

con una temporada de apertura que trajo a Cuba nada menos que al gran barítono Titta Ruffo y al director de orquesta Tullio Seraffín. Otro ejemplo, tal vez el más célebre, es el de un Caruso envejecido que vino a La Habana en 1920 contratado por Bracale, y que recibió la nada recatada suma de diez mil dólares por concierto —de los cuales ofreció nueve en total—, los honorarios más altos que haya cobrado el artista y los más altos que se hayan pagado en Cuba a un músico en todo el periodo republicano.

Por esta primera época, tienen lugar los primeros intentos por incorporar elementos del folclore afrocubano a la música producida en Cuba —*Danzas africanas* de Ernesto Lecuona (1895-1963)—, tendencia que sólo vendría a consolidarse en el período siguiente. Ya iniciada la década del veinte, en 1921, otro compositor, José Mauri Esteve (1856-1937) estrena su ópera *La esclava*, en la que se percibe cierta prodigalidad en el uso de elementos folclóricos cubanos.

Afrocubanismo. Roldán y Caturla (1923-1939)

El período que abarca desde principios de la década del veinte hasta finales de la del treinta es tan convulso en lo político como fecundo en el ámbito cultural. Surge a principios de esa primera década un heterogéneo movimiento de renovación cívica que involucra a jóvenes y viejos intelectuales, sectores estudiantiles, obreros y burgueses y veteranos de las guerras de la independencia, el cual alcanzará su primera expresión política en dos sonadas protestas públicas: la llamada Protesta de los Trece, en 1923, y la protagonizada, poco después, por el Movimiento de Veteranos y Patriotas.

Impulsado por las nuevas corrientes del arte, la literatura y la música que llegaban desde Europa, comienza a gestarse paralelamente un fuerte movimiento de renovación cultural que se extenderá a lo largo de toda esa década y continuará luego en el decenio siguiente, y una de cuyas vertientes, sin duda la de mayor trascendencia, consistirá en una nueva mirada hacia el componente africano de la nacionalidad cubana, tendencia que recibe, en el propio escenario de la isla, un impulso definitivo a través del auge arrollador de la cultura popular y de las investigaciones antropológicas y etnográficas de don Fernando Ortiz. Es el momento en que poetas como Emilio Ballagas, Nicolás Guillén y José Zacarías Tallet, entre otros, comienzan a poblar las letras cubanas de cadencias y sonidos de tambor, maraca y bongó. Pero es en la música donde esa renovación comienza a sentirse con mayor fuerza. En su ya citado libro, Carpentier sintetiza de

esta manera la nueva atmósfera reinante en los círculos musicales más avanzados de la isla:

Los que ya conocían la partitura de *La consagración de la primavera* —gran bandera revolucionaria de entonces—, comenzaban a advertir, con razón, que había, en Regla, del otro lado de la bahía, ritmos tan complejos e interesante como los que Stravinsky había creado para evocar los juegos primitivos de la Rusia pagana [...]. Los ojos y los oídos se abrieron sobre lo viviente y próximo⁴.

Es entonces cuando aparecen en el panorama musical cubano las figuras de Amadeo Roldán (1900-1939) y de Alejandro García Caturla (1906-1940), y la primera obra sinfónica que marca un punto de partida en tal sentido es la *Obertura sobre temas cubanos*, del primero, estrenada por la Orquesta Filarmónica en 1925. No es difícil imaginar el revuelo que debió causar, tanto entre seguidores como detractores, el ver incluidos en un concierto de música sinfónica una *batterie* que en ciertos momentos «disparaba» hacia el público las «asperezas» sonoras de un güiro, una gangarría y un tam-tam. Unos porque se sintieron directamente agredidos, otros por verse de ese modo reivindicados, lo cierto es que el acontecimiento no dejó indiferente a nadie. A partir de ese momento, y hasta la prematura muerte de ambos músicos, las obras de Roldán y Caturla fueron protagonistas de escándalos similares cada vez que alguna era estrenada. Se desató una verdadera guerra entre quienes otorgaban la prioridad al componente campesino en nuestra música (léase lo europeo, lo melódico), tendencia representada por el eje Roig-Lecuona-Sánchez de Fuentes (calificado despectivamente por sus rivales como «sanchezfuentismo»)⁵ y quienes defendían los elementos del folclore negro (lo africano, lo rítmico), encabezados por Roldán y Caturla. Como en todo enconado enfrentamiento, donde las encendidas voces de uno y otro bando impiden escuchar los legítimos argumentos esgrimidos por ambas partes, sería necesario el paso moderador de los años para poder valorar en su justa medida aquellas dos tendencias antagónicas del quehacer musical de la isla. Investigaciones posteriores demostraron que aquella controversia, aunque en extremo fecunda, partía de presupuestos un tanto ingenuos y de un enfoque tan simplista como simplificador. Al profundizar en los estudios del folclore negro,

⁴ Carpentier, op. cit., pp. 243-244.

⁵ Carta de Caturla al matrimonio formado por María Muñoz y Antonio Quevedo, 2 de noviembre de 1928, citado en: Henríquez, María Antonieta, Alejandro García Caturla, Ediciones Unión, La Habana, 1998, p. 66.

el músico e investigador Argeliers León demostraría más tarde que ni Roldán ni Caturla estuvieron jamás en condiciones de utilizar elementos puramente africanos en sus composiciones. Por su parte, Julián Orbón, en una entrevista concedida a la revista *Exilio* en 1969, llegaba a conclusiones similares a partir de sus estudios de la música española antigua:

De manera que yo sí creo que no se debe hacer una generalización; por ejemplo, adjudicar tan sólo al negro el elemento rítmico y buscar las formaciones melódicas en fuentes europeas es también simplista; hay melodías negras espléndidas y por lo tanto con un gran poder generador y estructuras melódicas europeas nulas en lo que se refiere a una función integradora⁶.

El propio Caturla, protagonista principal en esa batalla, en un artículo publicado en 1933 en la revista *Atalaya* de Remedios, dejaba entrever una postura ya menos radical, sin que ello significase la renuncia a sus firmes convicciones estéticas:

El factor negro es una realidad efectiva en nuestro medio y se ha impuesto no caprichosamente... sino por la fuerte raigambre, por la potente veta rítmica que ha traído originariamente [...] Sabido es que Ignacio Cervantes, genial maestro del piano, creó un género de danzas cubanas especial para él solo, del cual ha tomado mucho nuestro también genial Ernesto Lecuona... nosotros deseamos ardientemente la creación de la escuela netamente cubana... *la escuela musical cubana surgirá no de seguirse produciendo criollas y boleros más o menos sentimentales y llorones... sino el día en que los compositores, tomando los distintos ingredientes de nuestro mosaico musical, produzcan obras de síntesis, de envergadura y robustez, y entonces holgarán los adjetivos de afrocubano y criollo, para decirse con justeza MÚSICA CUBANA*⁷.

La obra de estos dos compositores, desde la *Obertura...* (la primera obra significativa de Roldán) hasta la *Berceuse campesina* (la última de Caturla) constituye un paso más –paso ciertamente enorme– hacia esa necesaria síntesis de los elementos constitutivos de la música cubana. Sus aportes, que no sólo se reducen al hecho de haber dado «carta de ciudadanía» en lo

⁶ «Diálogo con Julián Orbón»; en: Orbón, Julián, *En la esencia de los estilos*, Editorial Colibrí, Madrid, 2000, p. 100.

⁷ García Caturla, Alejandro, «Música cubana»; publicado originalmente en *Atalaya*, 30 de julio de 1933, p. 1 y 8; citado en: Henríquez, María Antonieta, op. cit., p. 94. (El subrayado es nuestro).