

## Capítulo 2

# La poética de la presalsa cubana

La música cubana contribuye al desarrollo de la salsa. El repertorio musical de esta isla del Caribe es muy amplio y puede catalogarse desde los complejos de la música cubana según las musicólogas Victoria Eli Rodríguez y Zoila Gómez García: el complejo del punto, el complejo de la rumba, el complejo del danzón, el complejo del son y el complejo de la canción (40-79). Desde todos los complejos, exceptuando el danzón, existe un vasto repertorio de canciones nutridas por estilos poéticos que parten de formas preestablecidas como la décima espinela hasta formas del relato y la poesía. Por lo tanto, el objetivo del presente capítulo consiste en mostrar las muestras de la relación música y literatura en la presalsa cubana.

## 2.1 “Yo soy el punto cubano”

La primera canción que propongo para recorrer el estudio de las formas literarias en la presalsa en Cuba es la canción que canta y compone Celina González titulada “Yo soy el punto cubano”

Yo soy el punto Cubano  
Que en la manigua vivía  
Cuando el mambí se batía  
Con el machete en la mano  
Tengo un poder soberano  
Que me lo dio la sabana  
De cantarle a la mañana  
Brindándole mi saludo  
A la palma, al escudo  
Y a mi bandera cubana.

*Por eso canto a las flores  
Y a la mañana que inspira  
Le canto a Cuba querida  
La tierra de mis amores.*

Ahora me encuentro en la Habana  
Entre orquestas y he gustado,  
De cha-cha-chá disfrazado  
Pongo una nota cubana  
Aquí como en la sabana  
Mi música fraternal  
Viene del cañaveral  
Representando al mambí,  
A la tierra de Martí  
Y a la enseña nacional.

Soy la linda melodía  
Que en el campestre retiro  
Siempre le llevo al guajiro  
La esperanza y la alegría  
En noche de romería  
Inspiro a los trovadores  
Cantantes y bailadores  
Gozan con el zapateo  
Y se olvidan de morfeo  
Para tributarme honores (González)

La de Celina González es compuesta en 1952, es una especie de metacanción ya que alude a la forma de componer la misma canción que se canta.

El título de la canción señala de manera directa que trata del punto cubano. La canción tiene tres estrofas y un coro. El coro -que he colocado en *itálica*- es una redondilla, mientras que las estrofas están escritas en décimas. En la primera estrofa la canción hace referencia al punto cubano señalando que su lugar de origen es el campo, de allí la expresión de la “manigua”. Y señala como referencia a los mambises que era como se llamaban los grupos armados independentistas de la Corona Española hacia finales del siglo XIX en Cuba. En seguida se menciona que esa música que se canta hace alusión a la sabana, a la mañana, a la palma, al escudo y a la bandera, es decir, se incorporan elementos de la naturaleza y elementos simbólicos de la nacionalidad cubana. Esto se repite en la redondilla del coro ya que se retoma tanto la naturaleza y la patria como elementos entorno al punto cubano. La segunda estrofa hace referencia a que esta música proviene del campo y la hace el guajiro, que es el término como se denomina en Cuba al campesino. Señala las romerías como los momentos donde se presenta esta música. Las romerías eran fiestas religiosas celebradas en el mes de mayo en Cuba. Allí se recitaban décimas improvisadas; de la misma manera hace alusión a los cantantes y bailadores que mezclan junto con la fiesta religiosa la fiesta popular indicando que se baila y se canta de noche en contra del sueño para practicar el punto cubano

como estilo musical. La tercera estrofa hace referencia al desplazamiento que esta música logra más allá del campo y señala a La Habana como lugar donde se ha expandido el punto cubano y vuelve a mezclar los elementos patriotas con los elementos naturales, que la música que proviene del campo, del cañaveral genera fraternidad entorno a personajes de la patria como Martí y su importancia nacional.

La canción de Celina González, más allá de celebrar el origen campesino de la música, evidencia la estructura formal en la que se constituía el punto cubano. Las décimas hacen parte fundante de esta canción y se evidencia en la estructura de las tres estrofas, y, por otro lado, la redondilla del coro evidencia la materialización del verso octosílabo en la estructura de la rima “abba” que completas y unidas generan la estructura “abbaaccddc” presente en las estrofas.

La canción de Celina González es una síntesis de la tradición de la poesía improvisada que se denominó punto cubano. Este afecta gran parte del repertorio literario y musical y permanece en varios géneros de la presalsa; también, por concomitancia, se refleja, posteriormente, en la salsa, específicamente en las improvisaciones de los cantantes que se denominan soneos. El rasgo principal de esta tradición es el uso de la décima para la composición de las canciones, pero por conexión, el uso de los versos octosílabos rimados, la mayoría de las veces, en redondillas, como se ve en el coro de la canción. El punto cubano surgió como un canto de improvisación, es una poesía improvisada que se usaba para amenizar las fiestas campesinas. La poesía desde sus orígenes ha tenido una estrecha relación con las tradiciones orales, así como en la Edad Media o en la Antigüedad Clásica la poesía y las narraciones se asociaban a la práctica oral de los trovadores, goliardos y aedos (Armistead 15). Las poesías formularias se han estudiado desde la tradición poética oral homérica que es donde comienza a denominarse el uso estético de la lengua como literatura (Vallejo 11). La décima se encuadra en lo formulario como característica de la poesía oral improvisada. En su consolidación, después de *Diversas rimas* de Vicente Espinel, se convierte en una poesía transmitida oralmente de manera formularia, así llega a América y se consolida (Armistead 16). Uno de

los puntos máximos de su apogeo es, precisamente, el punto cubano y el seis puertorriqueño de donde va a derivar su influjo en la música salsa. Si bien, de la espinela existe, gracias a los poetas y dramaturgos del Siglo de Oro, el criterio que determina el origen en el autor de *Diversas rimas*, su desarrollo y su auge en América tiene el hálito de misterio que encierra una tradición rica que creció de manera extensa en varias localidades y que además genera otros movimientos culturales como la música del Caribe hispano. Lo formulario en la tradición de la espinela, que se extiende al punto cubano y al seis puertorriqueño, viene más que por el vocabulario, por la adopción prediseñada de la estructura de la décima, el dominio de esta técnica determina a un buen improvisador.

No se tiene conocimiento preciso, ni fecha, ni lugar, de cómo se propagó esa técnica, ni quienes crearon la escuela de la décima, esta se fue acoplando a la tradición oral de Hispanoamérica. A la manera de los trovadores de viejas épocas, en las tradiciones campesinas esta forma fue creciendo hasta afectar la música popular y su desarrollo. Desde otro punto de vista, el punto, al estar fuertemente marcado por la tradición hispánica, se ejecutaba con el baile del zapateo del que sobreviven otras expresiones como el joropo y el galerón en los llanos de Venezuela y Colombia o la paya en Chile y Argentina. En Cuba no sobrevivió porque el baile que se impuso sobre los demás fue el danzón. Al respecto señalan las musicólogas Rodríguez y Gómez García:

El zapateo era un baile de parejas sueltas... Coreográficamente se efectuaban dos tipos de pasos: el *punteado* y el *escobillado*... Para el acompañamiento se empleaban los mismos instrumentos que en el punto, es decir, los cordófonos, a los que se añadía algún instrumento de percusión –güiros, claves o timbales entre otros– (42).

El zapateo perdió uso y los patrones del danzón se fueron imponiendo de tal manera que son la base del baile de salsa y sus diversas variaciones que se conocen hoy.

La décima, como estilo poético, es una muestra de la evolución y consolidación de formas poéticas en Hispanoamérica, que, a la vez, con su uso en la composición de los textos cantados, refleja una comunión entre diversas esferas de la cultura que en su transculturación se enriquece y comunica la identidad de una comunidad que llega hasta las canciones de salsa de los años 1960 y 1970.

En la interpretación de Celina González, en la última décima, se expresa la difusión del punto cubano ya que menciona que se toca en la Habana y que se camufla de cha-cha-cha. El punto es una expresión musical y poética que impacta otros ritmos y que llega hasta la salsa. También, la décima final hace referencia a un sentido nacionalista en el que se menciona a los mambises y a Martí como íconos de la historia cubana, así, se parangona el punto con la identidad nacional, a pesar de ser algo foráneo pero que se adapta a la vida del criollo.

El punto cubano, el seis puertorriqueño, el contrapunteo del galerón y la gaita, las décimas en el Caribe colombiano, y las demás formas de poesía improvisada que parten de esta, dejan de ser elementos foráneos y se adaptan a la tradición nacional; se relocalizan y se definen como formas culturales de los pueblos que las expresan en tradiciones orales, primero, y luego, mediante su inserción en la música popular. La poesía improvisada, en la música popular del Caribe hispánico, es el resultado del proceso de transculturación que demandó muchos años, desde el siglo XVII en España, hasta la música popular de finales del siglo XIX. Por otro lado, es también resultado de su paso de la ciudad al campo ya que sale del teatro culto y viaja a la ruralidad. Cuando retorna la décima del campo a la ciudad vuelve como música campesina que cobra relevancia en el imaginario cultural cubano.

La décima sale del teatro culto como expresión formularia hacia la tradición popular, de allí se inserta en las áreas rurales y durante años evoluciona hasta que decide salir nuevamente a la ciudad, convertida en canciones de changüí y en improvisaciones de rumba. De ahí que Celina pregona su llegada a La

Habana como localización central de la cultura cubana. El movimiento de la décima, de la ciudad al campo, y luego del campo a la urbe convertida en música, teniendo en cuenta el origen colonial y que había sido difundida como resultado del proceso de transculturación producido por la colonia española, permite concluir que el producto de la colonia termina siendo diferente y enriquecido en la medida en que es adoptado por las culturas locales. Una forma culta se convierte en popular en su desarrollo en la colonia. La décima se convierte en otro fenómeno con algo en parte similar, pero en parte diferente. Contiene la misma estructura formal con la que había sido creada y difundida en España, pero a su vez se modifica ya que no hace parte del teatro, sino que se convierte en una expresión de la tradición oral hispanoamericana que evoluciona en la música.

Los límites que la décima tenía impuestos en la tradición poética española, son rotos por su uso en América y, a la vez que se enriquece como forma poética, contribuye al desarrollo de las músicas populares, en este caso del Caribe hispano. La lógica de la creación con la que surgen muchas formas culturales es modificada en América para adscribirse a una tradición que, si bien tiene conexión con el pasado colonial, ya no le pertenece, sino que más bien es un nuevo espacio de creación cultural. Así, la décima en sus diversas formas, en sus “diversas rimas” americanas, deconstruye una tradición poética culta para volverla poesía de improvisación y música popular. Lo anterior se puede constatar si se revisa la estructura de décimas improvisadas en cualquier repertorio musical hispanoamericano. En *Diversas rimas*, Espinel experimenta la formación de este estilo poético. Las glosas y las redondillas, precedidas por las octavas fueron allanando el camino de esta estructura que se puede observar en esta improvisación recogida en 1959 en Pinar del Río, Cuba:

Fue de enero una mañana	[8 a]
del año cincuenta y nueve	[8 b]
nuestra patria se conmueve	[8 b]
llegó Fidel a La Habana	[8 a*]

con su tropa soberana	[8 a]
venciendo la oposición	[8 c*]
defendiendo la nación	[7 c]
con esfuerzo en gran tamaño	[8 d]
y fue llamado ese año	[8 d*]
Año de la liberación.	[8 c]

(citado en Rodríguez y Gómez García 44)

La décima, desde su nacimiento, estaba supeditada a la variación, por eso, en el anterior ejemplo se observa que hay sinalefas que disminuyen la medida del verso para que el metro sea preciso. He puesto entre corchetes la estructura de la décima que se cumple formalmente como en “Yo soy el punto cubano”. Por lo anterior, la canción de Celina González es el resultado de la tradición de las décimas improvisadas en Cuba y, a la vez, representa sintéticamente las expresiones diversas de la décima en Cuba. De otra manera, así como se ve en el verso 7, no siempre los octosílabos son precisos. Al ser cantada e improvisada, al mismo tiempo, permite modificaciones en la estructura fija de la décima. Estos cambios suceden en las improvisaciones posteriores de la salsa donde la estructura fija de la décima se modifica permanentemente, pero es desde esta tradición donde viene lo que desarrollaron los músicos salseros de las décadas de 1960 y 1970 en Nueva York y que revisaré posteriormente en los estudios de canciones de la salsa en esta ciudad.

La canción “Yo soy el punto cubano” es una de las formas centrales de la poesía cantada en la presalsa. El mismo título da las pautas para su interpretación y su estructura permite conectar directamente con la tradición de la décima en Cuba. Aún más, el término “punto cubano” puede desplazar el uso de la denominación décimas. Al aludir a este género de la música cubana, se entiende, inherentemente, que está conformado por décimas. El punto, en la tradición académica que lo ha estudiado en Cuba, no solo sugiere el ritmo, sino que también hace referencia a las décimas que lo conforman. Se considera que un importante influjo de esta expresión procede de las Islas Canarias y que de allí vino su impacto en la tradición popular por el desplazamiento



permanente de colonos españoles provenientes de esta isla hacia Cuba y en esta isla la tradición de la décima se había establecido hace un buen tiempo como en su tradición cultural. Los canarios se diferenciaban de los demás españoles no solo por ser isleños sino porque sus tradiciones de insulares empataron perfecto con la vida en Cuba (Rodríguez y Gómez García 41). En Cuba hubo una influencia mayor de colonos españoles provenientes de Las Canarias, especialmente, porque después de que la mayoría de los países hispanoamericanos se independizaron, Cuba siguió siendo dominio español hasta 1898, y hacia finales del siglo XIX, y aún cuando ya había sido creada la república, existían migración española masiva hacia la isla.

La décima ya había permeado toda la cultura española para el siglo XVIII y de allí se expande hacia América mediante el teatro, a través de la difusión de la guaracha, que era, en su origen, una forma teatral. De esta manera, se genera la expansión popular de la décima y la cuarteta. El teatro bufo empezó en La Habana a comienzos del siglo XIX, este incluía personajes criollos y obras locales que contenían “trozos musicales al estilo de la tonadilla escénica”. De esta manera surge un estilo de música propio que se hacía para el teatro en el que “cupletistas y cancioneras interpretaban en ‘variedades’ canciones de moda y guarachas de tono picaresco, que se alternaban con las piezas teatrales” (Linares, *La música popular* 28). El pueblo cantaba esas mismas guarachas, porque al igual que la Edad Media, y su tradición oral, los músicos y personajes cómicos eran los que luego de las obras interactuaban con la clase popular y la clase alta.

La guaracha rememora la figura del bufón quien era el único que podía burlarse del rey. Los músicos que interpretaban la guaracha se daban licencias para insultar y ser graciosos. Esta faceta los conecta directamente con el pueblo. Lo que queda de las canciones de la guaracha es la estructura formal y el componente cómico que luego también se vio en la controversia. También quedan los temas y el vocabulario en la estructura de la composición y el uso de los versos, esto se puede observar en “La Guabina” una guaracha para teatro del siglo XIX:

La mulata Celestina  
le ha cogido miedo al mar  
porque una vez fue a nadar  
y la mordió una guabina.

Entra, entra guabina  
Por la puerta de la cocina.

Dice Doña Severina  
que le gusta el mazapán  
pero más el catalán  
cuando canta la guabina.

Entra, entra guabina  
Por la puerta de la cocina.

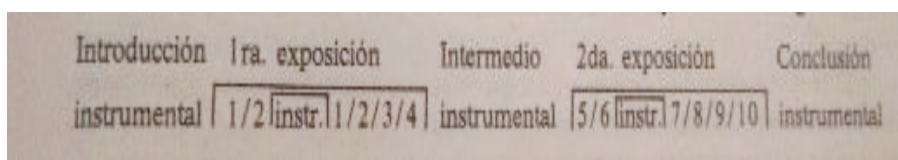
Ayer mandé a Catalina  
a la plaza del mercado  
que me trajera dorado  
y me le dieron guabina.

Entra, entra guabina  
Por la puerta de la cocina.

(citado en Linares, *La música popular* 30)

Así como los entremeses se dieron en el teatro clásico español, donde la figura del gracioso era clave en la composición de estos interludios, la guaracha cumple la misma función y las canciones salen del teatro para compartirse en cualquier esquina de la ciudad con el tono de burla propio con el que se daban las tonadillas dentro del teatro. Es mediante esta vía que se comparte la estructura de la quarteta y la redondilla. Como se observa en “La Guabina”, cada estrofa es una redondilla con un verso adicional que hace estribillo con el último verso de la redondilla. Para completar la décima solo era necesario una redondilla más como la que se daba en los apartes del teatro culto. Salidas del teatro, la quarteta y la décima, viajan al campo y de allí se conforma la estructura del punto cubano. Esta migración hacia el campo se da porque los

campesinos, “guajiros”, cuando visitaban la ciudad la fueron recolectando y la llevaron a sus poblados para hacerla popular. El traslado de la décima al campo se da por el poblamiento de diferentes sectores alrededor de las islas y gracias a esto va recibiendo nuevos habitantes que migran en función de la explotación de los recursos naturales que se disponen para el colonizador español (León 91). La décima, en su primigenia versión improvisada, se compone de cuatro versos iniciales donde se expone la idea principal de la intervención, luego sigue una pausa, para que los versos que faltan comenten lo expuesto antes. Dado lo anterior, para que coincida lo musical con lo literario se debe repetir los dos versos iniciales. Este mismo elemento se tiene en cuenta tiempo después en las improvisaciones de los grandes conciertos de salsa.



**Figura # 4.** Elementos musicales y literarios de la décima (Rodríguez y Gómez García 45).

Cultural y políticamente, Cuba se divide en occidente y oriente, principalmente, con intermedios como la región central. De la misma manera el punto se divide en estas dos regiones, como señala León (99), como dos zonas estilísticas. Uno es el punto fijo y el otro el libre. En el libre, de la región occidental, la tonada no va coordinada con el acompañamiento musical y en el fijo la improvisación tiene que coincidir con la métrica musical. En el punto fijo, de la región oriental, el cantante conserva un mismo aire y una medida exacta, en el punto libre la melodía es muy flexible y se da con un aire más lento. Adicional a esto, se conocen formas como el punto espirituario o coreado que es a dos voces, pero en esta no se da improvisación, sino que se parte de una composición previamente hecha.

Se suele clasificar el uso de la décima respecto a temas humanos y espirituales o supersticiosos. Las tonadas de los trovadores expresaban el querer siempre una vida mejor. También se incluían temas clásicos de la mitología. Pero

el elemento más importante en la improvisación es el burlesco que hacía referencia a situaciones paradójicas y por eso cómicas; también se aludía a los defectos físicos y a comparaciones del hombre con animales. Había estribillos con sonidos onomatopéyicos de animales o imitación de sonidos de risas o tartamudeos (León 100). De acá surge la controversia que es el campo de improvisación predilecto de toda Hispanoamérica. La controversia consiste en el enfrentamiento verbal entre dos o más personas con versos respecto a un tema que se debate.

La noción carnavalesca prima en el modo de ser caribeño y esto se fija como característica principal de toda esta poética que he intentado describir. Si la salsa en Nueva York hereda algo de este mundo es precisamente ese sentido humorístico de la vida. Si se vive mal, la música ayuda a sobrellevar el mal que se vive. El modo de ser carnavalesco imprimió en la poesía de improvisación el mayor arquetipo que fue configurando un mundo festivo en torno a la tradición oral y la música.

“Yo soy el punto cubano” retoma la historia de la décima y su influencia en Cuba, la lleva a la forma de una canción que se hizo popular. Su popularidad se debe a la manera en que recoge la tradición de las décimas que llamadas punto cubano crean un nuevo género musical y literario en Cuba. La misma influencia se da en la siguiente canción que es “Guantanamera”, ya que viene de la misma tradición, pero sus particularidades generan otra visión de las formas literarias en la presalsa.

## 2.2 “Guantanamera”: canción de Joseíto Fernández con los versos de José Martí

José Martí compuso la letra de una de las canciones más escuchadas de la música popular del Caribe hispánico. Si bien “Guantanamera” no fue escrita por él, poemas de su obra *Versos sencillos* fueron tomados para esta. La presencia de redondillas en los poemas de Martí, que es parte de la décima,

afectó el estilo poético de las canciones de la música cubana y de allí impactó a la salsa.

La canción es reescrita por el cubano Joseíto Fernández (1908-1979) en 1928. Los poemas son redondillas, básicamente. De formas composicionales como “La Guantanamera” se inspiran los músicos de la salsa en Nueva York para hacer los soneos en los conciertos, por ejemplo, los de la Orquesta Fania. En la siguiente tabla se puede observar la comparación entre la versión de los poemas de Martí y los extractos que Fernández usa en la canción:

<i>Estribillo</i>	XXV
	[...]
Yo quiero cuando <u>yo</u> muera	Yo quiero, cuando <u>me</u> muera,
Sin patria pero sin amo	Sin patria, pero sin amo,
Tener en mi <u>tumba</u> un ramo	Tener en mi <u>losa</u> un ramo
De flores y una bandera	De flores, –y una bandera!
	XXIII
	[...]
No me <u>tiren</u> a lo oscuro	No me <u>pongan en</u> lo oscuro
A morir como un traidor	A morir como un traidor:
Yo soy bueno y como bueno	¡Yo soy bueno, y como bueno
Moriré de cara al sol. (Fernández	Moriré de cara al sol! (Martí, <i>Versos</i>
“Guantamera”)	<i>sencillos</i> 199, 198)

**Tabla # 1.** Comparación 1 entre “Guantanamera” y *Versos sencillos*.

La primera parte tiene una variación respecto a los versos originales de Martí. De esta manera, en la versión original dice en el primer verso: “Yo quiero, cuando me muera” y en el tercero “tener en mi losa un ramo” (Martí, *Versos sencillos* 199). Esta redondilla hace parte de sección XXV y la siguiente, en la versión cantada, corresponde a una continuación de la primera, pretendiendo ser una octavilla, mientras que la segunda redondilla hace parte de la sección XXIII de *Versos sencillos*. En el primer verso, en la “Guantanamera” de Fernández, se hace una variación ya que la versión original es: “No me pongan

en lo oscuro” (198). En esta versión que he querido citar de “Guantanamera”, la segunda estrofa, luego del coro, se canta el apartado más famoso de la canción que se toma de la sección XXXIX de *Versos sencillos*:

XXXIX

Cultivo una rosa blanca,  
En julio como en enero,  
Para el amigo sincero  
Que me da su mano franca.  
Y para el cruel que me arranca  
El corazón con que vivo,  
Cardo ni oruga cultivo:  
Cultivo una rosa blanca.

*Estríbillo*

[Cultivo una rosa blanca  
En julio como en enero] (x2)  
Para el amigo sincero  
Que me dé su mano franca  
[Y para aquel que me arranca  
El corazón con que vivo  
Cardo ni oruga cultivo  
Cultivo una rosa blanca] (x2)

XLIV

Tiene el leopardo un abrigo  
En su monte seco y pardo:  
Yo tengo más que el leopardo,  
Porque tengo un buen amigo. (Martí,  
*Versos sencillos* 206, 208)

*Estríbillo*

[Tiene el leopardo un abrigo  
En su monte seco y pardo] (x2)  
Yo tengo más que el leopardo  
Porque tengo un buen amigo.  
(Fernández “Guantamera”)

**Tabla # 2.** Comparación 2 entre Guantanamera y *Versos sencillos*.

Los dos fragmentos usados de *Versos sencillos* por Compay Segundo y que canta Eliades Ochoa (1946) son de la sección I y la ya citada XXXIX. La primera no tiene variación, pero la segunda contiene una variación en los versos 7 y 8 ya que en vez de decir “Cardo ni oruga cultivo: / Cultivo la rosa blanca” dice “Cardo de urticas<sup>6</sup> cultivo / Cultivo una rosa blanca”. La sección XXXIX, vista con detalle, contiene la rima “abbaacca”. La última rima podría reemplazarse por *d* para semejar el octavo verso de la décima ya que la octavilla replica el modelo de la décima, y para ser tal solo le faltarían los dos versos finales con la rima “dc”.

De la misma manera que las décimas se convirtieron en una transmisión popular de las obras de teatro españolas del siglo XVII que se representaban

en los teatros de Hispanoamérica, las versiones que los cantantes hacían de la poesía de Martí no corresponden a un orden planeado, sino que surge como una versión libre de la obra poética. Las décimas, como señalaba anteriormente, salían de los teatros, de allí pasaban, mediante la popularización del formato, a la vida de la calle y del campo. Los versos de Martí no se transmitían de manera ordenada, sino que se insertaron en el seno de la cultura popular gracias a la alta valoración del autor, la cultura, la historia y la política cubana. Hay acomodaciones que se forman al adoptarse como poeta nacional y que traspasan el tradicional formato literario para insertarse en la vida del común y, por consecuencia, en la música. Más que ser una versión musicalizada, los poemas de *Versos sencillos* son una adopción política y cultural que se manifiesta en la identidad cubana. Los procesos de transculturación, en el caso de la música caribeña y su relación con la tradición poética española, por un lado; pero por otro, el desarrollo de una poesía propiamente hispanoamericana, muestran diálogos interartísticos donde se encuentran varias voces que confluyen en formas culturales concretas como esta canción.

La sección XXXIX de *Versos sencillos*, que citaba arriba, evidencia la influencia de la décima espinela, no solo en la tradición oral sino, también, en la poesía culta misma; Martí lo reconoce en el prólogo de la obra (177-178). Esta no podía estar en los “endecasílabos hirsutos” como lo menciona Martí, que reflejan otros miedos, sino que debían ser escritos para decir, con la sencillez que quiere expresar el poeta, la angustia que le produce ver a Hispanoamérica a punto de someterse al poder de los Estados Unidos. El juicio político en Martí está ligado con la poesía, por eso consideraba que a la extensión de los versos correspondía una posición política. La razón por la cual escoge versos de arte menor, en lugar de los de arte mayor, le permite mejor contundencia en la expresión y el mensaje político que quería irradiar va a ser más efectivo de esta manera. La misma razón por la cual las letras de la música presalsa y salsa se vieron afectadas por el octosílabo a la manera de la redondilla, la octavilla o la décima es la precisión en la expresión poética ya que como lo señala Oldrich Belic: “en la enunciación prosaria española es muy frecuente la unidad melódica de ocho sílabas. Y en la poesía española es muy frecuente (y

muy productivo) el verso octosílabo” (33). Martí lo entiende muy bien y por eso sus poemas calan en la cultura cubana, de tal manera que con “Guantanamera” logran un reflejo posterior en la reflexión política que pretende el autor con *Versos sencillos*.

El uso de “Guantanamera” como fondo de improvisación fue inventado por el mismo compositor de la canción. La pieza es una forma más elaborada para generar el ambiente musical de la improvisación. El principio creador de la canción fue resaltar los versos de Martí, pero el mismo contexto sugiere que se hace una variación que permita ejercer la improvisación.

En la versión de Ismael Quintana, en la que no voy a discutir si es una improvisación o no, cabe resaltar la ejecución perfecta de una décima espinela a pesar de los cambios que se observan como el comentario en el verso 9 que cumple una función dialogada porque la expresión “caballero” sugiera una referencia a un sujeto que es el otro, el otro como colega músico y cantante, el otro como público y el otro implícito que puede ser cualquiera que oiga la canción y observe la composición. Otra variación es la adición de un verso final que cumple una función de comentario ya que “yo pongo candela” significa que al ser buen improvisador aumenta la emotividad de la música. De otro lado el verso 8 y 5 no son octosílabos sino eneasílabos, pero esto no afecta el estilo de la décima. Muchas veces, los versos de las décimas, varían su métrica entre 7, 8 y 9 sílabas, porque responde al ejercicio repentino de la improvisación.

El auge de “Guantanamera” ha atravesado el tiempo y gracias a la Fania se ha resignificado para usarse para la improvisación. Para verificar el uso del punto cubano y la presencia de la décima, como elemento poético formal que se ha traspasado a la salsa, quiero citar los versos de una intervención en solitario y otra con Benny Moré. En la primera, antes de empezar la música, hace una especie de dedicatoria a su nieta y luego empieza la música y la improvisación con la base de “Guantanamera”:



Yo tengo como riqueza  
Yo tengo como tesoro (x2)  
Mi lira que tanto adoro  
Y un alma toda nobleza  
Ya llevo cincuenta años  
Dándole mi canto al mundo (x2)  
Y con dolores profundos

Por míseros desengaños  
Soporte miles regaños  
De la autora de mis días  
Que decía son boberías  
Usted muchacho no me cante  
Porque siempre a los cantantes (Joseíto)

Que el artista es desdichado  
Su valor no es apreciado  
Ni aún con propio repertorio  
Siempre un problema un jolgorio  
En cualquier momento e instante  
Sin pensar que ese cantante  
Su fin es un sanatorio  
Yo que he luchado mi vida  
Entre envidias y rencores  
Vivo con mil sinsabores  
Con mi alma adolorida  
Pero mantengo crecida  
La fe la creencia ciega  
Que a mí todo aquel que llega  
Lo miro como mi hermano  
Pues soy humano y cubano  
Y un hermano a otro no niega  
(Fernández, “Guantanamera-improvisación”)

La improvisación dura más de 3 minutos. La forma básica es el octosílabo, aunque varía en algunos versos. Despedado de los versos de Martí el cantante compone sus propios versos y en la improvisación hace una completa narración de lo que significa ser cantante. El repertorio de versos de esta improvisación genera un sentimiento ambiguo entre lo amargo y lo dichoso, en el que se deduce que la función social del cantante, en este caso el improvisador, el cantante popular, no tiene fortuna al haber elegido esa vida. Al principio de la composición trasluce un sentimiento de gratificación al saber que se tiene la capacidad de ser verseador y la recompensa espiritual que brinda el arte, pero más adelante este sentimiento se confronta cuando dice: “Que el artista es desdichado / Su valor no es apreciado / Ni aún con propio repertorio”.

La otra versión improvisada de “Guantanamera” al ser en compañía de Benny Moré inaugura lo hecho por la Fania All Stars muchos años después con “Quítate tú”, su versión de “Guantanamera” entre otras formas de soneo o improvisación vocal.

Joseíto yo quisiera  
Aunque no es de tu región (x2)  
Escucharte una opinión  
Sobre mi tierra lajera  
Sé por tu “Guantanamera”  
Que eres un fruto oriental  
Y espero que no halles mal  
Que yo como villareño  
Te pida con todo empeño

Benny tú estás equivocado  
Yo aquí en La Habana he nacido  
Siempre en la misma he vivido  
Fuera de ella en ningún lado  
Amo a tu pueblo estimado  
Porque ama nuestra bandera

Y si en mi Guantanamera  
Siento orgullo de cubano  
Me creo como un hermano  
De la república entera  
(Fernández y Benny Moré “Guantanamera”)

He tomado las dos primeras décimas de la canción que muestran la calidad de la improvisación, de acuerdo con los parámetros formales de la décima espinela y, también, como el antecedente que marcó el movimiento del soneo en la salsa; se replica el modelo de la controversia y el punto cubano. El octosílabo es el verso más usado en un gran número de canciones porque se ejecutaba desde el punto cubano hasta canciones populares como “Guantanamera”. El estilo de composición en octavillas o décimas se asentó de manera profunda en las técnicas de los músicos populares y llevan esta influencia a sus repertorios.

La relación entre la música salsa y literatura a través del análisis de “Guantanamera” evidencia que las formas de la poesía culta pasaron a la música popular, como también ocurrió en el punto cubano. Los poemas de Martí no son solo releídos por los músicos populares, existe una nueva creación de estos que en la canción generan una nueva expectativa en el público receptor. Muchas veces los versos de Martí no son leídos sino escuchados a través de la canción que hizo popular Joseíto Fernández. Incluso se piensa que los versos de la canción son los originales. Se podría, de la misma manera, hablar de adaptación y aplicar el concepto de música con libreto ajustando la concepción de la relación entre música y literatura propuesto por Scher (192). Sin embargo, la relación que se da en el caso de esta canción es cocreación y extensión de la obra de Martí más allá del mismo autor, del poeta. Existe una traspolación de la autoría de los versos incluidos en la canción; en la cultura popular no se piensa en el poema sino en los versos incluidos en la canción.

De otra manera, lo que Ángel Quintero Rivera ha denominado improvisación y controversia, en el caso de las músicas del Caribe hispánico, proviene de formas como “Guantanamera” (*Salsa, sabor y control* 95). Se observa una

evolución de la tradición ya que los trovadores populares campesinos se representan en una pieza musical de resonancia universal. De ahí que el caso de la controversia entre Joseíto Fernández y Beny Moré sea importante como síntesis de una tradición, pero como comienzo de una forma que ingresó a la música popular cubana y que posteriormente llegó a la salsa neoyorquina mediante los soneos.

La controversia como arte de confrontación en la poesía improvisada aún se practica en diversas regiones de Cuba, especialmente en la postergación popular del punto cubano. Pero lo que hacen Fernández y Moré en la canción es que la “Guantanamera” se convierte en la base musical de una forma de improvisación más allá de las provincias cubanas donde se practica. Es una síntesis de la práctica de improvisación del punto cubano, aunque ya musicalmente no sea estrictamente punto cubano. La variación musical de esta canción, con sus posteriores versiones, crea más que una forma tradicional que si bien se basa en ella, mediante la ejecución de esta pieza se internacionaliza la música y la letra de la canción tomada de los *Versos sencillos de Martí*, pero también se internacionaliza la práctica de la controversia.

### 2.3 “A Nueva York” y la rumba

La rumba es un género de la música cubana que se empezó a desarrollar en las ciudades que se formaban en el siglo XIX. La mayoría de las rumbas con décimas son guaguancós. Pero también hay otras combinaciones de ocho sílabas como las coplas, los romances y las redondillas. Sin embargo, se clasifican como una décima abierta. De otro lado, muchos versos no tienen rima regular ni metro preciso y similar o esquemas diferentes de rima que emplean seis sílabas (Pasmanick 259). Si bien, la décima no es un elemento universal de la música cubana, sobre la base de esta se construye la arquitectura vocal de la música del Caribe hispano, ya sea que se ejecute de manera estricta de acuerdo con los parámetros métricos de la espinela o que se imite de manera parcial o se ejecute solo parte de este tipo de estrofa.

La presente canción es un guaguancó titulado “A Nueva York” escrito por Justiniano Barreto en la década de 1960. El compositor emigró hacia esta ciudad de los Estados Unidos y es también el autor de la canción de salsa “Un verano en Nueva York, que estudio en el capítulo 4.

Mandé a mi perro trabuco	[8 a]
al norte a cazar jutía	[8 b]
me dijo que no podía	[8 b]
caminar por los bejucos	[8 a]
“mira perro, yo te busco	[8 a]
un bosque firme y espeso”	[8 c]
“no mi amo no es por eso	[8 c]
usted sabe lo que pasa,	[8 d]
que usted se come la masa	[8 d]
y a mí me deja los huesos”	[8 c].

(Pasmanick 261)

La décima corresponde a una columbia en la canción “A Nueva York” (1969) compuesta por Justiniano Barreto (1923-2015) y como se observa cumple con la condición formal de la espinela. Hay otras décimas que cumplen con la estructura de la espinela solo que repiten los dos versos iniciales buscando la improvisación y tomando el aire para el resto de la décima, esto mismo se da en las canciones del punto cubano.

La rima corresponde a la estructura de la espinela abbaacddc y todos los versos de la décima son octosílabos. La décima hace referencia a un perro cazador, el término “trabuco” alude por analogía al hecho de que el perro va de caza al norte por una “jutía”; mamífero roedor endémico de Cuba. La décima es un diálogo entre el hombre y su perro cazador ya que le indica en donde cazar la jutía y la manera de hacerlo indicando que no puede caminar por los “bejucos”; planta enredadera de las regiones tropicales. La indicación para buscar las jutías en otro lugar mejor ubicado es una manera de indicarle al perro que lo haga sin oposición, allí se da la interlocución entre el perro y su

amo. Este le indica que para que cace las jutías le ofrece un mejor lugar, a lo que el perro responde que no es esa la razón de no querer cazar sino que no lo hace porque el amo se come la presa obtenida en la caza y al perro le deja los huesos.

La canción de Barreto empieza con jitanjáforas que no corresponden precisamente a significantes de una lengua africana pero que los imitan, así mismo emula el saludo árabe “As-salāmu ‘alaykum” que se transcultura a formas religiosas de origen africano practicadas en América como saludo también:

Motinde, motinde-tinde choro, choro  
motinde, motinde-tinde güini, güini  
Motinde, motinde-tinde maquelecum...  
¡Ay mi Dios! Motinde malencum sala  
¡Ay mi Dios! Motinde malencum sala  
Booo-bo-bo-bo-bo-bo-bo

Posterior a esta introducción vienen las décimas:

La ciudad de Nueva York  
lo más lindo de este mundo  
más histórico y profundo  
que creo nuestro señor

(Poporopooooo)

Como bien se puede ver	[7 a]
la ciudad del albedrío	[8 b]
aquí viven más judíos	[8 b]
que los que tiene Israel	[8 a]
y algo más ya suelen ser	[8 a]
de la población un tercio	[8 c]
son dueños de los comercios	[8 c]
y cuando ellos están de fiesta	[8 d]

la ciudad se queda muerta      [8 d]  
nadie se puede mover.      [7 a]

(¡Ay Dios!  
Illá popó y te, Illá misaramaooooeee  
Poporopooooo)  
(Repetición de la primera décima  
(Barreto)

Sigue un parafraseo de la canción “El día que me quieras” de Carlos Gardel. La canción termina con unos estribillos de improvisación. La primera décima no corresponde a la estructura básica de la décima espinela ya que la rima “abbaaccdda” se rompe en el último verso; además, el verso 1 y 10 no son octosílabos, son heptasílabos, esto hace que esta décima tenga una forma semejante a la tradicional espinela, pero de otra manera, ya que empieza y termina con heptasílabos y con la misma rima. La segunda décima, que alude al perro cazador, es un ejemplo de la espinela clásica. La versión que se hace más popular es la de la primera décima.

La otra décima alude a los judíos como habitantes de Nueva York, señala a esta ciudad como “la ciudad del albedrío”, se escoge la palabra para que rime con “judíos”. En la primera redondilla la rima es asonante ya que la rima del primer verso con el cuarto se da entre “ver” e “Israel”. Las demás son consonantes excepto las de los versos 8 y 9 ya que rima “fiesta’ y “muerta”. De igual manera, el primer y último verso son heptasílabos y el verso final rompe con la estructura clásica de la décima ya que el último verso no coincide con el verso séptimo para cumplir formalmente con la estructura de la décima.

El impacto de la décima empieza a variar como se puede ver en el caso de “A Nueva York”, y en la libertad, los cantantes y compositores recrean otras formas a partir de esta. La décima como superestructura, de donde toman los músicos de la presalsa y salsa las bases para hacer las canciones, se había transformado ya con la rumba y la estructura fija de la espinela la varían, la dividen, la acortan, la modifican y la amplían (Pasmanick 260-262). La rumba, contrario al son o al punto cubano, es urbana, esto hace que su difusión sea

mediada por el estilo de vida de la ciudad, si los campesinos encontraban en sus fiestas o guateques, como se les llamaba, o en las fiestas religiosas, los ciudadanos de la rumba buscaban en el patio y los solares el espacio urbano para su difusión. La rumba, cuando se articula en la ciudad no desconoce las raíces de fiesta rurales de los negros en la plantación, la rumba traslada el ambiente de reunión de la plantación, pero en la ciudad. Así, los dos principales movimientos de conformación de la rumba fueron los coros de rumba y los cantos de clave. Ambos usaban accesorios encontrados en cualquier lugar para percudir como el tablero lateral de los escaparates, gavetas de las cómodas, cucharas, sartenes, tenazas para atizar el carbón, cualquier palo (León 140-141). La rumba es la percusión africana queriendo aflorar por cualquier lugar sin un límite impuesto. Luego de ese proceso se recurre al cajón donde se importaba el bacalao salado y los taburetes que se tocaban acostados para percudir sobre el cuero, luego los cajones se sustituyen por tambores en forma de barril con cuero tensado a los que se llama la tumbadora y el quinto. Este ejecuta el sonido agudo y se denomina así recurriendo a la transposición del requinto cordado de la música española.

Los grupos de claves se fueron adaptando a las dinámicas culturales de las ciudades alrededor de las fiestas. Los periodos de fiesta que la Iglesia católica instituyó en América se fueron acomodando a las tradiciones de los pueblos que habitaban las Antillas. El carnaval de reyes, las fiestas de navidad y el carnaval en el mismo periodo que antecede a la cuaresma católica, se ejecutaron con grupos de comparsas que surgieron para estas fiestas, por ejemplo, la conga de Santiago de Cuba se origina de allí. Los músicos llevaban bombos, redoblantes y tambores que se cargaban.

Respecto a la parte vocal de estas comparsas señala Argeliers León: “En estas colectividades se señalaba al decimista, que era el que *sacaba* los cantos, y muchos se distinguieron por su capacidad de *improvisar*, y compartía sus responsabilidades con el *sensor*, que cuidaba de la *corrección* de los textos”<sup>7</sup> (146). Todo un aparato cultural estaba montado sobre el desarrollo de la

---

7 Las itálicas en la cita provienen de la fuente original.



rumba, de hecho, tanto en Matanzas como en La Habana existieron, y aún existen, famosas agrupaciones, a manera de club o asociación, de coros de rumba y grupos de clave. La estructura básica de la rumba se diferencia por la intervención de los cantantes, del coro, de la relación entre los tocadores y los bailarines. El yambú se baila en parejas y por lo general hace referencia a movimientos de ancianos, es más lento y no existe, como en el guaguancó, el “vacunao” que es el movimiento pélvico del hombre hacia la mujer con intenciones sexuales de posesión. Por otro lado, la columbia es solo de un bailarín que se reta con los tocadores para repetir los movimientos de la percusión en el baile y viceversa, esta es rural, mientras que las otras son urbanas. La diana es la ejecución de un canto inicial por lo general con la expresión “la, la, la, la, la, la, la, la, la” o lalaleo, que lo que busca es sincronizar el tono. El cantante hace la exposición del tema, luego el coro entra y, finalmente, se da el baile. El lalaleo fue uno de los recursos comunes que usaron tiempo después los salseros de Nueva York.

4.3 Estructura rítmica del guaguancó. Transcripción de Juan Elósegui

The image shows a musical score for the rhythmic structure of the guaguancó. It consists of four staves: Clave (2/4), Cascara (2/4), Tumba (tres golpes) (2/4), and Tumba (salidor) (2/4). The Clave staff shows a sequence of notes: D, I, D, D, I, D, I, D, D, I, D. The Cascara staff shows a sequence of notes: D, I, D, I, I, D, I, D, I, I, D. The Tumba (tres golpes) staff shows a sequence of notes: D, I, D, D, I, D, I, D, D, I, D. The Tumba (salidor) staff shows a sequence of notes: D, I, D, D, I, D, I, D, D, I, D. The score is transcribed by Juan Elósegui.

4.3 Estructura rítmica del guaguancó. Transcripción de Juan Elósegui

This image is a duplicate of the one above, showing the same musical score for the rhythmic structure of the guaguancó. It consists of four staves: Clave (2/4), Cascara (2/4), Tumba (tres golpes) (2/4), and Tumba (salidor) (2/4). The Clave staff shows a sequence of notes: D, I, D, D, I, D, I, D, D, I, D. The Cascara staff shows a sequence of notes: D, I, D, I, I, D, I, D, I, I, D. The Tumba (tres golpes) staff shows a sequence of notes: D, I, D, D, I, D, I, D, D, I, D. The Tumba (salidor) staff shows a sequence of notes: D, I, D, D, I, D, I, D, D, I, D. The score is transcribed by Juan Elósegui.

Figura # 5. Estructura rítmica del guaguancó (Rodríguez y Gómez García 57)

Clave 2/4  
Cascara 2/4  
Tres golpes 2/4  
Tumba 2/4

4.4 Estructura rítmica del yambú. Transcripción de Juan Elósegui

Detailed description: This musical score shows the rhythmic structure of the Yambú. It consists of four staves: Clave, Cascara, Tres golpes, and Tumba. The Clave staff is mostly empty, with a few notes in the second measure. The Cascara staff has a series of notes with stems pointing up and down, and some notes are marked with 'I' and 'D'. The Tres golpes staff has notes with stems pointing up and down, and some notes are marked with 'C' and 'A'. The Tumba staff has notes with stems pointing up and down, and some notes are marked with 'I' and 'D'. The time signature is 2/4 for all parts. A 2/3 time signature is indicated at the end of the piece.

Figura # 6. Estructura rítmica del yambú (Rodríguez y Gómez García 57)

Clave 2/4  
Cascara 2/4  
Tres golpes 2/4  
Tumba 2/4

4.6 Estructura rítmica de la columbia. Transcripción de Juan Elósegui

Detailed description: This musical score shows the rhythmic structure of the Columbia. It consists of four staves: Clave, Cascara, Tres golpes, and Tumba. The Clave staff has notes with stems pointing up and down. The Cascara staff has notes with stems pointing up and down, and some notes are marked with 'I' and 'D'. The Tres golpes staff has notes with stems pointing up and down, and some notes are marked with 'C' and 'A'. The Tumba staff has notes with stems pointing up and down, and some notes are marked with 'I' and 'D'. The time signature is 2/4 for all parts. A 3/3 time signature is indicated at the end of the piece.

Figura # 7. Estructura rítmica de la columbia (Rodríguez y Gómez García 58)

Como se puede observar en las figuras 6, 7 y 8, en la columbia el aire es más rápido que en el guaguancó y en el yambú, esto se observa en el movimiento de la tumbadora, los repiques de la columbia son más rápidos porque el origen está en el duelo entre el percusionista y el bailarín, pero el aire es más lento y los ritmos son muy segmentados y figurativos. El tiempo en el guaguancó es más rápido que en el yambú y la melodía en el guaguancó es más fluida, es esto último, mezclado con las características descriptivas del texto, lo que lo hacen más popular que los otros dos tipos de rumba, es por esto por lo que va a perdurar no solo en los sonidos rumberos sino en la salsa, donde muchos de los intérpretes la escogen para mezclar sus canciones en el seno de la revolución de la música latina en Nueva York.

Así, la tradición oral se formó con los cantos de ida y vuelta entre América y España desde el siglo XVII que llegan hasta la conformación de la tradición popular del siglo XIX, ahí está la razón fundamental de que se consolidara en América una vieja tradición literaria como la décima que se observaba como manera de expresar la conexión entre España y el Nuevo Mundo, esta forma literaria estaba en la zarzuela, por eso, la música guajira, la música campesina, emerge de la música hecha para teatro (Manuel 137-138). Cuando los teatros cerraban, la estructura formal salía a las calles y se convertía en expresión popular. La razón por la que se hizo popular, la décima, fue porque la estructura fija de la versificación permitió expandirse en la conciencia, primero del público del teatro, y, luego en la población en general. Al ser formularia, la estructura de la décima se vuelve repetitiva y es fácil de aprender, como ya señalaba en el apartado sobre el punto cubano. El aprendizaje fue lo que permitió su popularización y la convergencia en la improvisación, es ahí donde lleva el sello hispanoamericano, ya que si bien la estructura fija fue una forma escrita y culta del siglo XVII se convierte, de la misma manera, en una forma popular dada su fijeza métrica.

Si se mira la rumba desde lo poético, hay que aclarar que, si bien la décima no se presenta en todas las canciones, si tiene regularidad de aparición y, como decía antes, se abre a diversos usos de la improvisación y la canción. Pasmanick

hace una clasificación del uso de la décima en la rumba: espinela clásica, espinela modificada, décima octavilla y décima abierta (260). El primer caso de la décima analizada antes es un ejemplo de la espinela clásica, el siguiente es un ejemplo del tercer caso, la espinela con introducción, el segundo ya lo he explicado, por eso no citaré un ejemplo:

En mis sueños existe un lugar, (x2)	[a]
Rumorosa de gráciles palmas,	[b]
Donde sueñan la vida con almas	[b]
Y no tiene cabida el pesar.	[a]
Cuba ardiente, Cuba hermosa,	[a]
Dormida en brazos de un mar	[b]
Que no se harta de besar	[b]
Tu cuerpo del lirio y de rosa,	[a]
Qué te impulsó verte diosa,	[a]
A tocar tu cielo un día	[c]
Por la luz y lozanía	[c]
(¿) De jardines tropicales? <sup>8</sup>	[d]
(¿) Añoranzas terrenales?	[d]
(¿) Celeste melancolía?	[c] (Pasmanick 262)

La canción es grabada por John Santos (1955) y el coro folclórico Kindembo, es un guaguancó con estilo matancero. Como se observa antes de la décima, también en el intermedio de ellas, se coloca una redondilla. Esto no es nuevo, Espinel, como ya lo señalaba en el apartado sobre el punto cubano, lo había expuesto ya en el caso de las glosas de *Diversas rimas*.

La siguiente es una rumba con variación en la rima de la espinela, se llama “La polémica” y es del grupo Los muñequitos de Matanzas:

<sup>8</sup> En la transcripción que hace Pasmanick, no coloca los dos signos de interrogación, por eso coloco el signo de apertura entre paréntesis.

Quisiera cantar contigo	[a]
siempre y cuando me entiendes	[b]
Aparte que eres mi amigo	[a]
yo sé que me comprendes	[b]
Dice el sabio Salomón	[a]
lo que al hombre lo matan	[b]
son los celos que arrebatan	[b]
la vida y el corazón.	[a]
Por esta misma edición	[a]
nos dicen campeón guerrero.	[c]
Yo ando buscando un vate	[d]
que me escuchara mi lira	[e]
que no cantara mentiras	[e]
ni tampoco disparates.	[d] (Pasmanick 262-264)

La rima de esta décima no conserva la estructura de la espinela y propone una rima abbaacdeed. La variación corresponde a la irregularidad del séptimo verso que no coincide con el siguiente para hacer el puente con la siguiente redondilla de la décima. El siguiente caso comprende la décima octavilla o décima comprimida como la llama Pasmanick o cuarteta cubana como la llama el crítico literario cubano Samuel Feijóo (1914-1992).

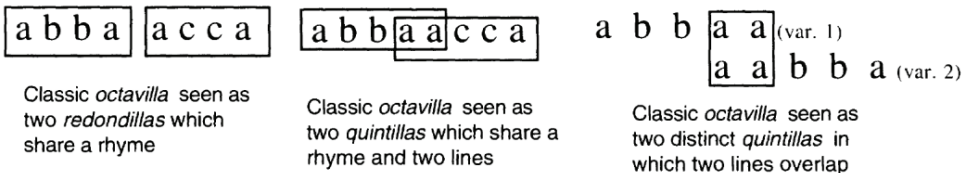
La rumba lo más celestial	[a]
de los dominios de Apolo	[b]
es un elemento solo	[b]
del concierto universal	[a]
en ello no tiene rival	[a]
por lo bello y lo fecundo	[c]
si en este grandioso mundo	[c]
no se ha visto cosa igual	[a] (Pasmanick 265)

Esta décima de la canción “Y ya se formó el rumbón” del grupo Yoruba

Andando, retoma lo que también ya Espinel había hecho en *Diversas rimas* pero que ni Pasmanick ni Feijóo lo advierten. Quiero mostrar el siguiente ejemplo para constatarlo:

<i>Pues mi mal terrible y fiero</i>	[a]
<i>de mí propio se recata,</i>	[b]
<i>sabrás que amor me mata,</i>	[b]
<i>mas no por qué causa muero.</i>	[a]
COPLAS	
Aunque a decirse provoca	[a]
el bien de mi pensamiento,	[b]
mi fe y vuestro mandamiento	[b]
me enmudecen lengua y boca;	[a]
y así en este fin postrero,	[c]
donde mi bien se dilata,	[d]
<i>sabrás que amor me mata,</i>	[d]
<i>mas no por qué causa muero</i> <sup>9</sup> .	[c] (Espinel 337)

El caso anterior también comprueba que ya Espinel había incluido la introducción para ser glosada en algunos de sus poemas y también la presencia de las octavillas desde *Diversas rimas*. Así que las variaciones que se ven en la rumba de la espinela ya el mismo creador de estas en el siglo XVI las había mostrado. La rumba como los otros ritmos de la música hispanoamericana lo que hacen es replicar la espinela, como también replican las variaciones. De la octavilla en la rumba y sus variaciones se dan las siguientes variaciones:



**Figura # 8.** Variaciones de la octavilla en la rumba (Pasmanick 265).

<sup>9</sup> Las itálicas son mías, las marco para destacar la glosa presente en esta composición.

Finalmente, la décima abierta consiste en las combinaciones y variaciones que sobre la espinela se puede hacer, como reducir la cantidad de los versos, hacer una introducción o un estribillo con redondillas o con coplas, cambiar la rima y el metro. Lo que el uso de la décima en la rumba muestra y las variaciones expuestas es que fue el campo fértil para usar una forma poética y construir composiciones e improvisaciones acorde con las necesidades del momento, ya sean de carácter técnico, formal o social.

La rumba cubana es uno de los ejemplos más importantes de cómo, en los territorios coloniales, empiezan a manifestarse maneras culturales provenientes de España. Las comunidades afro en ciudades de Cuba, como Matanzas y La Habana, iban creciendo y urbanizándose, trasladando la vida del campo a los barrios, la música de tambores se convierte en una manera de expresar la crítica hacia la injusticia y la desigualdad social.

## 2.4 Improvisación en el changüí

Uno de los ritmos al que no se le conoce incidencia directa en la salsa es el changüí, esto quizá por su cercanía al son y por la popularidad de este que lo opacó, como al ñengón. Ambos ritmos provienen de la región oriental de Cuba (Lapidus XVII-XIX). Pero el changüí antes que el son tiene una representatividad de donde he seleccionado el siguiente caso ya que permite revisar las décimas en este ritmo. Si bien el changüí proviene de la vida urbana de Guantánamo del siglo XIX, su influencia en la forma original se conserva y llega a la improvisación escogida como el siguiente caso.

En los encuentros de los músicos surgían improvisaciones, es un homenaje en presencia del homenajeado, el llamado “tresero mayor”, acá se observa cómo la lengua también se manifiesta y la herencia de la lengua española, de su poética, se asimila en un encuentro de repentistas changüiceros:

(Primer trovador):

Viva Chito Latamblat

[7 a]

Viva el tresero mayor (2 veces)	[8 b]
Que le da fuerza y valor	[7 b]
A los sonidos del tres	[7 a]
El grande Chito otra vez	[7 a]
Y con él canta Cambrón	[7 c]
Él mantiene mucho son	[7 c]
Negro que canta bonito	[8 d]
Que llena los requisitos –Madre-	[8 d]
En cualquiera versación	[7 c]

(Estribillo):

¡Ay! no quiero más rebolito  
Yo no quiero más rebolito (4 veces)

(Segundo trovador):

Cójale lo bajo al tres	[7 a]
Y escuchen su consonancia	[8 b]
(Cójale lo bajo al tres -caballero-	
Y escuchen su consonancia)	
Y vieran con qué arrogancia	[8 b]
Latamblét vuelve a sonarlo otra vez (2 veces)	10 a]

(El primer trovador interrumpe):

Vuelve a sonarlo otra vez	[7 a]
Así lo dijo Cambrón (2 veces)	[7 b]
El mantiene mucho son	[7 b]
Con los sonidos del tres	[7 a]
Así como usted me ve	[7 a]
Yo te digo la verdad	[7 c]
Esta es una realidad –Cambrón-	[7 c]
Que el mundo acá lo está viendo	[8 d]
Que tú me ganas comiendo	[8 d]
Pero cantando ¡qué va!...	[7 c]

(Instituto Cubano de Radio y Televisión)



En la improvisación de esta muestra hay dos décimas. Una de ellas mezcla la primera parte del segundo trovador que es interrumpido por el primero. La primera es una décima con variación en el metro ya que los versos 9, 8 y 2 son los únicos en octosílabos, los demás son octosílabos; sin embargo, cumple con la estructura de la rima abbaaccddc, como también lo cumple la otra décima. Llama la atención de esta muestra que el primer trovador interrumpe al segundo porque la redondilla con la que ha empezado la décima no se adecúa a la estructura clásica, el verso 4 tiene 10 sílabas, y al darse cuenta de ello instantáneamente interrumpe con el verso “vuelve a sonarlo otra vez” y empieza la segunda décima que solo tiene el verso 8 y 9 en octosílabos; los demás son heptasílabos y cumple con la estructura abbaaccddc de la décima clásica. Los dos primeros versos son un laudatorio a quien interpreta el tres, Chito Latamblét, y que en los demás versos de la décima sugiere su capacidad para la instrumentación en la improvisación. La adulación al trovador la devuelve sobre él, en la otra décima, para demostrar que con quien controvertía no tiene la capacidad de improvisar de ahí que diga “Que el mundo acá lo está viendo / Que tú me ganas comiendo / Pero cantando ¡qué va!”.

La primera redondilla de la primera décima tiene rima consonante en los versos 2 y 3 y asonante en el 1 y 4. Los versos 1 y 4 de la segunda décima son también asonantes, así como el 7 y el 10. Los demás versos son consonantes en el sentido estricto de la décima tradicional. Sin embargo, la improvisación en esta muestra de changüí se da en décima modificada según el criterio que da Pasmanick (60). Se observa, en consecuencia, dos décimas modificadas especialmente por el metro y por algunos cambios de rima. Pero la estructura fundamental de la décima clásica se presenta en esta improvisación.

La estructura de los versos corresponde al modelo de la rima de la décima espinela en la cual se observa la estructura “abbaaccddc”, sin embargo, los versos no siempre están en octosílabos y varían algunas veces al heptasílabo (Pasmanick 252). Esta forma se repite a lo largo de las tradiciones orales hispanoamericanas como se ve en la pieza de changüí de Chito Latamblét (1916-1993). Esta estructura impactará, de manera contundente, las canciones

de salsa de los años 1960 y 1970 que incorpora, además de la música africana, la estructura poética del español. Gracias al video se logra observar un tipo de improvisación. El tresero interpreta su instrumento y recibe la adulación de sus acompañantes que se da mediante décimas. La improvisación no solo se daba, como generalmente se ha creído, en el punto cubano; toca también ritmos como el changüí.

Los grupos musicales en Cuba se fueron extendiendo desde la década de 1920. El danzón, de abolengo europeo, heredado y apropiado por los negros, se fue rezagando ante la evolución de un sonido que incorporaba el tres, el bongó, las maracas, el güiro y la marímbula al cual se le denominó changüí y que es el antecedente del son. La base del changüí son los repiques de la marímbula y el bongó que se entrecruzan para dar paso a las frases del cantante que improvisa en décimas. Estos dos instrumentos fueron adaptaciones caribeñas de elementos percusivos que venían con la música de los esclavos africanos. El bongó, por ejemplo, es una adaptación más pequeña de las tumbadoras usadas en la rumba y el tres, por otro lado, es un instrumento de cuerda adaptado de la herencia española basada en la guitarra, el laúd, el tiple y la bandola. A estos se le agrega la percusividad de las maracas como el elemento aborigen de composición de esta música, de esta manera, se conforma el grupo de changüí que se hermana con otros ritmos como el kiribá y el nengón, pero es el que más se destaca dentro de los antecedentes del son.

Aunque estos ritmos fueron conformándose desde comienzos del siglo XIX, sus primeras noticias vienen de la época de la guerra de los diez años (1868 a 1878), que fue la primera guerra que los criollos cubanos libraron contra los españoles en busca de la independencia. Por la misma fecha Atina Latamblét, una esclava de Guantánamo, cuando no existían aún los bongós, en los momentos de descanso del trabajo de los trapiches, tocaba con un taburete los ritmos que fueron creando el changüí junto con sus dos hijos que tocaban el tres. La canción que más tocaban se llamaba “Para ti nengón” que hasta los españoles lo bailaban (Instituto Cubano de Radio y Televisión). De esta manera, se inicia el uso de uno de los elementos más importantes en

la música del Caribe, el “guajeo” que es la versión cubana de un “ostinato” que inaugura el tres y que consiste en la repetición de un mismo ritmo en las cuerdas, en la salsa de los años 1960 y 1970, este elemento se trasladó al piano y se convirtió en una de las formas musicales más importantes no solo de la salsa sino del jazz latino. El tambor africano, ante la inexistencia material por las prohibiciones de la esclavitud, se empieza a camuflar en los instrumentos que el amo y colonizador no veían como peligrosos.

El esposo de Atina Latamblét, Demerio Latamblét, luego de ser esclavo se convirtió en carpintero y de allí pasó a construir instrumentos de cuerda. Historias como la de esta familia conforman el legado del changüí, pero más allá de la historia, representa la constitución de un discurso emergente dentro de la colonia que construyó una manera de expresión de los negros que antes, siendo esclavos, no podían expresar. La música permitía conformar, en las canciones y la música, la memoria, su historia, esto impactó de manera definitiva, no solo la consolidación de la música africana en Cuba, sino que representa lo distintivo de un discurso alternativo en medio de la marginalidad, que, al ser así, de manera encubierta, va construyendo un concepto musical que con el son se convertirá en un modelo permitido en la sociedad cubana de comienzos del siglo XX, esto luego irá a la salsa. Por eso, es importante la marímbula en el changüí ya que, si bien el tres representa el componente europeo español de la música y por ahí se infiltra, la marímbula no va al ritmo del tres, sino que es un perfecto contraste, es decir, a pesar de dialogar y convivir, va por otro camino sin disonar del resto del ensamble, sino completándolo. Esto mismo pasa en el punto cuando la tonada va con otro ritmo y cadencia.

El changüí es el directo antecedente del son y, con el paso del tiempo, se pueden confundir, ya que en estos ritmos se encuentra el “guajeo” como elemento común ejecutado por el tres. El son montuno retomará el estilo changüicero en donde el tres es el conductor, allí ya está infiltrada la síncopa en un instrumento creado en Cuba, pero con ascendencia europea, esto permite que se valide a nivel social.

En el changüí la música se hacía como en la bomba, la plena, la rumba y la tumba, para celebrar los momentos festivos, es el son el que logra el espacio de la profesionalización del músico. El antecedente de estos ritmos en la región oriental de Cuba se encuentra en la tumba que llevaron los esclavos de La Española, luego Haití, a finales del siglo XVIII. Como se infiltra el tambor en el tres del changüí, el ritmo de las tumbadoras se camufló en el güiro, que después se convirtió en el guayo, instrumento de metal también llamado ralladera, entre él y el tres llevan la coordinación de los compases en los que varían diversos acentos y en los que entran los estribillos y los cantos antifonales que afectaron al son y más tarde a la salsa. La música africana, así como se infiltró la religión, mutándose entre los santos católicos, se infiltra para siempre en el espíritu afro-hispano-antillano. El changüí, en su evolución, muestra que el camuflaje del tambor en el tres, y también en el moderno instrumento de percusión que reemplaza al güiro, el guayo, coexisten diversas voces. La delicadeza del güiro es relegada por el metal del guayo. El metal genera otra sonoridad, lo cual responde a la actualización de los instrumentos al mundo moderno, allí el metal fue interviniendo en todas las músicas afrocaribeñas. Sin embargo, en el changüí se trasladan a otros instrumentos el ritmo originario de la tumbadora que daba el ritmo a la música.

El changüí hace encontrar las tradiciones instrumentales europeas con los ritmos de África y los mezcla con el güiro, que es un instrumento indígena de América. Por otro lado, la adopción del español, como la lengua materna, es un tema ya resuelto a finales del siglo XIX y a comienzos del siglo XX se a relocaliza en las canciones de las tradiciones orales hispanoamericanas.

El changüí relocaliza el espacio cultural de la música cubana con sus diversidades e híbridices, es decir, conforma la música a partir de elementos que son de diversos lugares, al juntarlos los resignifica culturalmente. También, el changüí, en términos poéticos, es el antecedente y fundamento del son ya que las improvisaciones en décimas y los estribillos, fundan el espíritu cantado de las músicas de cuerdas que se mezclan con la percusión africana.

El punto cubano si bien es el que explotó mejor la décima como técnica de improvisación, no es exclusivo de este ritmo la ejecución de esta herencia formal de la poesía española. El changüí es otro ejemplo de la inserción de las décimas espinelas en el acervo cultural de Cuba. La décima penetró no solo las regiones centrales de la isla, también otros lugares que tenían otras herencias musicales. El oriente de Cuba estaba más influenciado por la música que entró de La Española, que luego fue Haití. Los migrantes africanos que llegaron luego de la independencia de Haití tenían apellidos franceses, como Latamblét, hablaban francés. La presencia del castellano como la lengua de la isla ejerció un cambio en esta población que se dispersó al principio por el oriente. La herencia francesa se transforma con la presencia de formas poéticas como la décima. El changüí es el resultado sincrético de los descendientes de africanos de habla francesa provenientes de La Española, que luego trasmularon con la lengua castellana a formas de composición como la décima que permite que la música que llevaban se integrara al nuevo lugar de habla castellana.

La universalización de la décima en Cuba se extiende por varios géneros y no es exclusiva del punto cubano como han insinuado algunas investigaciones (Gómez García y Rodríguez 247). Si bien es cierto, el punto cubano la explotó de manera más amplia que otros ritmos, el changüí participa también de esta herencia e influencia de un estilo poético que viene del Siglo de Oro español. Lo mismo se observa en el siguiente capítulo, donde estudio la música puertorriqueña, que, en el caso del seis, usa también la décima espinela.

