



El Compositor cubano Eduardo Sánchez de Fuentes.

hilario gonzález

(en el centenario de  
**EDUARDO SANCHEZ  
DE FUENTES**)

**DIONÉ**

En 1940 subió a escena, protagonizado por Alicia Alonso y Fernando Alonso, el primer ballet de autor cubano que llegó al público: **Dioné** de Eduardo Sánchez de Fuentes. Antes, en la década del 20, habían realizado partituras para la danza, Alejandro García Caturla (**El velorio**) y Amadeo Roldán (**La rebambaramba** y **El milagro de Anaquillé**), pero éstos últimos no

vieron la luz de las candilejas antes del triunfo de la Revolución y el de Caturla permanece sin estrenar.

En 1892, contando dieciocho años de edad, el estudiante de música del Conservatorio Hubert de Blanck de La Habana, Eduardo Sánchez de Fuentes, compuso su primera obra. Se trataba de una canción con letra de un hermano del novel

compositor, quien firmó su texto con el pseudónimo Fernán Sánchez. Era una bella melodía a la manera de las romanzas operáticas en boga por entonces en los salones de América, pero una característica peculiar la diferenciaba y le daba un carácter inconfundible: el ritmo de **habanera** permeaba la línea melódica y era el esquema básico del acompañamiento, a la manera de aquellas canciones de origen más popular que habían ido surgiendo en la Isla y que llevó a Europa el español acriollado Sebastián Iradier.

La difusión mundial de **La paloma** y de la **habanera** de **Carmen**, ambas de Iradier, habían dado un tinte mexicano y andaluz a un género que nos pertenecía por entero. Con un acierto para poner títulos a sus obras que conservaría hasta el fin de sus días, Sánchez de Fuentes tituló la suya con un monosílabo: **Tú**. Y, sin proponérselo... ¡rescató la **habanera** para Cuba!

Con **Tú**, Sánchez de Fuentes devolvió a la **habanera** su imagen original de trópico indiano y amulatado, con hamacas que se mecían bajo la sombra de las palmeras y vaivén de caderas de mujeres hermosas. La emperatriz invasora de Chapultepec, Carlota, y la cigarrera contrabandista de Ronda, Carmen, quedaron atrás. El mundo supo de nuevo que la **habanera** procedía de Cuba, pues su difusión se igualó a la de **La paloma**, **Estrellita**, **La cumparsita**, **Alma llanera**, **Fúlgida luna**, **El manisero** o **Siboney**, anteriores, contemporáneos o posteriores, pero todas similarmente pregoneras de una americanidad que había comenzado a gestarse desde el instante mismo en que las tripulaciones de Colón entablaron el primer diálogo con el lucayo que les sirvió de intérprete en su recorrido por las Islas.

¿No era demasiado éxito para un primer intento? ¿No era peligroso ese reconocimiento mundial de la primera obra de un creador que aún se hallaba en el nivel medio de sus estudios? Sánchez de Fuentes resistió la prueba, sorteó el peligro de envanecimiento, y ya en 1894 se encontraba estudiando **Contrapunto**, **Fuga** e **Instrumentación**

con Ignacio Cervantes, quien había sido laureado en esas disciplinas en el Conservatorio de París. En el apogeo de una fama fulminante, Sánchez de Fuentes seguía siendo el modesto estudiante que aspiraba a grandes realizaciones.

Durante el primer cuarto de este siglo Eduardo Sánchez de Fuentes dio un impulso decisivo a la Armonía en nuestro país, partiendo del punto conservador en que la había dejado su maestro Ignacio Cervantes y paralelamente a la renovación efectuada por José Mauri. Con Sánchez de Fuentes entra en la canción cubana, y en los otros géneros por él cultivados, una serie de recursos difundidos por el impresionismo y el verismo postrero que se hacen patentes en su partitura para **Dioné**, junto a otros más avanzados aún. En su obra a veces estamos en el mundo de la tríada con sexta añadida, con su ambivalencia de inversión del acorde de séptima de una tercera in-

ferior; en el mundo de la escala por tonos enteros o en su consecuente mundo del acorde de quinta aumentada con su inestabilidad tonal, aplicable también en la escala diatónica con grados cromáticos; o en el de ciertas formaciones de novena, oncena o trecena que resultaban una absoluta novedad en nuestro medio teatral. También el cromatismo, tanto en la línea melódica como las partes acompañantes, se enriquece y la modulación es más atrevida y más dúctil para servir el contenido de una acción escénica. En algunos pasajes estamos en presencia de la bitonalidad, y del uso atrevido de segundas menores y mayores, cuartas aumentadas y séptimas y novenas mayores y menores. Es un mundo sonoro de conquistas europeas, que ya acriolladas por Sánchez de Fuentes, pasa a iniciar nuestro teatro danzado, ya que otras partituras más audaces habían permanecido en las gavetas de sus autores.

Músico de una profesionalidad rotunda, de profundo conocimiento, en pleno dominio de los medios técnicos para lograr lo que pretendía, ejerció, como García Caturla, la profesión de abogado, por lo que se le ha considerado a veces como un simple aficionado con más o menos talento. Nada más lejos de la obra de Eduardo Sánchez de Fuentes que el **amateurismo**, en lo que éste pueda significar de debilidad técnica o ingenuidad en el acometimiento de empresas para las que no está suficientemente capacitado. Por el contrario, aun sus papeles de apuntes muestran el nacimiento de la obra en plenitud de su riqueza, por lo que ésta no se debe a una elaboración posterior, sino a ser fruto de un pensamiento rico y hábil manejador de los recursos debidos al bagaje técnico. Si en algunas creaciones de Sánchez de Fuentes podemos ver la cubanía de un maestro en la elaboración de la obra de filiación nacio-

Alicia Alonso, en el rol central de **Dioné** de Milenoff/Sánchez de Fuentes.



Foto  
Española



nal, en otras podemos ver la maestría de un cubano en la elaboración de obras sin filiación nacional intencional: actitudes que simultaneó Sánchez de Fuentes, ya que no podríamos delimitar en él etapas cubana y no cubana, como en el caso de tantos otros músicos. Pero, mientras en algunas obras practicaba el manejo de las innovaciones de la música europea en el grueso de su producción cubanísima incorporó esas innovaciones en una actitud que lo diferencia radicalmente, por ejemplo, de Ignacio Cervantes, su maestro, quien menospreciaba sus propias Danzas cubanas y tenía en alta estima su *Scherzo Capriccioso* y su ópera *Maledetto*, de filiación servilmente eurocentrista. Sánchez de Fuentes, por el contrario, pudo legar concientemente uno de los más sólidos aportes de cubanía a nuestro acervo musical porque fue un magno ejemplo de lo que nuestro Comandante en Jefe, Fidel Castro, ha llamado: "Asimilar sin dejarse colonizar."

Junto a la de José Mauri, la obra de Eduardo Sánchez de Fuentes representa el estado más avanzado de la composición musical en nuestro país hasta que Alejandro García Caturla con su *Danza negra* y *La No. 3* (1925), para piano, así como sus *Tres danzas cubanas* y *Obertura cubana* (1926-1927), da el viraje que había de hacer progresar nuestra música de modo vertiginoso. Téngase en cuenta que la *Obertura sobre temas cubanos* (1925) y *Tres pequeños poemas* (1926), de Amadeo Roldán, están realizadas con el lenguaje impresionista que éste trajo de España, y pudieran haber sido firmadas por Sánchez de Fuentes. Roldán no renueva su lenguaje hasta 1928, con *La rebambamba*, época en que ya García Caturla ha realizado, además, sus *Piezas para cuarteto*, que la aventajan en "avance". En cuanto al *lied*, es García Caturla quien trasciende a Sánchez de Fuentes, ya que *Marisabel* y *Juego santo*, estrenadas en París durante sus estudios con Nadia Boulanger, antecedan en varios años a los *Motivos de son* de Roldán, que son un año posteriores a *La rumba* y a *Yambambó* de García Caturla. Pero, respecto a *Marisabel* y *Juego santo*, lo cierto es

que las avanzadas transcripciones de Sánchez de Fuentes de *Danza negra* y *Canto de esclavos 1870* son... ¡anteriores! Autor de tres zarzuelas, una revista, dos operetas y seis óperas, este músico teatrista por excelencia no podía dejar de tentar sus fuerzas en el ballet. Pero su trayectoria de músico para el teatro fue bien azarosa. Su ópera *Dolorosa* tiene particular interés por reflejar en la escena operática el ambiente y los amores de nuestra infortunada poetisa Juana Borrero. *Dolorosa* obtuvo éxito lisonjero en la Opera de Turín, con la acción pasada a Italia del Siglo XVIII, traicionándose así la intención original —una ópera de época actual— que había sido la causa de su fracaso en La Habana. Nuestros *dilettanti* no pudieron admitir que el tenor cantara su romanza con una raqueta de tenis en la mano y que los personajes estuvieran vestidos a la usanza de la propia Habana en la época actual del momento del estreno. Sánchez de Fuentes pagó su audacia de anticiparse a Debussy en la actualidad de su ballet *Juegos*, que también fracasó en París dos años después, aparentemente por la misma razón, a pesar de estar bailado por Nijinski. La Opera de Turín, por otra parte, no concibió que el libreto pudiera decir: "La acción en La Habana, en el año en curso." Y es precisamente el aspecto que suscita nuestro interés —su actualidad en nuestro medio en 1910—, lo que ha mantenido a *Dolorosa* fuera de la escena desde su estreno. Analizando la acogida que tuvo *El naufrago*, la ópera anterior de Sánchez de Fuentes, de orientación también verista, Alejo Carpentier escribió: "Este éxito, que señalaba un mal precedente (?), llevó al músico a estrenar, en 1910, *Dolorosa*, ópera que ha de quedar como la expresión más acabada del verismo en América."

Con *Doreya*, Sánchez de Fuentes llevó de nuevo al teatro lírico el período de la conquista de nuestro país por los invasores españoles. El hecho de que en ésta, como *Yumurí* apreciaran nuestros indígenas, le provocó duras críticas sobre la base de que carecía de auténticos temas autóctonos con que estructurar

su partitura. La puerilidad de la objeción es evidente, puesto que equivaldría a exigirle a Verdi haber manipulado auténticos materiales egipcios en la elaboración de *Aida*, o a Enescu o Carl Orff haber trabajado con auténticos materiales griegos en la elaboración de su *Edipo* o su *Antígona* respectivas. Respecto a la diferencia entre el mérito de las obras y la falta de autenticidad del *Areíto* usado en *Doreya* y *Anacaona*, debemos citar a Alejo Carpentier, quien reconoce: "Aunque el tratamiento del *Areíto* de *Anacaona* hubiese sido extraordinariamente hábil..." Y extraordinariamente hábil, de maestro, fue en efecto el tratamiento dado al tema en ambas obras, la ópera y la cantata en que lo utilizó Sánchez de Fuentes. Casi al final de su vida, Sánchez de Fuentes, como tantos jóvenes músicos de hoy, volvió sus ojos a la India en busca de asidero. *Kabelia*, su sexta ópera, fue el fruto de esa actitud. Vapuleado por hacer "indigenismo" en *Yumurí*, trató de complacer a los *dilettanti* con *El naufrago*, de tema "universal". Volvió a la carga con *Dolorosa*, tratando un tema nacional y, vapuleado, fracasado en La Habana y tergiversado en Turín, insistió, a pesar de ello, con *Doreya*. Profundo conocedor de la música indígena de América, desde Alaska hasta Patagonia, no era ingenuamente, como se ha supuesto, que Sánchez de Fuentes creía en una supervivencia de elementos indígenas en nuestra música. Su convicción provenía de penetrantes estudios etnológicos, históricos y psicológicos acopiados en una biblioteca de evidencia aplastante. Quien relea las crónicas de Las Casas, Herrera, Ovando, etc., comprenderá que el estado de desarrollo de taínos y siboneyes en el momento de la conquista era similar al de los polinesios del film *Tabú* de Murnau-Flaherty, luego en éste podrá "ver" cómo vivía la reina Anacaona, quien además disponía de una industria del oro de que carecían los polinesios. Mucho se ha llamado neolíticos a unos "indígenas" —nativos de las Indias— que ¡trabajaban el oro y el cobre...! El trabajo de los metales es un estado superior a la etapa neolítica en to-



Una escena del ballet *Dioné* de Milenoff/Sánchez de Fuentes.

do estudio etnológico y los actuales de tipo estructurales de Claude Levi-Strauss para las sociedades “primitivas” nos indican que el desarrollo siboney-taíno en las cuatro grandes Antillas sobrepasaba al de los polinesios de *Tabú*, por el trabajo de los metales. Más que la falsedad del *Areíto*, lo que no supo ver Sánchez de Fuentes fue que está mal anotado. Moisés Simons intuyó esto cuando polemizaron, pero no supo atinar en restaurarlo debidamente. La revista *Musique en jeu*, que sabe aunar análisis de las obras de Stockhausen y Pendereski con el de la música de los indios *Tepehua* de Yucatán, por ejemplo, da como auténticamente indígena americano el ritmo de... ¡el *Areíto* de Anacaona! Y como auténticamente americana la estructura motívica, la morfología de... ¡el *Areíto* de Anacaona! Por otra parte, el texto *Lam assá aná Caona*, al que Fernando Ortiz buscó etimologías africanas, es perfectamente... ¡arawako! Si el *Aya bomba* ya *bombay* fuera de etimología africana, sencillamente estaríamos ante un caso de simbiosis de elementos afroindígenas, lo que nos conduce a la zona en que no pudieron ver las partes

polemizantes: la indiscutible formación en las grandes Antillas de una música *samba*, mezcla de indígena y negra. Se ha insistido en la mezcla primera e indiscutible de la música indígena con la española —digamos árabe—, y en ulterior mezcla de la música de los africanos con esa mezcla, pero no se ha pensado que el verdadero filón para la investigación está en la mezcla *cimarrona*, que simultáneamente se produce, de la música indígena con la traída de África. No es éste el momento de demostrar que el *Areíto* de Anacaona es música *samba*. Volvamos a *Doreya*. Retardadamente, Sánchez de Fuentes subtítulo su ópera *Leyenda ideológica* y, vapuleado de nuevo por su “indigenismo”, trató de complacer el gusto del Real de Madrid con *El caminante*. Esta se estrenó exitosamente en La Habana pero él, agazapado, esperó casi diez años para volver a la carga con su cantata *Anacaona*. ¡Fue demasiado para los que creían que los “indígenas” habían sido exterminados en el Siglo XVI, cuando lo cierto es que en 1974 convivimos con ellos sin pensar que lo sean y sin pensarlos ellos mismos!

Por todo lo anterior, Sánchez de Fuentes enmascaró un relato indígena en su ballet *Dioné*, dándole la “escenografía” de un cuento de hadas europeo. Además, las madres de las alumnas de la Escuela de Ballet de Pro-Arte Musical no hubieran permitido a sus hijas bailar “vestidas” de taínos aunque un “leotard” hubiera cubierto su semidesnudez y aunque las *naguas* eran más encubridoras que la actual minifalda. Pero Sánchez de Fuentes no dejó de mostrar el Huracán y los Murciélagos, constantes, según Levi-Strauss, de todas las mitologías indígenas desde la cuenca del Amazonas hasta la Florida, y todos los entes selváticos de las mitologías arawakas. Y con su última obra, *Kabelia*, repitió el enmascaramiento. Aquí tampoco había materiales hindúes auténticos, pero al menos el libreto seguía los pasos de *El pescador de perlas* o de *Lakmé*, que habían sido aceptadas por los *dilettanti* de todo el mundo, lo que era de suponer que resultaría un factor de éxito. Pero, en realidad, con *Kabelia* Sánchez de Fuentes rehizo *Doreya*, —podemos decir parafraseando el aserto de Alejo Carpentier de que con *Doreya* re-



hizo **Yumurí**. Los personajes de su India Oriental imaginaria enmascaran personajes de las Indias Occidentales, mucho más reales en una trama perfectamente ubicable en nuestras Islas en tiempo anteriores a la conquista o en el momento inmediatamente posterior. Respecto a la elaboración de la partitura, aun críticos acérrimos del trabajo previo de Sánchez de Fuentes reconocieron su mérito relevante. A pesar del hinduismo aparente de su obra, Sánchez de Fuentes seguía siendo uno de los grandes seguidores en el continente, de la línea americanista iniciada en Brasil con **El guaraní** de Carlos Gomes. Sus maharajas y sacerdotes hindúes resultan más convincentes transformados en **caciques** y **tequinas** de Cuba o Haití, Borinquen o Jamaica, y aun pretendiéndose conservar a la anécdota su carácter de fábula lo serían mucho más ubicados en el —por el momento— “imaginario” **Cacicazgo de Ormo-fay**.

17 Si se le criticó por hacer obras de temática nacional, cuando realizó obras de temática eurocentrista —o como suele decirse “universal”—, o enmascaró su temática como en los casos mencionados, se le dijo “italiano”. Sin embargo, cuando se discute la cubanía de una obra, hay la tesis de que basta de que un creador sea cubano para que su obra refleje la idiosincrasia nacional sin necesidad de recurrir a los elementos de estilo elaborados por la tradición popular e incorporados a la pasada trayectoria de la música culta, o incorporables actualmente. Pero, en el caso del “italiano” Eduardo Sánchez de Fuentes, ese as de triunfo suele ocultarse en la manga cuando se trata de enjuiciar su producción del tipo aquí analizado. No cambiarán **Dioné** o **Kabelia** porque se les enjuicie en una u otra forma, pero es de suponer que si esa carta es válida en otros casos, deba serlo también para él.

Sánchez de Fuentes aceptó la renovación de la música e inclusive avisó algunos de los derroteros por que habría de seguir en el futuro, nutriendo su propio lenguaje de muchas de las conquistas armónicas y contrapuntísticas de su mo-

mento —llegó a manejar la politonalidad— aunque sin irse “de boca” en un **snobismo** que le hubiera ahorrado polémicas y detractores, pero que no hubiera surgido de una sincera **necesidad expresiva**. Cultivador, además, de la musicología, la cubanía de Sánchez de Fuentes no estuvo presente sólo en su producción musical y en la temática nacional de su ópera o su cantata. Fue una constante de su pensamiento polemista y pugnaz. Defendió sus tesis con ardor, y cometió errores de enfoque, como los cometieron los que lo refutaban. Y su imagen no sólo fue perjudicada por sus errores de apreciación, que hubieran quedado en el ámbito de la polémica estética. Fue perjudicada por feroces campañas que con justificaciones estéticas se desataron contra su música, y sobre todo, fue perjudicada **por sus defensores**, por los que tomaron su obra como bandera de posiciones reaccionarias que él **no tenía**, y llenaron de sentido polémico obras que no habían sido creadas con esa intención. A partir de **Yumurí**, solamente **Dolorosa**, **Doreya** y **Anacaona** fueron creadas con intención de apoyar su tesis indigenista o de crear una ópera de temática nacional.

El había dejado expuesto su pensamiento, de modo bien explícito, en párrafos como estos:

Revisando las obras escritas por los actuales compositores, representativos de las distintas escuelas francesa, italiana, rusa, alemana, española, etc., se confronta el insospechado alcance obtenido por la música en la hora actual, enriquecida con nuevas fórmulas empleadas dentro del ritmo y la armonía y con el más amplio sentido onomatopéyico; límites de expresión a los que jamás se pensó llegar; caudal de infinitas combinaciones sonoras que las grandes masas orquestales atesoran en su paleta multicolor.

Los compositores de hoy, con múltiples recursos, desconocidos unos hasta hace poco, y prohibidos otros por pretéritos escolasticismos, han podido, dentro del difícil género sinfónico, volcar el cofre de su fantasía en ese máximo exponente de la música que se llama la Gran Orquesta Sinfónica, cuyo alcance y

fuerza descriptiva sorprenden a veces; en su realización, a los mismos artistas creadores<sup>1</sup>.

Pero cuando, como en el caso del ballet **Dioné**, las alabanzas se hacían en este tenor, poco más o menos: “Esto sí es música, y no Stravinski y comparsa...”, el autor, que admiraba a Stravinski como al **genio** más grande de la época, hubiera podido decir: “No me defiendan... Hay defensas que matan.” ¡Digamos, de paso, que **Dioné** es la primera obra de autor cubano que incluye sirenas en su partitura!

Un pensador marxista dijo en cierta ocasión: “Debemos arrancar a la burguesía el privilegio de la belleza.” Y el centenario del nacimiento de Eduardo Sánchez de Fuentes se conmemora en una época en que su Cuba ha arrancado el privilegio de la belleza a la burguesía a que él perteneció. Pero, porque se nutrió del pueblo para crear y para el pueblo creó, éste ya había hecho suya, desde su primera obra, en las trincheras de combate del 95, en las calles, en las casas, la belleza que Sánchez de Fuentes le ofrecía y siguió haciéndola suya después de la muerte del autor en 1944. Y el pueblo, que está por encima de las polémicas estéticas, no pudo tener una noción cabal de la magnitud de la oferta de Sánchez de Fuentes, pues sus óperas, su cantata, su ballet, su música sinfónica, solamente fueron escuchadas por la burguesía, en tiempos ya remotos, cuando el pueblo no tenía acceso sino a la belleza de más fácil divulgación. Ahora que, gracias a una donación familiar, el Museo y Archivo de la Música de La Habana atesora el legado de Sánchez de Fuentes, junto a otros importantes aportes de nuestro patrimonio cultural, ahora, cuando el pueblo tiene acceso a todas las manifestaciones de la cultura porque “el privilegio ha sido arrancado”, podrá hacer suya la totalidad de la belleza que Sánchez de Fuentes le ofreció en una vida dedicada a la creación y a la preocupación —a veces acertada, a veces equivocada, eso es secundario— por la superación de su patria.

<sup>1</sup> **Viejos ritmos cubanos**. Eduardo Sánchez de Fuentes. Conferencia, 1937, página 6.