbaro soy yo.
Pero de eso, nada.²⁷

El erotismo y la sensualidad de la mujer “negra”, y también del hombre “negro”, se encuentran normalmente en canciones que hablan de la música y el baile y de los movimientos corporales que los “negros” hacen al escuchar, cantar o bailar una música. Rara vez se habla del sexo de una forma tan explícita como en esta canción cuyo contenido puede ser reducido a este tema. En *Y mi negro está cansao* es la mujer “negra” quien habla de su deseo y de su marido “negro”, lo que constituye una excepción, porque normalmente es el hombre “negro” o el hombre “blanco” quien desea el cuerpo de la mujer “negra” o “mulata”.

La mujer “blanca” no se menciona casi nunca, incluso menos que en la música popular brasileña; he encontrado solamente dos casos en los cuales se hace referencia a la mujer “blanca”: el primero es el chachachá *Rico vacilón*, que nos presenta un catálogo de mujeres (las prietas, las chinas y las rubias), las cuales tienen una sola cosa en común: todas están locas por el vacilón, el chachachá.

A la prieta hay que darle cariño,
A la china tremendo apretón,
A la rubia hay que darle un besito,
Pero todas gozan el vacilón.²⁸

La segunda mujer “blanca” se encuentra en el poema *En falso* de Gustavo Sánchez Galarraga, para el cual Graciano Gómez compuso un danzonete. Este poema/danzonete tematiza un tabú absoluto en la música po-

²⁷ Grabación: *Celia Cruz*, nº 9.

²⁸ Grabación: *Todo chachachá. Orquesta de Enrique Jorrín*, nº 7.

pular cubana; habla de un hombre de piel oscura, probablemente de un “negro”, que desea a una mujer “blanca”. El texto comienza así:

A mi pecho oscuro
Asoma tu rostro
¡oh!, mujer que fuiste
mi lejano amor,
para ver curiosa
si es que está cerrada
la herida que abriste tú
en mi corazón.
Contempla la herida
Pero no la toques
Con tu mano blanca
Cual lirio de abril,
[...]²⁹

Existen muchas composiciones en las cuales un “yo” masculino “racialmente” no definido se dirige a una mujer que tampoco tiene una marca-ción de “raza”, y salvo las dos excepciones ya mencionadas, no hay ningún otro caso en el cual la mujer sea definida como “blanca”. Cuando se habla de la “raza” en conjunción con el sexo femenino, es sola y exclusivamente para hablar de la mujer “negra”. Este contexto convierte *En falso* de Gustavo Sánchez Gallarraga y Graciano Gómez en un ejemplo extraordinario. Pero si se compara cómo el “yo negro” habla de la mujer amada “blanca” con el tono que se utiliza en las canciones en las que se dirige a la mujer “negra” o “mulata”, esta última se convierte muchas veces en mero objeto sexual. En el danzonete *En falso* la mujer “blanca” aparece como “une belle dame sans merci”, una mujer que no tiene compasión con el sufrimiento del hombre enamorado y mortalmente herido por un amor no correspondido. Pero tampoco *En falso* está libre y vacío de connotaciones eróticas porque sin duda la imagen de la mano “blanca” y fina sobre el oscuro pecho varonil posee una gran fuerza sensual.

El “negro” como objeto

El análisis de la estructura de enunciación muestra de una manera bastante clara que el hombre “negro”, y todavía más la mujer “negra”, son el

.....

²⁹ Helio OROVIO (1991), p. 40; grabación: *Antonio Machín 1933-1934*, nº 2.

otro de la música popular cubana, y los ejemplos que he utilizado para explicar y analizar la estructura enunciativa ya nos han enseñado algunos de los campos temáticos sobre los cuales se habla en las canciones. El siguiente paso es una catalogación y sistematización de estos campos temáticos, a los cuales añadiremos las canciones narrativas sin “yo” enunciador y las canciones en forma de diálogo a la hora de ordenarlos en grupos.

En general se pueden apreciar dos aspectos diferentes con respecto a la representación del mundo “negro”: los aspectos físicos y la cultura. Acerca de los aspectos físicos hay que señalar que de vez en cuando se mencionan la piel, los labios o las caderas de los “negros”; pero por lo general se habla muy poco de características físicas, utilizando solamente las palabras genéricas “negro” o “negra” y “mulato” o “mulata” sin entrar en detalles. A diferencia de las canciones brasileñas (como la famosa batucada carnavalesca *Nega do cabelo duro* de Rubens Soares y David Nasser), en la música popular cubana no se hace nunca referencia al pelo.

Cuando se habla de la cultura “negra”, por el contrario, nunca se habla de ésta en general; se mencionan siempre temas particulares, lo que hace evidente que los “negros” sean vistos como un colectivo homogéneo, sin que su cultura sea reconocida como tal en su totalidad. Las canciones se refieren siempre a algunos sectores de la cultura “negra”, sobre todo a los más llamativos y exóticos, como la música y el baile, la sensualidad y el erotismo, los rituales religiosos, y de vez en cuando la comida. Otro tipo de marcación “cultural” consiste en tres tipos de recursos lingüísticos diferentes:

1. el uso de cierta manera de hablar que puede ser identificada por el público como habla de “negros”;
2. el empleo de palabras Yorubas o de otras lenguas africanas;
3. jitanjáforas.

El mundo de la música de los “negros” ya lo vimos en *Ay, Mamá Inés*, pero también en muchas otras canciones se da a entender que los “negros” sólo quieren bailar y mover la cadera al compás de la música. Muchas veces se insinúa o se dice directamente que esta afición de los “negros” por la música es algo “natural”, un cliché que existe hasta hoy, y que en el fondo sólo puede ser designado como racista, porque ésa es exactamente la definición de racismo: asociar una calidad culturalmente adquirida al cuerpo y a la “biología”.

Las religiones afrocubanas se representan normalmente desde una perspectiva exotista, como ya vimos en *Babalú*. En los años cincuenta se “venden” a causa de este interés, que en la mayoría de los casos me atrevería a tacharlo de superficial, algunas músicas cantadas completamente en Yoruba o en otras lenguas africanas. A este interés superficial, pero positivo, se opone el tipo de representación que ridiculiza las religiones de origen africano, como se puede ver en *Un brujo de Guanabacoa*.³⁰ En este afro de Hermenegildo Cárdenas el “yo” cuenta a sus amigos de manera cómica sus experiencias en la casa de un babalao de Guanabacoa. Al comienzo de la escena el babalao le cobra al “yo” el dinero necesario para su servicio y después comienza la ceremonia religiosa en el curso de la cual se invoca a las deidades Orula, Changó y Yemanyá. *Un brujo de Guanabacoa* resulta divertido a primera vista por la situación cómica en la cual se encuentra el narrador de la historia, pero el refrán “Cuenta, cuento” y los versos intercalados “Para que diga la verdad/ ¡No lo vayan engañar!” no dejan lugar a dudas de que el narrador y los otros participantes de este diálogo musical ven en el babalao sólo un charlatán que quiere enriquecerse.

Por último, hay que decir que la representación de la comida afrocubana en la música popular cubana juega un papel de menor importancia, sobre todo si se compara con el peso de este tema en la música brasileña. En Cuba no hay canciones que puedan ser comparadas con *Tabuleiro da Baiana* de Ari Barroso o *Vatapá* de Dorival Caymmi. A pesar de que también en las canciones sobre cultos afrocubanos siempre se hable de comida, como podemos ver tanto en *Babalú* como en *Un brujo de Guanabacoa*, estas comidas no tienen ningún carácter especialmente afrocubano. Sólo en una canción un comestible es asociado a África: la butifarra del Congo en el son *¡Échale salsita!*. El “yo” de este texto cuenta sus aventuras nocturnas, sobre todo las exclamaciones de Catalina, quien elogia la butifarra, embutido típico de Cuba. Según este son, las butifarras del Congo son las mejores de Cuba y del mundo entero:

No hay butifarra en el mundo
 Como las que hace el Congo
 Ah, ah, ah, ah
 Congo vive orgullecido
 Su' butifarra' olorosa'

³⁰ Grabación: *Cuarteto Caney (1939-1943)*, nº 20.

Son las más ricas y sabrosas
Que yo en mi Cuba he vivido
¡Échale salsita!³¹

Desde los primeros versos es evidente que en *¡Échale salsita!* no solamente se habla de embutidos y salsas, porque seguramente al “yo” articulado de este son no le era necesario salir de casa para comerse una butifarra, y mucho menos para buscar un ambiente de placer y alegría, como ya canta en los primeros versos. *¡Échale salsita!* puede ser visto como una respuesta a *Y mi negro está cansao*, o más bien al contrario: la canción de Grecia Domech puede ser considerada una respuesta a *¡Échale salsita!* teniendo en cuenta que ella es posterior al son de Ignacio Piñeiro. En *¡Échale salsita!* la mujer, Catalina, no tiene motivos para quejarse de su hombre de ninguna manera.

Como se puede apreciar tanto en el son de Ignacio Piñeiro como en la canción de Grecia Domech, las dos de innegable contenido sexual, los clichés respecto a la sexualidad masculina “negra” son tan fuertes como aquellos sobre la sensualidad femenina. Sin embargo, en pocos ejemplos se habla de este tema de una manera tan clara como en *¡Échale salsita!*, que fue uno de los sones más tocados en los años veinte, época en la que este nuevo ritmo, el son, triunfó en La Habana.

Lo propio, lo otro y el mercado internacional

El discurso sobre el “negro”, que es el otro, o al menos uno de los otros, en la música popular cubana, está caracterizado por una perspectiva que focaliza principalmente la sensualidad, el erotismo del cuerpo de la mujer “negra” y “mulata”, y también del hombre “negro”, y aunque con menos intensidad, el exotismo de las manifestaciones rituales en las religiones afrocubanas, y el carácter inculto y lleno de errores que se atribuye a la manera de hablar de los “negros” en general. De vez en cuando las músicas hablan de las injusticias sociales y de las dificultades económicas a las cuales el “negro” se ve sometido, pero en general se refieren a un pasado supuestamente superado y casi nunca al presente. Todos estos aspectos se

.....
³¹ Librillo del CD *¡Echale salsita! Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro*, p. 12, grabación: *¡Echale salsita! Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro*, nº 1.

encuentran también en la poesía negrista de los años treinta, la cual se inspiró en gran medida en la música popular. Los poemas o colecciones de poemas, como *La rumba* de José Zacarías Tallet, el *Tuntún de pasa y grifería* del puertorriqueño Luis Palés Matos, o los *Motivos de son* con su *Canción del bongó*, *Canto negro* o *Pregón*, cuyos títulos hacen alusión directa a la música popular, son claros ejemplos de este fenómeno. En otras obras de poetas cubanos, la estrecha relación entre la producción literaria de vanguardia y la música popular “negra” aparece todavía de una manera más clara, como en la obra de Alejo Carpentier, quien a finales de los años veinte escribió el texto de la melopea *Yamba-O*, una obra de Alejandro García Caturla para doble coro masculino recitante y orquesta sinfónica, y al mismo tiempo los libretos para los ballets afrocubanos *La rembaramba* y *El milagro de Anaquillé* de Amadeo Roldán; y por otro lado Gustavo Sánchez Galarraga colaboró con Ernesto Lecuona en las zarzuelas *María la O* o *El cafetal*.

El autor en cuyas obras más claramente se ve la influencia de la música popular afrocubana es sin duda Nicolás Guillén, quien en *Secuestro de la mujer de Antonio* o en *Velorio de Papá Montero* hace referencia directa a dos canciones muy conocidas de finales de los años veinte: *La mujer de Antonio* del Trío Matamoros³² y *Los funerales de Papá Montero* de Enrique Bryon y Manuel Corona.³³ Asimismo, muchos músicos se aprovecharon de la estructura rítmica y de la fuerza expresiva de los versos de Guillén o de Luis Palés Matos para componer músicas. Compositores de muy diferente índole adaptaron los versos de estos y otros poetas para sus obras musicales; Alejandro García Caturla³⁴ y Amadeo Roldán³⁵ los usaron para componer piezas de carácter vanguardista, y Eliseo Grenet,³⁶ su hermano Emilio³⁷ e Ignacio Villa, conocido como Bola de Nieve,³⁸ para hacer música de tipo más bien popular.

Sin embargo, con todo lo que la poesía negrista de vanguardia tiene en común con la música popular afrocubana, afinidades que se pueden obser-

³² Grabaciones: ¡Echale salsa! *Septeto Nacional de Ignacio Piñero*, nº 4; *Trío Matamoros. Semilla del son*, nº 12.

³³ Librillo del CD *Various Artists. A María Teresa Vera*, p. 60-3; grabación: *Various Artists. A María Teresa Vera*, nº 7.

³⁴ Helio OROVIO (1992), p. 205-6.

³⁵ Helio OROVIO (1992), p. 416-7.

³⁶ Helio OROVIO (1992), p. 226.

³⁷ Helio OROVIO (1992), p. 226.

³⁸ Leonardo DEPESTRE (1990), p. 92.

var tanto en la temática como en la estructura rítmica, hay que decir que la gama de temas tratados por los poetas vanguardistas es mucho más amplia que la de los autores de los textos de la música popular. Los estereotipos acerca de la mujer “negra” y “mulata” se encuentran tanto en la literatura “erudita” como en los textos de la música popular, y también las descripciones de las fiestas y de la música afrocubana son bastante parecidas en los dos ámbitos, aunque aspectos como las injusticias sociales actuales tienen un peso mucho mayor en la poesía “erudita” que en la música popular. Temas como la explotación del país por los Estados Unidos o los efectos negativos del turismo en las islas del Caribe, que constituyen un factor importante en las obras de Nicolás Guillén³⁹ y de Luis Palés Matos,⁴⁰ no se hallan en los textos de la música popular, lo cual no debe extrañar porque, al fin y al cabo, una gran parte de la música popular cubana no sólo fue grabada en Nueva York y vendida en los Estados Unidos, sino que muchos de los músicos vivían en Norteamérica y crearon allí buena parte de su obra. Sin los músicos cubanos en los Estados Unidos y en México la cara de la música popular cubana sería diferente, incluso décadas antes del triunfo de la revolución de Fidel Castro en el año 1959.

Tal vez el papel exótico que la música cubana popular asigna al “negro” se debe en parte a su fuerte carácter de exportación y no solamente a las diferencias de clase en Cuba y al propio racismo interno. Pero la exportación de la conga a Londres,⁴¹ de la rumba al hotel Waldorf-Astoria⁴² y a Miami Beach,⁴³ o del chachachá a St. Louis,⁴⁴ no sólo transportó al extranjero imágenes exóticas del “negro” cubano, sino también de Cuba en general. El proceso de “nacionalización” de la cultura popular “negra”, que comenzó en Cuba en los años veinte,⁴⁵ llevó también a una “negrización” de la imagen de la cultura nacional cubana, por lo que el discurso sobre el otro en Cuba se convirtió en un discurso sobre Cuba en otros países, sobre todo

.....

³⁹ Por ejemplo en “Tú no sabe inglés”, “Caña” o “West Indies Ltd.”, Nicolás GUILLEN (1990), p. 72-3, 84, 100-2.

⁴⁰ Por ejemplo en “Preludio en Boricua”, “Intermedios del hombre blanco” o “Plena del menéalo”, Luis PALES MATOS (1995), p. 115-6, 144-6, 156-9.

⁴¹ “London Conga” de Marino Barreto y Spencer Williams, grabación: *Don Marino Barreto 1939-1943*, nº 22.

⁴² “Rhumba at the Waldorf” de Xavier Cugat, grabación: *Xavier Cugat*, nº 13.

⁴³ “Miami Beach Rhumba” de I. Fields y A. Gamse, grabación: *Xavier Cugat*, nº 14.

⁴⁴ “St. Louis Blues Cha-cha-cha” de W. C. Handy, grabación: *Cha-cha-cha en la Habana*, nº 1.

⁴⁵ Sobre este proceso de la “nacionalización” de la cultura “negra” véase sobre todo Robin D. MOORE (1997).

en los Estados Unidos y Europa, donde, a lo largo de las cuatro décadas anteriores a la Revolución se identificó a Cuba con la “mulata” bailando la rumba y con el “mulato” haciendo música y bebiendo ron. Debido a que las fuerzas dominantes de la sociedad cubana querían ver al “negro” como al otro y el ejemplo europeo o norteamericano “blanco” como la norma, y debido a que no se quería vender la imitación de este ejemplo, sino un producto competitivo en el mercado cultural, es decir, un producto diferente, que era el otro de la propia cultura, no es de extrañar que este producto fuera tomado no por algo diferente del vendedor del producto, sino metonímicamente por el vendedor mismo. *Siboney* y *Babalú* se vendieron bien en el mercado nacional, porque hablaban de manera exotista del otro en la propia cultura, pero al llegar al extranjero, donde normalmente no se pierde ni tiempo ni energía para diferenciar, estas dos canciones se convirtieron irremediablemente en símbolos de Cuba. Y así, *Siboney* y *Babalú* representaron en Cuba al otro, y en los Estados Unidos y en Europa representaron a Cuba, al otro de su propia cultura, es decir, de la cultura norteamericana y europea, pero no al otro del otro.

Bibliografía

- Theodor W. ADORNO (1992), *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 8ª ed.
- Fred AFLALO (1996), *Candomblé. Uma visão do mundo*, São Paulo (Mandarim) 2ª ed.
- Marcus BANKS (1996), *Ethnicity. Anthropological Constructions*, London.
- Gerard H. BEHAGUE, ed. (1994), *Music and Black Ethnicity. The Caribbean and South America*, New Brunswick/London (TA).
- Walter BENJAMIN (1977), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 10ª ed.
- Leslie BETHELL, ed. (1993), *Cuba. A Short History*, Cambridge University Press.
- Dieter BURDORF (1995), *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart/Weimar (Metzler).
- Rubén CARAVACA (1995), *313 Boleros, por ejemplo*, Madrid (Guía de Música).
- Alejo CARPENTIER (1989), *Ecue-Yamba-O*, Madrid (Alianza).
- Alejo CARPENTIER (1994), *Temas de la lira y del bongó*, La Habana (Letras Cubanas).
- Bobby COLLAZO (1987), *La última noche que pasé contigo. 40 años de farándula cubana*, Hato Rey, Puerto Rico (Ed. Cubanacán).
- J. COURTES / A. J. GREIMAS (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris.

- Leonardo DEPESTRE (1990), *Cuatro músicos de una villa*, La Habana (Letras Cubanas).
- Cristóbal DÍAZ AYALA (1993), *Música Cubana Del Areyto a la Nueva Trova*, Miami (Ediciones Universal) 3ª ed.
- Cristóbal DÍAZ AYALA (1994), *Discografía de la música cubana: Cuba canta y baila*, vol. 1: 1889-1925, San Juan (Puerto Rico).
- Ramón FAJARDO (1993), *Rita Montaner*, La Habana (Letras Cubanas).
- Michel FOUCAULT (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris.
- Zoila GÓMEZ (1977), *Amadeo Roldán*, La Habana.
- Richard GRAHAM, ed. (1990), *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*, Austin (University of Texas Press).
- Algirdas J. GREIMAS (1995), *Sémantique structurale*, Paris (PUF) 2ª ed.
- Nicolás GUILLÉN (1990), *Summa poética*, ed. de Luis Iñigo MADRIGAL, Madrid (Cátedra) 7ª ed.
- Carmela de LEÓN (1996), *Ernesto Lecuona*, La Habana (Letras Cubanas).
- José Manuel LEZCANO (1991), African-Derived Rhythmical and Metrical Elements in Selected Songs of Alejandro García Caturla and Amadeo Roldán. In: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 12/2, p. 173-86.
- María Teresa LINARES (1974), *La música y el pueblo*, La Habana (Pueblo y Educación).
- Brian LONGHURST (1995), *Popular Music and Society*, Cambridge (Polity Press).
- José LOYOLA FERNÁNDEZ (1997), *En ritmo de Bolero. El bolero en la músicaailable cubana*, La Habana (Unión).
- Margarita MATEO PALMER (1988), *Del bardo que te canta*, La Habana (Letras Cubanas).
- Robin Dale MOORE (1997), *Nationalizing Blackness. Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, University of Pittsburgh Press.
- Nicolás Guillén en la música cubana (1992). Selección, prólogo y notas de Radamés GIRO, La Habana (Ediciones homenaje).
- Helio OROVIO, ed. (1991), *300 Boleros de Oro. Piezas antológicas del repertorio cubano*, La Habana (UNEAC).
- Helio OROVIO (1992), *Diccionario de la música cubana biográfico y técnico*, La Habana (Letras Cubanas) 2ª ed.
- Fernando ORTIZ (1965), *Africanía de la música folklórica de Cuba*, La Habana (Editora Universitaria) 2ª ed.
- Fernando ORTIZ (1973), *Los negros brujos. Apuntes para un estudio de etnología criminal* (= Ébano y canela 2), Miami (Ediciones Universal).

- Luis PALES MATOS (1995), *'Tuntún de pasa y grifería' y otros poemas*, ed. de Trinidad BARRERA, Madrid (Anaya & Mario Muchnik).
- James ROBBINS (1990), The Cuban Son as Form, Genre, and Symbol. In: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 11/2, p. 182-200.
- Ezequiel RODRIGUEZ (1977), *50 aniversario del Septeto Nacional*, La Habana (Ministerio de la Cultura, Museo Nacional de la Música).
- Luis SAINZ DE MEDRANO (1989), *Historia de la literatura hispanoamericana desde el Modernismo*, Madrid (Taurus).
- Jorge SCHWARTZ (1991), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid (Catédra).
- John STOREY (1998), *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture*, Athens (University of Georgia Press) 2ª ed.
- Alicia VALDES CANTERO (1988), *El músico en Cuba. Ubicación social y situación laboral en el periodo 1939-1946*, La Habana (Pueblo y Educación).
- Leslie N. WILSON (1979), *La poesía afroantillana*, Miami (Ediciones Universal).
- Iris M. ZAVALA (1991), *El bolero. Historia de un amor*, Madrid (Alianza).

Discografía seleccionada

- Antonio Machín 1933-1934, Harlequin HQ CD 58.
- Celia Cruz. *Cuba's Queen of Rhythm / La reina del ritmo cubano. Acompañada por la Sonora Matancera*, Palladium-Latin Jazz & Dance Records 1991, PCD-154.
- Cha-cha-cha en La Habana. Con las orquestas de Chico O'Farril, José Fajardo, Peruchín y Julio Guitérrez*, Caney 1991 CCD503.
- Cuarteto Caney (1939-1940). Featuring Machito*, Tumbao Cuban Classics 1991 TCD-005.
- Don Marino Barreto 1939-1943*, Harlequin 1994 HQ CD 36.
- El inigualable Bola de Nieve*, EGREM 1995, 55001
- La colección cubana. Cuba eterno*, Music Club 50091.
- Lecuona Cuban Boys, vol. 9, Live, On Film & New York Sessions 1946-1949*, Harlequin 1998 HQ CD 107.
- ¡Echale salsita! Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro*, ARTEX CD-065.
- Septeto y Conjunto Matamoros, Camarón y Mamoncillo*, Tumbao 1994 TCD-044.
- Todo chachachá. Orquesta de Enrique Jorrín*, EGREM 1992 CD-0044.
- Trío Matamoros. Semilla del son*, Animal Tour, RCA 1992, 74321 13798 2.
- Various Artists. A María Teresa Vera, Nubenegra* INT 3193-2.
- Xavier Cugat. 16 Most Requested Songs*, Columbia/Legacy 1995 CK 47130.

CUADERNOS DE
RECIENTENVIDO

- 1 ANTONIO MELIS**
José Carlos Mariátegui hacia el Siglo XXI
- 2 MARIO GONZÁLEZ**
Celestina: o diálogo paradójal
- 3 EDWIN WILLIAMSON**
La trascendencia de la parodia en *El Quijote*
- 4 ROXANA PATIÑO**
Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)
- 5 NICOLAS SHUMWAY**
La imaginación tribal: Raúl Scalabrini Ortiz y su reconstrucción de la tribu argentina que nunca fue
- 6 EDUARDO SUBIRATS**
Conversión e invención: dos visiones del Nuevo Mundo
- 7 BLAS MATAMORO**
América en la torre de Babel
- 8 EDWARD C. RILEY**
La singularidad de la fama de Don Quijote
- 9 MARKUS KLAUS SCHÄFFAUER**
La 'farmacia' del *diálogo criollo*: la innovación de un género a través de la oralidad
- 10 RICARDO PIGLIA/ DAVI ARRIGUCCI JR./ PATRICIA ARTUNDO**
Borges100
- 11 EDGARDO COZARINSKY**
Borges: Un texto que es todo para todos
- 12 RICARDO PIGLIA**
Borges: El arte de narrar
- 13 INÉS AZAR**
La imaginación de lo real en *El Quijote*
- 14 JUAN JOSÉ SAER**
Sobre literatura

Todos os números estão reproduzidos eletronicamente no seguinte endereço:
www.fflch.usp.br/dlm/posgraduaçao/espanhol

Correspondência

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS – FFLCH/USP

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo-SP – Brasil
Tel: (5511) 3818-4296
Fax: (5511) 3032-2325
e-mail: dlm@edu.usp.br

Vendas

LIVRARIA HUMANITAS-DISCURSO

Rua do Lago, 717
Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo-SP – Brasil
Tel.: (5511) 3818-3728/3818-3796

HUMANITAS-DISTRIBUIÇÃO

Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil
Telefax.: (5511) 3818-4589
e-mail: pubfflch@edu.usp.br
<http://www.flch.usp.br/humanitas>

<i>Titulo</i>	CUADERNOS DE RECIENVENIDO/15
<i>Projeto Visual e Capa</i>	Isabel Carballo
<i>Ilustração da capa</i>	Norah Borges, <i>Ajedrez</i> , 1922.
<i>Coordenação editorial</i>	Maria Helena G. Rodrigues
<i>Diagramação</i>	Marcos Eriverton Vieira
<i>Revisão</i>	Gênese Andrade
<i>Divulgação</i>	Humanitas Livraria - FFLCH/USP
<i>Mancha</i>	12,9 x 19,3 cm
<i>Formato</i>	16 x 22 cm
<i>Tipologia</i>	Bookman Old Style e BauerBodni BT
<i>Papel</i>	off-set 75 g/m ² e cartão vergê branco 180 g/m ²
<i>Impressão da capa</i>	Marrom fotográfico
<i>Impressão e acabamento</i>	Gráfica - FFLCH/USP
<i>Número de páginas</i>	32
<i>Tiragem</i>	800 exemplares

Christopher F. Laferl – Professor Visitante na Universidade de São Paulo no segundo semestre de 1999 – é professor de Literatura Espanhola e Latino-Americana na Universidade de Viena, Áustria, especialista em literatura *do Siglo de Oro* espanhol e em relações entre literatura e cultura popular no século XX na América Latina (principalmente no Brasil e no Caribe).

É autor do livro *Die Kultur der Spanier in Österreich unter Ferdinand I. 1522-1564*, premiado pela Academia de Ciências da Áustria (1998), e co-editor da revista *Frühneuzeit-Info*. Além disso, publicou numerosos artigos sobre autores espanhóis e latino-americanos dos séculos XVI, XVII e XX (Garcilaso, Cervantes, Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, Luis Palés Matos, entre outros), sobre os textos da música popular do Brasil e da Martinica e sobre a literatura nos Cafés do Rio de Janeiro.