

CANDELA

REVIEW

RAINY 2023



silencio-grito-re/inspiración



Coeditoras: Eilyn Lombard/ Jamila Medina Ríos/ Roseli Rojo/ Vialcary Crisóstomo

Diseño y diagramación: Alejo Cañer

En cubierta: foto de Juan Carlos Rodríguez

En *Voyageuse de l'inexploré*: fotos de Juan Carlos Rodríguez

En interiores: imágenes de archivos de los autores

Logo: Azul

@cancan.delareview correo: candelareview@gmail.com

Consejo Editorial: Rey Andújar/ Sandra Álvarez/ Jossiana Arroyo/ Luis J. Beltrán Álvarez/ Odette Casamayor/ Mabel Cuesta/ Orlando Deavila/ Damian Deamici/ Kristin Dykstra/ Carlos Gardeazábal/ Elena González/ Guillermo Irizarry/ Agustín Lao/ Reynaldo Lastre/ Sophie M. Lavoie/ Jacqueline Loss/ Yarlenis Malfrán/ Margarita Mateo/ José Antonio Mazzotti/ Cristina Piña/ Justo Planas/ Rachel Price/ Aurora Santiago Ortiz/ Esther Whitfiel

Candela Review y su sitio web son financiados por Humanities Institute, y cuentan con el apoyo de El Instituto: Institute of Latina/o, Caribbean, and Latin American Studies, ambos de la Universidad de Connecticut.

The
choice to
love is a
choice to
connect,
to find
ourselves in
the other

He olvidado los nombres.

Ahora

sí

y no

suficiente bagaje

para una comprensión

del universo.

Y el tacto de la piedra de la cueva

cuando

tumbada con los ojos hacia arriba

con un tizón

escribo

el mapa de los ciervos.

Más alto

cada noche.

Más frondosa la red.

Luminosa y oscura

lo mismo que la copa

del poema.

Esto no es el silencio (2008)

Ada Salas

Navarrete, William.

Cuba, patria y música. Unos & Otros Ediciones, 2021, 197 pp.

Damian Deamici

damian.deamici@uconn.edu

Cuba, patria y música es la primera edición en español del libro del escritor y periodista William Navarrete, *Cuba: la musique en exile*, publicado originalmente en francés en 2004. El libro es un recorrido por la historia musical del país, principalmente a través de músicxs exiliadxs desde el siglo XIX hasta el presente. La nueva edición emerge en un contexto en el que el mundo ha puesto sus ojos en Cuba luego de las reacciones, tanto internas como externas, a la protesta masiva del 11 de julio de 2021 y las sucesivas manifestaciones que han dejado como saldo un alto número de presos políticos y respuestas represivas del estado. Navarrete aprovecha esta coyuntura para volver a señalar la íntima relación que la música en el exilio cubano ha tenido con las políticas internas de la Isla, desde las luchas independentistas, hasta las expresiones contemporáneas que se solidarizan con la lucha del pueblo cubano. A esto responde la adaptación del título para la edición en castellano. Este se hace eco de la canción *Patria y vida*, que se ha convertido en “himno contestatario” (182) para cubanos dentro y fuera del país desde su lanzamiento en las redes sociales en febrero de 2021.

El libro ofrece un extenso catálogo de músicxs cubanxs y los principales hitos de sus trayectorias. Su enfoque privilegia a lxs músicxs en el exilio, en tiempos coloniales y posterior a 1959, y, como consecuencia, favorece una construcción del concepto de patria que frecuentemente excluye las contribuciones de músicxs dentro de Cuba. Navarrete teje las redes que hacen del exilio una parte imprescindible al momento de conceptualizar lo que puede denominarse como “música cubana”. Mientras que la producción dentro de Cuba tiene un peso preponderante para el autor durante los años de la República (1902-1959), principalmente en las décadas previas a la Revolución de 1959, todo lo producido dentro de la Isla desde la asunción de Fidel Castro al poder tiene valor de propaganda. Esto es claro hasta el presente en el que “algo se ha roto en el ‘contrato’ que existía entre los músicos y la oficialidad” (185); donde músicxs y artistas se están convirtiendo en símbolos de resistencia a la opresión de un gobierno totalitario.

El texto ensayístico se divide en siete capítulos y una breve introducción. En esta última indica que se enfocará principalmente en la música popular, entendida en una dualidad siempre problemática con la “música culta”. Al mismo tiempo, enfatiza la producción de compositorxs que tuvieron que marchar al exilio, “compatriotas que son y fueron capaces de conservar vivas, aun en condiciones precarias, nuestras tradiciones musicales más allá de los límites territoriales del país” (12). La idea de “conservar”, sin embargo, no se sostiene en el desarrollo histórico de los hechos que se describen. Antes bien podría hablarse de coproducción de la nacionalidad e identidad desde espacios de la diáspora y los “límites territoriales del país”.

Los dos primeros capítulos tratan el periodo colonial, con un enfoque en lxs exiliadxs que gestaron las luchas por la independencia desde afuera de la isla. El primero trata el exilio de forma general, y el segundo se concentra específicamente en sus músicxs. El autor menciona que durante la época colonial existieron numerosas expresiones musicales de los pueblos originarios que fueron incorporadas a la música cubana posterior, principalmente en forma de instrumentos. No obstante, el ensayista afirma que los dos primeros siglos de colonia fueron de una “pobreza musical” en la que hubo “muy pocos ejemplos de composiciones musicales concebidas en la isla” (35). Las pocas “composiciones” las refiere en el ámbito de lo sagrado y la presencia de música popular la registra en evocaciones de “los bailes venidos de las indias” (35) en obras de Lope de Vega y Cervantes. El periodo se presenta mediante un somero resumen que no entra en detalles y se extiende solo por unas breves páginas. Sí se evidencia un enfoque que manifiesta la orientación nacionalista y liberal desde la que el autor presenta la historia. Es decir, la música propiamente cubana no comienza a gestarse hasta que emerge lo que puede denominarse “la nación cubana” como horizonte de las luchas independentistas, materializado en el periodo republicano.

Durante el siglo XIX, exalta la relación que existió entre música y política. Particularmente en el exilio, en lugares como Cayo Hueso, Tampa y Nueva York, músicxs y artistas organizaban eventos para recaudar fondos para la causa independentista, y muchos también donaban parte de sus salarios a la misma. Destaca, además, la importancia de lxs exiliadxs neoyorkinxs en la preservación del himno nacional cubano, que se cantó por primera vez en 1868 luego de una insurrección armada en Bayamo y su compositor, Pedro (*Perucho*) Figueredo, fue fusilado en 1870. Navarrete pone el énfasis en el compromiso político de la música durante este periodo. Por política, sin embargo, cabe destacar nuevamente que entiende los procesos de formación de la nación, y rechaza enfoques “revisionistas” –él mismo pone el término entre comillas– que cuestionan a próceres históricos. El ejemplo específico que defiende es el de Napoleón Bonaparte Broward, estadista estadounidense que apoyó la insurrección independentista cubana, que en años recientes ha sido objeto de críticas por sus posiciones ante la esclavitud y la segregación racial. Considera que para estos enfoques “poco importan los méritos del individuo cuando se trata de sumarse a la histeria colectiva, irracional y, casi siempre, de supina ignorancia” (33). Aun cuando no es el propósito de esta reseña imputar el enfoque histórico del autor, se considera válido señalar que omitir aspectos incongruentes con la celebración de la nación de procesos y líderes históricos a veces tiene como síntoma la exclusión de pueblos y culturas enteras de su narrativa, como sucede en el libro con el periodo de “pobreza musical” de los primeros siglos de la Colonia.

El tercer capítulo se concentra en el periodo de la República (1902-1959). De todas las partes del libro, esta es la única donde la mayoría de lxs músicxs y ritmos destacados concurren dentro del territorio de Cuba, y la atención se desplaza parcialmente de lxs exiliadxs. Apunta que, durante los comienzos del periodo republicano, las preocupaciones por la identidad racial cubana fomentaron políticas que privilegiaban la ascendencia europea y reprimían los vínculos africanos. Cabe destacar, como lo hace Antonio Benítez Rojo, que este borramiento antecede al periodo republicano y son preocupaciones que surgen durante el siglo XIX con el establecimiento

de la Plantación.⁷² En la música, la contribución de afrodescendientes resultó inextricable dada su profunda influencia en lo que hoy se conoce como música cubana. A este periodo, particularmente a partir de la década de los 40, cuando la Segunda Guerra Mundial invirtió la direccionalidad de los movimientos migratorios, lo considera el de la internacionalización de la música cubana. Ahora el mundo migraba a Cuba para escapar de la guerra, y no al revés. El autor coteja el “esplendor económico” (62) de la época con el esplendor de expresiones artísticas, en las que incluye a Wifredo Lam y al grupo Orígenes. En la música, resulta en la modernización del son oriental, la formación de nuevas agrupaciones y la génesis del mambo. Se puede leer en estas páginas una nostalgia por lo que pudo haber sido, por una época de esplendor cultural donde casinos, clubes, discotecas y cabarés poblaban una noche habanera que ofrecía a muchos músicos posibilidades de subsistencia y crecimiento. Un panorama artístico con el que la Revolución terminó. Emplea como caso paradigmático de esta transición a Fredisvinda García Valdés, también conocida como *Freddy*. Según Navarrete: “la trayectoria efímera y fugaz de Freddy fue probablemente el último ejemplo de funcionamiento eficaz, en cuanto a efectos publicitarios y construcción de las estrellas del ámbito musical, de la industria artística cubana, capaz de presentar en poco tiempo a un artista ante su público y de garantizar, casi inmediatamente, su éxito a escala nacional” (73). Según el ensayista, Freddy es en el presente un ejemplo de cómo la Revolución descompuso la memoria colectiva, ya que hoy solo es recordada por un puñado de coleccionistas. Desde 1959, la vida nocturna que caracterizó la década comenzó a desaparecer, ya que la frivolidad y el hedonismo que caracterizaban a la noche cubana se veían como incompatibles con los nuevos ideales revolucionarios del trabajo y el sacrificio.

Si el capítulo del periodo republicano enfatizó la proliferación de artistas dentro de la Isla, los siguientes, sobre el periodo revolucionario que comenzó en 1959 y se extiende hasta nuestros días, presentan el territorio cubano como un pozo oscuro que oprime la creatividad y la expulsa al exilio. El cuarto capítulo, titulado “Revolución y exilio”, es el más largo del libro por un margen significativo. En este, se menciona a un extensísimo número de artistas que escaparon de Cuba durante la reorganización nacional bajo la dirección de “los barbudos”, o que bien ya se encontraban fuera del país y no regresaron nunca. Entre los cientos de miles de emigradxs durante este periodo se encontraba un amplio número de músicxs. El mayor valor de este capítulo –y del libro en general– radica en el catálogo de artistas que presenta. Casi como una lista de desaparecidxs, se presentan los nombres y trayectorias de lxs tantxs músicxs cubanxs que se exiliaron en este periodo, y, aunque no pretende ser exhaustiva, da cuenta del caudal creativo que contribuyó a la producción de una identidad nacional diaspórica fuertemente asociada a la música.

Las décadas que siguen a la censura y los exilios masivos de los primeros años del gobierno revolucionario se caracterizan por la formación en la diáspora de focos de producción musical y consolidación en mercados internacionales. En Nueva York, la colaboración con otros grupos de migrantes resultó en la consolidación de la música latina como espacio de mercado y la popularización de la salsa, “que no era otra cosa que la músicaailable cubana conocida como ‘casino’” (137). Por otro lado, en particular durante la década de los 90, la conjunción de grupos de nuevxs exiliadxs con una generación de hijxs de cubanxs exiliadxs nacidxs en

los Estados Unidos produce el “sonido de Miami” (159). El ensayista denomina esto como “el renacimiento” de la música cubana en el exilio, lo que implica un periodo de oscuridad anterior donde su producción disminuyó, pero no lo hace explícito. Esta nueva gestación privilegia el centro de la música cubana fuera de Cuba, mientras que lo que se produce dentro es siempre funcional al gobierno y no merece atención. Por ejemplo, el autor omite el surgimiento y desarrollo de la timba dentro de la isla durante la misma década de los 90, un movimiento que Umi Vaughn vincula con la resistencia del pueblo afrocubano.⁷³ Incluso en los escasos ejemplos donde se menciona la trayectoria de un artista dentro del país durante el periodo revolucionario, como la del trovador Mike Porcel, cofundador del grupo Síntesis, es su exilio lo que lo hace relevante. La nueva internacionalización después del Periodo Especial –la severa crisis económica que siguió a la disolución del bloque soviético– favoreció la difusión de artistas cubanxs fuera de la isla y de exiliadxs dentro como no había sucedido en el pasado. Cabe destacar, como lo hace Timothy P. Storhoff,⁷⁴ que el diálogo entre músicxs dentro y fuera de Cuba durante el periodo revolucionario no fue inexistente, aunque sí reducido significativamente. Sin embargo, Navarrete mantiene una posición de separación entre las dos esferas. En 1998, un grupo de cubanxs exiliadxs protestó por la inclusión de artistas de la isla en el Mercado Internacional del Disco y la Edición Musical celebrado en Miami, y ante las críticas de medios europeos a los protestantes y la explosión de una bomba casera, sostiene que “la prensa europea hizo eco de aquel hecho tildando de intolerantes a los exiliados sin mencionar que los músicos de la isla debían entregar el 50 % de sus ingresos ganados en el exterior al propio régimen” (169). Termina por inculpar al periodismo para el que, según el autor, la objetividad ha dejado de ser una virtud.

La coda agregada a la edición en español incluye eventos que sucedieron con posterioridad a la edición francesa de 2004. En esta, lxs músicxs dentro de la isla vuelven a recobrar peso gracias a la visibilidad que han adquirido en las protestas sociales y las luchas contra la legitimidad del gobierno revolucionario. Sin dudas, pese a la falta de objetividad que Navarrete adjudica a otros periodistas, *Cuba, patria y música* se subordina a la mirada politizada de su autor. La consecuencia de esto es la exclusión de músicxs que produjeron en Cuba, incluso aquellxs que no son reductibles a propaganda oficialista. El énfasis en músicxs exiliadxs es a veces parcial, considera músicxs dentro de Cuba durante el periodo republicano, pero no en el revolucionario. No obstante, el libro presenta claramente cómo cualquier construcción de la noción de “música cubana”, o de Cuba en general, no puede excluir aquellos cubanos que viven, e incluso que nacieron, fuera de la isla. La mayor contribución del libro es el extenso catálogo de artistas y sus obras que se presentan en estas páginas, imprescindibles para investigadxs o interesadxs en la música de Cuba.

⁷² Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Editorial Casiopea, 1998, p. 87.

⁷³ Vaughn, Umi. *Rebel Dance, Renegade Stance: Timba Music and Black Identity in Cuba*. University of Michigan Press, 2012.

⁷⁴ Storhoff, Timothy P. *Harmony and Normalization: US-Cuban Musical Diplomacy*. University Press of Mississippi, 2020.