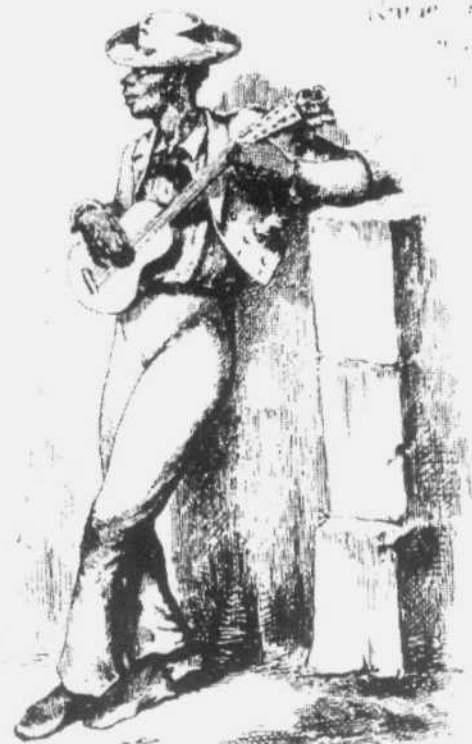


El Punto Cubano

María Teresa Linares

Trataremos de describir la música campesina cubana más pura, la que se usa desde hace muchos años en la base del pueblo, que ha dado origen a danzas ya desaparecidas como la *caringa*, el *cariaco*, el *sígueme pollo* y el *zapateo*. Y muchas otras de carácter local. Nos referimos más exactamente al *punto cubano*, que aún conserva vigencia en sus formas de décima cantada improvisada, y a las variantes de tonadas. Analizaremos su posible origen, sus estructuras, sus acompañamientos instrumentales y sus distintas funciones sociales, dentro de un contexto histórico que puede situarse en el inicio de la formación de nuestra nacionalidad. Tendremos en cuenta también la participación de los cientos de hombres y mujeres del pueblo que dieron vida a esta manifestación de canto, a la creación de tantos miles de décimas que han situado a nuestro pueblo como uno de los lugares de Latinoamérica en los que más se cantan décimas, no sólo en el punto cubano, sino en rumbas, sones y antiguas habaneras. De algún modo estableceremos las relaciones que existen entre la música de otros pueblos cercanos en su origen y su geografía con respecto a los elementos de estilo que contribuyeron a la integración, en Cuba, de esta música de evidente origen hispánico. Este trabajo recogerá las experiencias de largos años de investigación en los que hemos trabajado directamente con cultores que se reunían en talleres, festivales, emisoras de radio, noches campesinas, los que, con su amable apariencia, nos ilustraron de su saber empírico o cultivado, nos permitieron grabar sus tonadas, nos hablaron del largo aprendizaje, de sus experiencias, sus vidas y en fin, nos enseñaron a amar esta música. Segura de que no olvido a ninguno por el agradecimiento que les guardo, mencionaré sólo algunos: José Marichal, Pedro Guerra, Patricio Lastra, Chanito Isidrón, Justo Vega, Adolfo Alfonso, Alejandro Aguilar, Armandito Fernández, Pedro de Armas, José María Amaya, Ángel Valiente, Antonio Camino, Fortún del Sol, *Colorfn*, Rigoberto Rizo, Luis Gómez, Santos Hernández, Leoncio Yanes, Nena Cruz, la *Calandria*, Raúl Rondón, Martica Morejón, Inocente Iznaga, y el maestro de la décima en el presente siglo: Jesús Orta Ruiz, el *Indio Nabori*. A ellos les siguen en la



Negro Curro. Juan Cocallo. Actor y músico habanero del Siglo XIX

actualidad, un gran número de jóvenes que se han superado técnicamente, han investigado sobre la improvisación, la literatura cubana, la obra de otros poetas decimistas y con sus actuaciones están dando un nuevo impulso a la creación de décimas cantadas y escritas, en las que la improvisación juega un papel principal y la calidad es su mayor premisa. En otras formas evolucionadas de la música, como es la *Guajira de Salón*, debemos recordar el papel protagónico que tuvieron Guillermo Portabales y sus seguidores Ramón Veloz y Coralía Fernández, Celina González y Redeúnda Lima, los que han creado una escuela que han seguido otras figuras jóvenes. La evolución de esta música se debe también a la presencia de instrumentistas que aportaron un enriquecimiento del antiguo estilo de acompañamiento “al son del tiple y el güiro”, desde los laudistas y bandurristas Martín Silveira y Miguel Puertas Salgado que a principios del pasado siglo grabaron discos de puntos cubanos acompañándose con estos instrumentos y clave, hasta los virtuosos Alejandro Aguilar, Panchito Lara, Miguel Ojeda, José Manuel Rodríguez, Raúl Lima y Marcelo Lamas, de Sancti Spiritus, los que organizaron conjuntos instrumentales que enriquecieron la expresión del punto cubano, la guajira y el son montuno. A todos estos cantores e

instrumentistas, a los que siguieron enalteciendo esta manifestación de la música campesina, mi reconocimiento por el lugar cimero que ocupan en la cultura cubana. A través de este trabajo iremos enriqueciendo en lo posible el análisis del proceso de transculturación de un género de canto del que se tienen noticias desde mediados del siglo S. XVIII, proceso que sitúa al punto como una de las manifestaciones culturales que dan inicio a nuestra nacionalidad cultural.

El posible origen

El poblamiento de Cuba se efectuó a través de la conquista y colonización desde los primeros años del siglo XVI. Sus primeros vecinos se asentaron en las costas y en núcleos urbanos, rodeados de tierras fértiles con estancias donde se realizaban cultivos para el sustento de los colonizadores (siglo XVI hasta 1560). Más tarde se comienza a penetrar hacia el interior de la Isla y se intensifican y diversifican los cultivos. “Las vegas de tabaco, los ingenios y las haciendas de ganado tratarían siempre de situarse en lugares de fácil comunicación para dar salida a los productos de exportación. Este proceso es mucho más definido en la zona occidental (...) Entre 1570 y 1630 se conceden todas las tierras del interior de la región occidental, poblándose de hatos y corrales”¹ Este proceso correspondía a la presencia de inmigrantes de Andalucía, Extremadura, las dos Castillas y León, que constituían grupos de desheredados —segundones—, labriegos y gente rústica en busca de mejoras económicas. Estos emigrantes, en su mayoría hombres, se mezclan con aborígenes y africanos y la escasa inmigración femenina española, integrándose las primeras generaciones de criollos. Pero, aunque se señalan aquellas regiones como promovientes, “no es menos cierto que la llegada de personas nacidas o asentadas en Islas Canarias a la mayor de las islas antillanas se efectúa desde el propio siglo XVI, debido a las condiciones histórico-geográficas del archipiélago norafricano en la ruta hacia América y por el estímulo de las relaciones comerciales establecidas en Cuba desde fecha muy temprana.” (...) “Las islas Canarias constituyen la escala principal en el trayecto trasatlántico desde España hacia América y allí embarcaban pobladores, agua, animales, bebidas, mercancías en general” (...) “Desde la segunda mitad del siglo XVI comienza (desde Canarias) la emigración masiva mediante grupos familiares² Esto permite el poblamiento de tierras de labor para el cultivo intensivo y diverso alrededor de las poblaciones, en tierras mercedadas. En esta diversificación agrícola tiene gran importancia el cultivo del tabaco, y para que se extienda por el interior, presiona la oposición de los latifundistas ganaderos, despojando a los vegueros de sus tierras cercanas a la ciudad. Los vegueros tienen que internarse en zonas alejadas de los núcleos urbanos. Agrega Le Riverend que “en torno a las ciudades y a las zonas accesibles hay una ‘saturación’ de explotaciones agrarias y una pugna por las mejores tierras de labor. Recordemos que desde principios del XVII se prohíben las vegas de tabaco cerca de La Habana”³ Al irse

El proceso de transculturación comienza desde los primeros instantes del encuentro de culturas, no sólo con los aborígenes sino entre aquellos distintos grupos del mosaico hispánico que emigraban hacia Cuba en diferentes oleadas, así como los esclavos africanos

replegando hacia el interior una población que había participado en alguna forma de la vida urbana, lleva consigo una serie de elementos culturales que se iban transformando mediante el citado proceso de transculturación que comienza desde los primeros instantes en que se produce el encuentro de culturas, no sólo con los aborígenes sino entre aquellos distintos grupos del mosaico hispánico que emigraban hacia Cuba en diferentes oleadas. La adopción de elementos aborígenes debe haber sido en menor escala, ya que las culturas agroalfareras que se encontraban en nuestro territorio estaban en estadios culturales muy diferenciadas de las culturas europeas del renacimiento. De todos modos no descartamos la posibilidad de que aquéllas, al igual que los africanos que fueron traídos como esclavos, hayan adoptado algunos cantos. Recuérdese el naufrago que enseñó cantos de salutación a la Virgen María a los indios de Macaca y que luego, como refiere Carpentier, ellos componían otros cantos con aquel estribillo (Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, p. 19), lo cual constituía un rasgo de identificación entre la música responsorial española y las estructuras solocoro de los areítos. Del asentamiento de los grupos de inmigrantes y criollos durante el periodo de conquista, dice Le Riverend: “A lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII se formó una clase de grandes y pequeños propietarios, firmemente arraigados al suelo donde habían nacido” (*op.cit.* p. 18). Por ello comenta Argeliers León que “se operó un proceso de ruralización de aquellos elementos culturales hispánicos que primero habían tenido su asiento en medios urbanos: la décima, la guitarra, la bandurria, el punteado en estos instrumentos en oposición al rasgueado, y algunos zapateados que ya se practicaban en España” y lo más importante: “La ruralización implicaba, con el aislamiento en que se quedaba un proceso también aislado de evolución que determinó, además de una tradicionalidad, una diferenciación zonal” (el subrayado es nuestro)⁴. Esto lo veremos detenidamente más adelante. La adopción y utilización de los nuevos productos culturales derivados de

1 Le Riverend, Julio, *Historia económica de Cuba*. Editorial Nacional de Cuba, 1963, p.93.

2 Guancho, Jesús, *Significación canaria en el poblamiento hispánico de Cuba*, Centro de Cultura

Popular Canaria, 1992, pp. 36-37.

3 Le Riverend, *op. cit.*, p. 93.

4 León, Argeliers, *Del canto y del tiempo*, Pueblo y Educación, 1984, pp. 93-94

La presencia de elementos musicales que contribuyeran a la formación de tonadas, periodo musical sobre el que se canta una décima, estaba muy cerca de la penetración de la estrofa poética

aquellos elementos de estilo hispánico alcanzó a los grupos de esclavos africanos y criollos, de la población y de zonas rurales, según aparecen menciones en novelas y relatos de viajeros que iremos analizando. A los grupos de campesinos —blancos y negros— también se les diferenció con el nombre de guajiros. De su vida y costumbres, de sus bailes, cantos y expresiones poéticas, haremos un análisis partiendo de aquellos primeros elementos de estilo que conformaron, luego de haber sido portados por los emigrantes españoles, los géneros de baile y canto que los han caracterizado como música guajira. De esta música campesina cubana de herencia hispánica, participa social e integralmente el pueblo cubano, es decir, no puede calificarse ninguno de sus géneros como música de negros ni de blancos, ya que en su difusión y su recepción participan por igual unos y otros sin ninguna diferenciación en la expresión cantada o instrumental. Además, cantadores e instrumentistas pueden alternar con otros géneros no campesinos disfrutando de un espectro más amplio de la música cubana.

Históricamente se tiene noticias, a partir de la literatura colonial, del uso que dio el campesino a la décima cantada. Salas Quiroga describe una controversia como “una extraña conversación en verso” pero también describe su tonada, su canto, como “un continuado monótono grito: empezaba con impetuosidad y concluía con una cadencia que imitaba bien la languidez y la molicie... parecía un suspiro que busca quién lo escuche...” Quizás por aquella forma de cantar aparece en los diccionarios la definición del punto guajiro como Ay o Ay-el-ay o Llanto: “Canto vulgar muy común y favorito de los campesinos, cuyas letrillas (décimas regularmente) principian las más de las veces con esta interjección y en que compiten los trovadores entusiasmados y a gritos, acompañados del tiple, guitarra o arpa. Dícenle otros el llanto. No deja de ser sentimental, en el modo mayor y compás de 3/8... en el zapateo es la parte del baile que se acomoda a 108 sones explicados... distinguiéndose el punteado, escobillado, etcétera...”⁵ Este y otros autores aseveran que el punto guajiro tenía partes bailables que alternaban con el punto cantado, como sucede aún en algunos bailes mexicanos que tienen el mismo origen. En un libro publicado en 1855, el *Album Regio*, de Don Vicente Díaz de Comas, aparece una partitura de zapateo —posiblemente la primera vez que se publica una partitura de este baile—, en la que se diferencian las partes instrumentadas para el baile y la parte de canto, con aires distintos. Posteriormente se utilizó el punto cubano como manifestación de canto solamente, y el zapateo quedó

como género instrumental danzable en el que se incluía alguna tonada rítmica en la parte melódica ejecutada por el laúd.

A partir de estos criterios, estudiaremos una serie de aspectos en el punto cubano o guajiro que rastreamos en la música española de los siglos precedentes o coincidentes con la colonización, ya que España recién lograba su unificación en el momento de la llegada de Colón a nuestras costas. El diverso poblamiento de la Isla de Cuba coincidía con los cambios y variaciones que se producían en las formas del lenguaje, en los instrumentos y en los géneros de canto y baile en la propia España. Es muy importante tener en cuenta estos aspectos del desarrollo musical en la Madre Patria por la falta de una documentación escrita sobre géneros que pudieron coincidir en un origen común en ambas riberas partiendo de la misma raíz. La música del pueblo no se escribía, se transmitía de padres a hijos por tradición oral. La música escrita era la de la iglesia y la de las cortes, generalmente dirigida por maestros de capilla. Los españoles, en el proceso de la unificación de los pueblos y lenguas diversas, adoptaron como lengua oficial el castellano. En el mismo año del descubrimiento de América se publicó la primera gramática de este idioma por Antonio de Nebrija, y en 1493 el primer diccionario. Al ocurrir la conquista y colonización se impuso el castellano como idioma de dominación, y de hecho, en Cuba sirvió como idioma de comunicación entre los escasos aborígenes, cuyas lenguas desaparecieron, quedando sólo ciertas referencias en la toponimia y en algunos aspectos de la cultura material. Los esclavos negros de diferentes etnias africanas también utilizaron el castellano como lengua de relación entre ellos y con los amos blancos.

La décima había tenido estructuras anteriores a Vicente Espinel, que en 1591 dio a conocer la estrofa que él llamó redondilla de diez versos. Fue muy usada en sus obras de teatro por Calderón de la Barca y Lope de Vega, quien en su *Laurel de Apolo* y otras muchas obras le llamó espinela en homenaje a su autor. De la extensión de la décima por toda la América hay varias hipótesis. Una, la de que nos llega a través del teatro, y otra, la del uso de poetas cultos en función de loas y homenajes. Así aparece tempranamente en el *Espejo de Paciencia* en su parte final, en el motete que se canta en la ciudad de Bayamo, en honor del obispo Fray Juan de las Cabezas Altamirano, que había sido secuestrado por el pirata Gilberto Girón. Este poema está fechado el 30 de junio de 1608. Su autor, Silvestre de Balboa y Quesada, natural de la Isla de Gran Canaria, que ocupaba el cargo de Escribano del Cabildo de Puerto Príncipe, escribió el poema en octavas reales, pero le incluyó el motete en décimas espinelas con una redondilla inicial que se repite siempre al final de cada una de las tres décimas de que consta. Esta repetición de una

⁵ Pichardo, Esteban, *Diccionario Provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, Editorial de Ciencias Sociales, 1976

redondilla a manera de estribillo pudo estar determinada por la forma musical de la tonada con la que se cantó. Otro poema homenaje en que se usan décimas espinelas a más de otras estrofas poéticas es el *Llanto de Panamá*⁶ publicado en Madrid en 1642 y reeditado con un estudio realizado por Antonio Serrano de Haro en 1984. La décima, como forma poética culta, fue enseñada y recomendada en las escuelas eclesiásticas, principalmente de jesuitas, y así se propagó la costumbre de hacer décimas a lo divino. En Cuba se reconoce la adopción de la décima en el ambiente culto y el popular a partir del siglo XVIII, cuando ya se usaron por el pueblo y por poetas cultos durante la toma de La Habana por los ingleses. Pero un viajero, Jacinto Salas y Quiroga, que visitó nuestros campos en 1839, describía asombrado “tres monteros (que) seguían una extraña conversación en verso y era una réplica continua y una lucha de ingenio... Nuestro huésped se dio por vencido y para darlo a conocer empezó a cantar versos de Calderón. Nadie podrá debidamente concebir la extrañeza que me causó, escuchar en aquel apartado sitio, y a tan rústicos hombres, versos de nuestro admirable poeta.”⁷ Lo que denota que en algún momento muy anterior penetraron en Cuba las obras de Lope de Vega y Calderón de la Barca, los poetas del Siglo de Oro que usaron la décima espinela. Esta pudo ser la otra vía de penetración del género poético, como se ha planteado por otros autores, la vía del teatro. “Precisamente, una de la tesis sostenida sobre su extensión en América, que no toca discutir aquí, es la de su procedencia teatral; en una de sus posibilidades de evolución americana, la décima debió ser tomada en el siglo XVII del teatro, entre otras posibles vías de popularización, para alcanzar vida independiente como texto o como letra para ser cantada.”⁸

La presencia de elementos musicales que contribuyeran a la formación de tonadas —periodo musical sobre el que se canta una décima—, estaba muy cerca de la penetración de la estrofa poética. En el mismo momento en que en España se iniciaba un teatro musical que llevaría al género zarzuela, español por excelencia, Lope y Calderón incluían décimas espinelas en su obras, y a la vez, escribían libretos para aquella. El siglo XVII fue también un periodo de penetración de la cultura italiana en España. A la resistencia que hacía el pueblo a esta presencia foránea, se oponía la anuencia de las clases altas, que aceptaban las innovaciones en las obras de teatro. Ya en esta época se realizaban espectáculos teatrales en los que se introducían trozos de música, muchas veces ajenos a sus argumentos. Esta práctica se llevó a cabo en *entremeses*, *loas* y *mojigangas*, que se intercalaban en espectáculos de varias horas. A estos espectáculos fueron incorporándose elementos de la primitiva ópera italiana como algunos personajes —el gracioso—, la tramoya, la escenografía y la orquesta. Ya en la mitad del siglo XVII se construye un pabellón de caza en un paraje llamado Zarzuela en el que se realizan espectáculos con grupos invitados por el rey Felipe IV, donde se presentaban las denominadas fiestas de zarzuela. En estos primitivos espectáculos, que fueron

adquiriendo características propias encontraremos elementos que pudieron llegar a Cuba con los colonizadores y que dieron lugar a representaciones que se realizaron en las fiestas de Corpus. Pedro Calderón de la Barca, desde 1651 se dedicó al teatro de la corte madrileña, realizando los libretos de muchas fiestas teatrales cuya partitura musical se ha perdido. En esta etapa también Lope de Vega hizo libretos para obras teatrales, lo que nos permite considerar que algunas de ellas pudieron ser conocidas en América y haber adoptado muchos términos de su expresión. En aquellas primitivas zarzuelas, al recitativo italiano se le llamó *tonada* y “sus melodías eran de indudable origen hispano, sincopados y con textos en la forma de copla y estribillo, en tonos menores y en compás de +... (la tonada) nuestra es más flexible... con un alto grado de expresividad en estrecha relación de la música con las palabras, siendo los acentos por lo general fieles a éstas, es decir, silábicos, prestando más atención a la estructura poética del texto”.⁹ Estas características podremos encontrarlas en el análisis que realizaremos de las tonadas campesinas cubanas en su relación con la décima que se usa como texto. Como veremos, la definición de las tonadas introducidas en las primitivas zarzuelas se definen por estos autores como nosotros podemos definir las tonadas de punto actuales, pero llegaremos a mayores precisiones en el análisis de otros documentos de la bibliografía. De este texto debemos mencionar la importancia que tuvo el músico Juan Hidalgo al realizar partituras de zarzuelas para Calderón y otros autores, el cual incluyó elementos de la ópera italiana, pero también mantuvo la esencia de la zarzuela, aún en detrimento de aquellos aspectos que había aceptado, como “abandonar la práctica del lamento resaltando la tonada humana” (*op. cit.* p. 19). “Además fue inventor de un instrumento llamado claviarpa y eminente compositor de tonos divinos y humanos” (p. 23) Los autores citados mencionan a otro músico importante para el barroco español, Sebastián Durón (1660-1716), quien sigue “empleando el término tonada, tradicionalmente hispano y la asimilación de la música popular (unas hermosas seguidillas...)”. Es decir, 108 compositores españoles de aquel momento usaron términos para definir sus melodías a diferencia de los italianos, términos que se siguieron usando posteriormente por los compositores populares. No es hasta la presencia de Doménico Scarlatti en la corte española que encontramos el uso de cantos y danzas del pueblo en su obra, la que analizada hoy, y escuchadas las interpretaciones en el clave, nos demuestran con claridad qué referencias sonoras existen entre aquellas obras de concierto cuyos autores tomaron elementos de la música del pueblo español y la reproducción de estos mismos en la música de nuestros campesinos.

6 Serrano de Haro, Antonio, *Llanto de Panamá*, Madrid, 1984.

7 Salas y Quiroga, Jacinto, *Viajes*, Consejo Nacional de Cultura, 1964, p. 152.

8 López Lemus, Virgilio, *Décima e identidad. Siglos XVIII y XIX*, Editorial Academia, 1997, p. 5-6.

9 Manuel García Franco, Ramón Regidor Arribas, *La Zarzuela*, Acento Editorial, Madrid, p. 17.

El descubrimiento de un manuscrito con el *Fandango*, de Scarlatti, por la profesora Rosario Alvarez Martínez en un archivo de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife y su posterior revisión y edición, puso al alcance de los clavecinistas actuales una obra en la que aquel autor “ha imitado la melodía de las canciones entonadas por arrieros, muleros y gente común”.¹⁰ En el disco encontramos referencias a otras obras del maestro napolitano en las que utiliza elementos de música americana llegada de regreso a España tan tempranamente como el siglo XVIII. Scarlatti había nacido en Nápoles en 1695. Consagrado ya como clavecinista, viajó a Portugal donde fue acogido en la corte y dio clases a la Infanta Portuguesa María Bárbara de Braganza hasta que ésta se casó con el Rey Fernando VI de España. El maestro le acompañó, primero a Sevilla y después cuando se instaló en Madrid, hasta 1757 en que falleció. Casi toda su obra la realizó en Portugal y luego en España. Los cuatro años que permaneció en Sevilla, residiendo en el Alcázar cerca de la familia Real, los pasó recorriendo toda la región andaluza, lo que enriqueció sus conocimientos sobre los cantos, danzas e instrumentos del pueblo andaluz, muchos de cuyos elementos están presentes en su obra. “En gran manera —dice la profesora Vicens— su música permite saber hoy cómo cantaba ese pueblo al promediar el siglo XVIII y comprobar que sigue cantando hoy como entonces”. Uno de los elementos que se señalan en la obra de Scarlatti por las profesoras Vicens y Rosario Alvarez es la presencia de la escala andaluza, presente hoy también en nuestras tonadas *tristes* o *españolas*. Se señala en la Sonata k 181 y Vicens la compara con un tango flamenco recogido por el profesor Manuel García Matos en la actualidad. “Publicada en 1752, esta sonata antecede en ciento diez años a la primera referencia escrita de un tango americano”, y cita al Barón de Du Valliers que escribió en 1862: “Una joven gitana danzó el tango americano con extraordinaria gracia”. Se refiere, con mayor propiedad para nosotros, “a otro cante de ida y vuelta, o sea, los que partiendo de España sus elementos de estilo, retornaron, es el Punto de La Habana... García Matos cita varios puntos de La Habana, dos de ellos en 6/8 y uno precisamente en 3/8, que son los que alternan en la Sonata 429 de indudable sabor cubano” (Vicens, *op cit*). Pero más interesante para nosotros es el Fandango de Scarlatti, encontrado y editado por Rosario Alvarez¹¹ y grabado en un disco por Smiljka Isakovic, clavecinista yugoslava que estudió en Moscú el piano, y clavecín en España. Frente a la partitura, analizada por la profesora Alvarez encontramos características presentes en nuestras formas de tañer los laúdes y guitarras en el punto guajiro actual al extremo de que se han hecho transcripciones para laúd y guitarra que lo acerca aún más a nuestra sonoridad campesina. La profesora Alvarez dice: “Después de una corta introducción de 5 compases, aparece el tema característico del fandango, que se va variando en diversos episodios, con fragmentos arpegiados, notas repetidas, escalas, trinos, etc., para finalizar en escalas cromáticas descendentes y ascendentes. En la segunda parte

se introduce un corto fragmento en compás de 3/8 con indicación de presto, para volver poco después al tiempo inicial en +. Se pudiera escuchar otra interpretación de laúd y guitarra campesina, en la introducción o interludio entre la tonada cantada —sobre todo por virtuosos de estos instrumentos como existen hoy— y una descripción del hecho musical coincidiría con aquel análisis. La relación de la partitura del Fandango de Scarlatti y mucho más la del Fandango de su alumno Antonio Soler —cuyos rasgos son aún más españoles por razón de su naturaleza—, con la música campesina cubana es muy estrecha, y confirma no sólo el origen, sino los valiosos elementos estructurales que se conservan en la música cubana de aquel antecedente español, particularmente andaluz por la época en que se recibieron y adoptaron. Así lo expresa la propia profesora Alvarez: “Pero aunque el músico napolitano trata de captar la ligereza de las notas repetidas y el rasgueo de la guitarra, así como la ampulosidad de la copla, no lo logra, y tendremos que esperar a la obra maestra de su discípulo, el padre Antonio Soler, para verlo plenamente conseguido” (Alvarez, *op cit.*, p. 11). El fandango es un género del cual hablan muchos especialistas, y algunos consideran que regresó a España desde América como la *zarabanda* y la *chacona*. Lo más interesante después de esta hipótesis no confirmada es la que considera que el mismo procede de las antiguas *tonás* de cante *jondo*. Esta hipótesis nos parece más acertada, pues, de cierto, surgieron formas distintas del fandango en regiones diferentes de España y, además, con nombres locales como los *verdiales* de Málaga —que se tocan con violines—, los fandangos de Huelva, de Granada, Alonso y Lucena, en Andalucía. Hay autores que consideran que el fandango es antiquísimo, entre los cantes más generalizados del folklore del sur de España, y posiblemente originados en las cantiniñas que se extendieron por todas las provincias de Andalucía en los años que siguieron a la expulsión de los árabes.¹² Considera este autor que el fandango tomó carta de naturaleza en otras regiones españolas y que era un baile y canto en 3/8 de ritmo claro y llegó a tomar gran hegemonía en los primeros años del ochocientos. Pero nosotros consideramos que por lo menos, los elementos que le dieron forma a los distintos estilos de fandango de las varias regiones en que se cantan, son mucho más antiguos. El sabio musicólogo español Don Manuel García Matos¹³ hace un pormenorizado estudio del origen del *modo mi*, tan utilizado en los puntos cubanos en modo menor. Concuerta en que tienen características morfológicas similares en el fandango, la jota y la seguidilla, que además tienen la doble función de canto para acompañar y guiar el baile y concuerdan en ser los tres de métrica ternaria. El maestro considera que el fandango es la expresión lírico danzable más descollante del cancionero popular andaluz, que vive en todas las provincias de la región asumiendo distintos

10 Vicens, Eva, notas al disco *Andalucía en el barroco*.

11 Obras inéditas para tecla. Transcripción y estudio por Rosario Alvarez Martínez. Sociedad Española de Musicología, 1984.

12 Andrade de Silva, Tomás, *Antología del Cante Flamenco*, 1958

El fandango es un género del cual hablan muchos especialistas, y algunos consideran que regresó a España desde América como la zarabanda y la chacona

estilos, manteniendo siempre el molde fijo formal que más adelante analizaremos en su semejanza con la morfología del punto cubano.

De aquí que nosotros consideremos que los elementos estilísticos comunes al fandango llegaron a Cuba en igual época que a otras regiones españolas y que bien pudieron resultar funcionales para la creación de un género de canto y baile —como era en un principio— y llamarse *punto* como nombre particular al ser acompañado por instrumentos de púa, y coincidir, finalmente, con las estructuras de otros fandangos españoles. Lo que más nos confirma esta hipótesis es el hecho de que regresara a España tempranamente, cuando aún se le identificaba con sus orígenes. Los elementos de estilo que señala en su texto García Matos al referirse a cantos españoles muy antiguos —como fueron los romances—, es “el ritmo libre y la estructura modal basada en modos diatónicos antiguos, como pudieran ser el *dorio*, el *frigio* y sus plagales *hipodórico* e *hipofrigio* los que se señalan en mayor extensión y abundancia. Estos modos se dan igual en los cantos de ritmo libre que en los metrificados y es muy nutrido el grupo en que aparecen”. La cadencia siempre sobre la tónica mi, sobre la que cierran siempre las melodías o cantos. En esta escala encontraremos siempre las tonadas de punto cubano que llamamos españolas y algunos cantos de cuna. En España aparecen en muchos estilos de canción y en distintas funciones, acompasadas y en ritmo libre frecuentemente muy melismático. Aunque en Cuba se ha perdido este estilo melismático que prima en el flamenco español, algunos giros de las voces de los cantores se acercan a las expresiones de canto de los canarios, quizás por ser estos emigrantes los que más poblaron las zonas rurales en que se canta el punto en Cuba. El cantor campesino construye sus tonadas con melodías silábicas correspondientes a la estructura métrica del verso, a nota musical por sílaba, lo que permite sólo algunas apoyaturas o glisados. En el proceso de transculturación ocurrido, los elementos de estilo hispánico en muchas ocasiones cambiaron de función para dar una nueva identidad al canto, y esto debe haber sucedido durante el tránsito de los cantares que trajeron los pobladores españoles al mezclarse cantos de distintas regiones y recibir el aporte de generaciones posteriores de criollos. Según plantea la

13 *Antología del Folklore Musical de España*, UNESCO, Hispavox 10107/8/9/10.

14 Anglés, Higinio, *La Música en España*, en *Historia de la Música*, de Johannes Wolf, Ed. Labor, Madrid, 1934, p. 385.

15 Larrea Palacín, Arcadio, *Sobre el posible origen americano de algunos cantos y bailes flamencos*, Actas de la reunión internacional de estudios sobre las relaciones entre la música andaluza, la hispanoamericana y el flamenco, Madrid, 1972, p.96

profesora Vicens, este regreso fue muy temprano —siglo XVII—, identificándose en España como americanos con nombres particulares como tango americano, puntos de La Habana, etc.

Por último, queremos incluir la descripción de la estructura del fandango y otros géneros del flamenco que da García Matos: “Seis frases de cuatro compases cada una —o de tres— componen la copla del fandango, que es precedida de una introducción —ritornello instrumental en el modo de mi sabido ya. La primera de las frases entra modulando en su cadencia-régimen armónico fino asimismo al modo mayor de la nota que se sitúa a la tercera mayor inferior del mi (do), nueva tónica; la segunda va al 4º grado de ésta, la tercera recae sobre ella, la cuarta va al 5º grado y la quinta vuelve a la tónica y la sexta vuelve al modo de la introducción. Semejante forma... es la propia de la malagueña, la rondeña y la granadina” (García Matos, Manuel, *op. cit.*) Debo aclarar que muchos autores, Gilbert Chase entre ellos, atribuyen a la *rondeña* y a las *bulerías* alguna semejanza al punto, pero no definen cuál de estos cambios y modulaciones en el fandango actual obedecen a un proceso de transculturación sobre el más antiguo, caso que no ha sucedido con los elementos que conformaron el punto cubano, pues hasta ahora, en los puntos cubanos que hemos encontrado con tonadas en menor o españolas, el modo utilizado íntegramente es el modo mi natural, con una forma ascendente y otra descendente. “Basta hechar una ojeada a los madrigales, villancicos, tonos y sonetos de los músicos españoles de este tiempo —dice Higinio Anglés— para darse cuenta cómo la vena del folklore hispánico, rico en ritmo y modalidad con tantas reminiscencias de los modos dórico, eólico, etc...” —que son los que se usan aún en Cuba—. Sigue diciendo Anglés. “Sin embargo, unas veces usan el estilo homófono a fin de subrayar el sentido de las palabras” —como veremos que sucede en el punto libre—, “otras se mueven en ritmo más vivo y acelerado, siguiendo las características de aquellos días...” Se refiere al Siglo XVI, que de igual forma se refleja en el punto fijo y concluye: “y siempre en el estilo nacional”.¹⁴ En el siglo XIX se conoció en España la petenera como uno de los cantes flamencos. El Padre Arcadio Larrea ha llamado la atención sobre este género al referirse a los cantes de ida y vuelta y sitúa su llegada “por Cádiz y allende el mar”. Agrega que Antonio Machado Alvarez (Demófilo) confiesa que algunos cantores la interpretan de modo que más bien parece un punto de La Habana y José Carlos de Luna afirma que las únicas raíces están en el punto de La Habana. “A mi entender, y atendidas todas las razones expuestas, la Petenera es de origen cubano” y, concluye categóricamente, “Cubana, a mi modo de ver, y entrada por Cádiz”¹⁵ Es ocioso mencionar que en Cuba hay ejemplos de tonadas españolas o en menor que son similares a los ejemplos que se citan hoy en España como antiguas peteneras. ❑

María Teresa Linares. Musicóloga cubana.