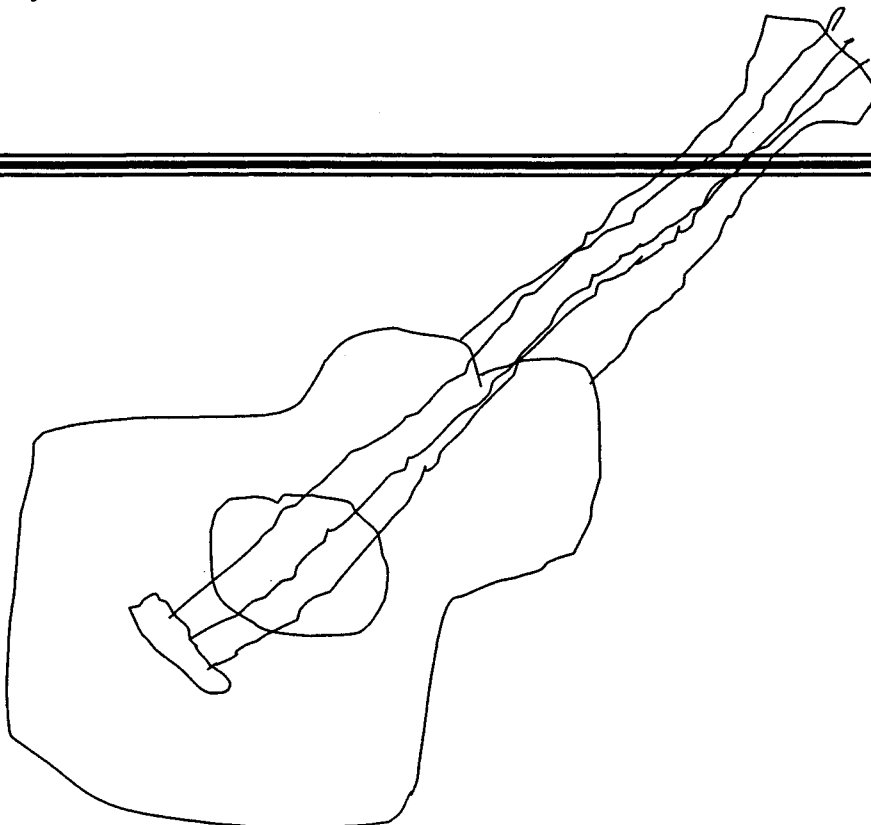


Ñico Saquito kuubalaisuuden vertauskuvana
Tutkielma erään kuubalaisen guaracheron elämästä ja tuotannosta

Johanna Oris

Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopiston
kirjallisuuden laitoksella
Syksy 1999



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO**Humanistinen tiedekunta****Kirjallisuuden laitos****Työn nimi:**

Ñico Saquito kuubalaisuuden vertauskuvana.
Tutkielma erään kuubalaisen guaracheron elämästä ja tuotannosta

Oppiaine:

Yleinen kirjallisuustiede

Työn laji:

Pro gradu -tutkielma

Aika:

Syksy 1999

Sivumäärä:

96 s. + lähteet 4 s. + kolme taulukkoa ja 10 kuvaa

TIIVISTELMÄ - ABSTRACT

Kuubalainen guarachero Ñico Saquito (1901-1982) teki musiikillisen päätyönsä vuosina 1930-1950, mutta parinkymmenen unohduksen vuoden jälkeen hänet nostettiin jälleen esille. Ñico Saquitoa koskevassa materiaalissa painotetaan toistuvasti hänen veijarimaisuuttaan, mutta erityisen leimaavana piirteenä nostetaan esille Ñico Saquiton kuubalaisuus: uudemmassa, vallankumouksen jälkeisessä kulttuurintutkimuksessa Ñico Saquitosta tehdään sekä kuubalaisuuden vertauskuva että hyvä vallankumouksellinen.

Ñico Saquito oli säveltäjä, sanoittaja ja esiintyvä artisti, joka liikkui monilla kuubalaisen kansanmusiikin alueilla, perinteitä jatkaen, mutta niitä myös uudistaen. Son-musiikkia voidaan aiheellisesti pitää koko kuubalaisen kansanmusiikin perustana, jonka variaatioihin myös Ñico Saquiton musiikki, son-guaracha, perustuu. Vallankumouksen jälkeisessä kulttuuripolitiikassa son-musiikki nostetaan kansalliseksi symboliksi.

Tutkimuksen ensimmäinen tehtävä on selvittää "kuubalaisuuden" sisältö. Kuubalainen antropologi Fernando Ortiz käyttää kuubalaisuuden vertauskuvana ajiaco-keittoa, perinteistä intiaanien ruokaa, jossa kattilaan jäänyt edellispäivän keitto sulautuu aina uusiin tarjoalla oleviin aineksiin. Ortizin mukaan kuubalaisuuden synty palautuu muuttovirtauksiin, joiden mukana tulleet uudet ihmisryhmät sekoittuivat saarella jo olevaan ja antoivat kukin uuden pikantin maun kuubalaisuuden keitokselle.

Tutkielmassa esitetään kuubalaisuuden synnyn pääpiirteet eli selvitetään tärkeimmät kuubalaisuuteen vaikuttaneet komponentit ja tuodaan esille niiden ensisijainen vaikutus kuubalaisuuteen. Ortizin ohella on tutkimuksessa tärkeä sija toisella kuubalaisella antropologilla, Jesús Guanchella, jonka kuubalaisuuteen kohdistuva tutkimus on luonteva jatko Ortizin työlle. Samoin tuodaan esille kuubalaisuuden erityispiirteet ja sen erityisasema Latinalaisen Amerikan kartalla.

Tähän kuvaan kuubalaisuudesta peilautuu Ñico Saquiton persoona, elämä ja tuotanto. Kuva ei välttämättä ole niin ristiriidaton kuin millaiseksi se on piirretty: Kuuban vaikeassa poliittisessä tilanteessa on "kuubalaiselle sankarille" ja kansallisille symboleille ollut sosiaalinen tilaus.

Asiasanat: Kuuba-kuubalaisuus-son-guaracha**Säilytyspaikka:** Jyväskylän yliopisto/Kirjallisuuden laitos**Muita tietoja:**

SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdatus Ñico Saquiton maailmaan	1
2. Ajiaco-pata porisee	11
2.1. Kuubalaisuuden resepti	11
2.2. Son-guarachan asema kuubalaisessa kansanperinteessä	28
3. Ñico Saquiton hulvaton elämä	40
3.1. Syntynyt guaracheroksi	40
3.2. Santiagon pojasta maailmanmieheksi	47
4. Lauluja Kuubasta: Ñico Saquiton monet kasvot	55
4.1. Ñico Saquiton huumori Gracia criolla	55
4.2. Ñico Saquiton vallankumouksellisuus: Viva la Revolución!	69
4.3. Ñico Saquiton Kuuba: Esto si es un son cubano	81
5. Ñico Saquito kuubalaisuuden vertauskuvana	87

Lähteet

Taulukot ja kuvat

1. Johdatus Ñico Saquiton maailmaan

Luulen, että musiikkini elää kauan [...] koska siinä heijastuu kuubalaisuus; musiikkini on yksi kuubalaisen ominaislaadun peileistä.¹

Näin totesi omasta musiikistaan kuubalainen säveltäjä ja kansanmuusikko Antonio Fernández Ortiz, taiteilijanimeltään Ñico Saquito. Ñico Saquiton pitkä ura muusikkona kesti yli viisikymmentä vuotta ja hänen tuotantonsa käsittää yli 500 teosta, joista noin 400 löytyy äänitettynä².

Ñico Saquito on esimerkki perinteisistä kuubalaisista trubaduureista, muusikoista, joilla rytmi kulkee suonissa luonnonlahjana³:

[...]en minä mitään musiikista tiedä, mutta se on minulla suonissani, veressäni. Sävellän sydämessäni ja jälkeinpäin vihellän sävelen kopistille. Näin se menee, koskaan ei yhdenkään kopistin ole tarvinnut korjata, mitä olen heille sanellut. Musiikki tulee minun sielustani täydellisessä muodossa.⁴

Ilman minkäänlaista musiikin teoreettista koulutusta Ñico Saquito nousi *yhdeksi kuubalaisen musiikin tyyppillisistä säveltäjistä*⁵ ja samalla *yhdeksi koko kuubalaisen kansanmusiikki-perinteen merkittävimmistä muusikoista*⁶. Musiikkitieteilijä Raúl Martínez korostaa Ñico Saquiton roolia kuubalaisen kansanmusiikin tuntijana, joka ei ainoastaan jatkanut jo olemassa olevaa musiikkiperinnettä vaan myös uudisti sitä⁷.

¹Creo que mis canciones perduran [...] porque en ellas se va reflejando el cubano; mi música es un espejo de la idiosincrasia nacional (Valenzuela, 1980, 51-52).

²Bibliografía cubana, 1985, 32. Musiikkitieteilijä Raúl Martínez pitää lukua liioiteltuna ja hänen mukaansa Saquiton sävellyksiä on noin 200 (Martínez Rodríguez, 1998).

³Hector Veitía toteaa teoksessaan, että kuubalaisessa trubaduuriperinteessä, trubaduuri ilman musiikin teoreettista tuntemusta on pikemminkin sääntö kuin poikkeus. Trubaduuriperinne kulki sukupolvelta toiselle suullisessa muodossa, vanhimpien toimiessa perinteen siirtäjinä. (Veitía, 1966, 7.)

⁴[...]yo no sé música, pero la llevo en las venas, en la sangre. Compongo corazón adentro, y luego la silbo o la canto para el copista. Eso sí, jamás ha tenido el copista que corregir nada lo que le dicto. Me sale del alma perfectamente cuadrada. (García, 1953, i/s.)

⁵ Bibliografía cubana, 1985, 32.

⁶ esim. *ibid.*, 32.

⁷ Martínez Rodríguez, 1998.

Ñico Saquiton tuotannosta on löydettävissä lähes kaikki kuubalaisen kansanmusiikin genret: son, guaracha, pregón, bolero, guajira, mambo, cha-cha-chá ja canción. Omin musiikinlaji Ñico Saquitolle oli kuitenkin guaracha tai son-guaracha. Kuubalaista guarachaa käsittelevässä kirjallisuudessa Ñico Saquito mainitaan toistuvasti tämän kyseisen kansanmusiikkilajin edustavimpana säveltäjänä⁸.

Näistä maininnoista ei kuitenkaan ole seurannut, että Ñico Saquitosta olisi muodostunut monien tutkimusten kohde, vaan päinvastoin. Ñico Saquiton elämä ja tuotanto eivät ole olleet laajemmin yhdenkään musiikkitieteilijän tutkimuksen kohteena⁹. Tämän seurauksena tiedot Ñico Saquitosta ovat maininnanomaisia, hajanaisia sekä ajoittain keskenään ristiriitaisia.

Ñico Saquito oli säveltäjä ja muusikko, mutta hänen tuotantoansa voidaan tutkia myös kirjallisuuden näkökulmasta. Ñico Saquito ei vain säveltänyt, vaan hän myös sanoitti itse musiikkinsa, ja Ñico Saquiton sanoitukset ovatkin parhaimmillaan elävää ja ronskia kansanrunoutta. Myös Raúl Martínez korostaa Ñico Saquiton merkitystä kuubalaisen kansanrunouden edustajana. Martínez määrittelee Ñico Saquiton runouden yksinkertaiseksi, intuitiiviseksi ja tietystä hetkestä nopeasti syntyneeksi¹⁰.

Ñico Saquiton sanoituksissa elää kreolilainen, kuubalainen huumori ja katupojan maailma; teemat polveilevat päivän tapahtumissa; ilmaisut ja sanasto löytyvät kansan arkikielestä. Ñico Saquito oli aikansa kuvaaja, jolle elämä sinänsä, arkipäiväisine ilmiöineen, antoi aiheita lauluihin. Hänellä oli taito tehdä jokapäiväisestä elämästä, sen vaikeinakin hetkinä, kansaan menevä tarina.

Martínez kuvaa Ñico Saquiton elämää *boheemin trubaduurin elämäksi, johon kuuluivat niin kahvilat ja ravintolat kuin juopot ja huoratkin [...]*¹¹. Tästä katupojan elämästä kumpuavat myös Ñico Saquiton guarachat. Hänen musiikissaan maistuu eletty elämä.

⁸ esim. Ruiz, 1992, 26; Orovio, 1994, 18-19.

⁹ Musiikkitieteilijä Raúl Martínez on laajimmin perehtynyt aiheeseen artikkelissaan Martínez Rodríguez, Raúl, 1998b, *La Cronista de Tiempo: Ñico Saquito*. Tämän työn tekijä sai artikkelin sen kirjoittajalta ennen sen julkaisemista.

¹⁰ Martínez Rodríguez, 1998.

¹¹ ibid.

Kertoessaan näitä tarinoita kaduilta Ñico Saquito runoili kappaleen kuubalaista elämänmenoa ihmisten tietoisuuteen. Itse hän eräässä haastattelussa kuvaili laulujensa syntyperää näin:

Lauluni syntyvät jostakin sanonnasta, missä tahansa kuulemastani tarinasta, jostakin vitsistä ja, [...] iloista ja harmeista, jotka ovat osuneet kohdalleni elämäni jossakin vaiheessa [...] kaikilla lauluillani on kansanomaiset juuret.¹²

Ñico Saquito muunsi lauluiksi vitsejä, kansantarinoita sekä lehti- ja radiouutisia. Laulujen henkilöt ja tilanteet sijoittuvat usein kaupunkeihin, mutta Ñico Saquito kertoo myös maaseudun arjesta. Urbanista henkilöhistoriastaan huolimatta Ñico Saquito osasi myös eläytyä talonpojan elämään.

Ñico Saquito ei myöskään tehnyt lauluja tietystä ihmisryhmästä tietylle ihmisryhmälle, vaan hän kertoo lauluissaan kaikista tavallisista kuubalaisista, mustista, valkoisista ja puoliverisistä. Ñico Saquiton tuotannosta on löydettävissä myös suoranaisesti rasismia vastaisia kappaleita: Ñico Saquito oli ylpeä afrikkalaisista juuristaan ja antoi sen myös näkyä tuotannossaan.

Tämän Ñico Saquitolle ominaisen tyylin, veijarimaisen ja usein kaksimielisen huumorin ansiosta Martínez kuvailee Ñico Saquitoa nimillä *rääväsuu*¹³ sekä *klassinen kuubalainen veijari*¹⁴. Martínez toteaa Ñico Saquiton olleen *rommiin ja naisiin menevä iloinen veikko, sellainen, josta kaikki pitävät*¹⁵.

Ñico Saquito oli *boheemi trubaduuri*¹⁶ kansankapakoista, joka vitsaili ympäröivien ilmiöiden kustannuksella, mutta toisaalta myös kritisoi vallitsevia yhteiskunnallisia epäkohtia. Kriittikisäänkin Ñico Saquito säilytti veijarimaisen huumorintajunsa, ja hän totesikin eräässä haastattelussa: *Minun lauluistani ei ole löydettävissä törkeyksiä, sillä sitä minä runoissa tai laulun sanoissa eniten inhoan*¹⁷.

¹² Mis canciones nacen de un dicharacho, de un cuento que oigo en cualquier lugar, de un chiste y, [...] de las alegrías y sinsabores que me han sobrevenido en algún momento de la vida [...] todas tienen raíz popular. (Fernández, 1989, 42.)

¹³ jodador de naturaleza (Martínez Rodríguez, 1998b).

¹⁴ Martínez Rodríguez, 1998.

¹⁵ a el le gustaba mucho el ron, el era mujeriego, es decir, un tipo encantador (ibid.).

¹⁶ ibid.

¹⁷ En ninguna hay chabacanería, porque eso es lo que más detesto en un poema o en una canción (Fernández, 1989, 44).

Tämä edellä mainittu *veijarimaisuus* tai *rääväsuisuus* on yksi Ñico Saquitoon usein liitetyistä attribuuteista. Sen ohessa lähdekirjallisuudessa korostetaan myös Ñico Saquiton ja hänen tuotantonsa *kuubalaisuutta*. Ñico Saquitosta tehdään eräänlainen kuubalaisuuden vertauskuva ja hänen tuotantonsa määritellään osaksi kansallista muistia¹⁸.

Miksi Ñico Saquito sitten oli niin *cubanísimo*? Mitkä voisivat olla niitä piirteitä Ñico Saquiton olemuksessa, elämässä ja tuotannossa, jotka puoltaisivat tätä usein toistuvaa näkemystä Ñico Saquitosta kuubalaisuuden vertauskuvana? Tämä edellä esitetty kysymys johtaa kuubalaisuuden määrittelemisen ongelmaan eli siihen, mitkä ovat kuubalaisuuden erityispiirteet tai onko edes mahdollista määrittää kuubalaisuutta tai löytää kuubalaisuuden ydintä?

Fernando Ortizin artikkeli *Los Factores humanos de la cubanidad*¹⁹ (alkuperäisteksti vuodelta 1939) on yritys löytää kuubalaisen kulttuurin ominaispiirteitä eli niitä piirteitä, jotka tekevät kuubalaisesta erityisen suhteessa inhimilliseen ja yleiseen²⁰.

Ortiz pyrkii löytämään kuubalaisen kulttuurin ominaispiirteitä, mutta samalla hän kyseenalaistaa tämän itse asettamansa kysymyksen. Hän näkee kulttuurien muodostumisen niin monimuotoisina ja -vaiheisina prosesseina, että mihinkään yksiselitteiseen vastaukseen päätyminen tässä kysymyksessä on mahdotonta²¹.

Tätä kulttuurien prosessiluontoisuutta Ortiz vertaa vanhaan indokuubalaiseen ruokaan *ajiaco*-keittoon. Tämä kyseinen keitto valmistetaan kulloinkin saatavissa olevista aineksista ja koska keittoastiaa ei koskaan tyhjennetä, muodostavat uudet ainekset jo olemassa olevien kanssa aina uusia yhdistelmiä. Tämä keitto on vertauskuva Ortizin dynaamiselle kulttuurikäsitteelle: uudet saapuvat piirteet sekoittavat ja muuttavat jo olemassa olevia kulttuurin piirteitä.²²

¹⁸ esim. Ñico Saquito en la Bodeguita del Medio, cd-levy, 1993, esittelyteksti; Rodríguez 1993, 10.

¹⁹ teoksessa Suárez, Norma (ed.), 1996, *Fernando Ortiz y la cubanidad*, Colección la Fuente Viva, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1-35.

²⁰ Ortiz, 1996, 3.

²¹ *ibid.*, 8.

²² *ibid.*, 9-10.

Ajiaco-termin ohella Ortiz käyttää termiä *transkulturaatio*. Ortizin mukaan Kuuban todellinen historia on nimenomaan sekavien transkulturaatioiden historiaa: valkoisten saapumisesta ja intiaaniväestön häviämisestä lähtien on erilaiset ihmisryhmät pyyhkäisseet saaren yli, joidenkin ryhmien vaikutuksen ollessa suuri ja toisten vähäisempi. Kaikkien kohdalla oli kyseessä kuitenkin samankaltainen prosessi entisen hylkäämisestä (*exculturación*) sopeutumisen (*aculturación*) kautta uuteen (*transculturación*).²³

Kaikkien maiden historia on täynnä edellisen kaltaisia kulttuuriprosesseja, mutta Kuuban kohdalla niiden volyymi on vertaansa vailla. Kuubassa tämä kulttuurien ja rotujen mestitsoitumisprosessi nousee kaikkein merkityksellisemmäksi, yli muiden historiallisten ilmiöiden ja se on ollut ratkaisevaa paitsi kulttuuriselle, myös taloudelliselle kehitykselle:

On vähän sellaisia maita kuin Kuuba, joissa niin pienessä tilassa, niin lyhyessä ajassa ja niin vuolaissa ja jatkuvissa muuttovirroissa, olisi kulkenut läpi niin paljon erilaisia rotuja, ja joissa näiden rotujen väliset kosketukset olisivat olleet niin yleisiä, niin mutkikkaita, niin suvaittuja ja niin suuressa määrin tulevaa rauhaa rotujen välillä ennustavia; eikä kyseessä ole "kosminen rotu", mikä on vain paradoksi, vaan yksi mahdollinen, toivottu ja tuleva prosessi matkalla ihmiskunnan roduttomuuteen.²⁴

Oleellisinta tässä Ortizin terminologiassa on ymmärtää, että transkulturaatio merkitsee Ortizille samaa kuin lisääntyminen biologiassa: uudessa olennessa aina jotakin kummaltakin vanhemmalta perittyä, mutta kuitenkin hän on aina jotain muuta kuin vanhempansa. Tätä Ortiz tarkoittaa, puhuipa hän ajiaco-keitosta tai transkulturaatiosta.²⁵

Tutkielmassa on tarkoitus käyttää Ortizia ja hänen näkemyksiään oppaina matkalla kuubalaisuuden juurille. Tarkoitus ei ole yrittää vastata yksiselitteisesti kysymykseen siitä, mitä kuubalaisuus on, vaan lähinnä peilata Níco Saquitoa Ortizin näkemyksiin kuubalaisuudesta ja sitä kautta selvittää Níco Saquiton paikkaa tässä transkulturaatioiden traditiossa. Tässä kuu-

²³ Ortiz, 1996b, 36-37.

²⁴ Pero pocos países habrá como el cubano, donde en un espacio tan reducido, en un tiempo tan breve y en concurrencias migratorias tan constantes y caudalosas, se hayan cruzado raza más dispares, y donde sus abrazos amorosos hayan sido más frecuentes, más complejos, más tolerados y más augurales de una paz universal de las sangres; no de una llamada "raza cósmica", que es pura paradoja, sino una posible, deseable y futura desracialización de la humanidad (Ortiz, 1996, 13).

²⁵ Ortiz, 1996b, 42-43.

balaisuutta käsittelevässä kappaleessa käytän Ortizin ohella toista kuubalaista antropologia ja hänen tuotantoaan: Jesús Guanchen näkemykset kuubalaisesta kulttuurista voidaan nähdä jatkumona Ortizin tutkimuksille.

Guanche näkee kuubalaisuuden synnyn erilaisina *etnokulttuurisina prosesseina* (procesos etnoculturales). Näiden prosessien komponentteina toimivat eri multietniset ryhmät (alkuperäisasukkaat, espanjalaiset, afrikkalaiset, ranskalaiset, haitinranskalaiset, aasialaiset, pohjoisamerikkalaiset sekä muut pienemmät ryhmät), näiden komponenttien muodostamalle perustalle rakentuvat edellä mainitut prosessit. Käytän Guanchen rakentamaa systeemiä ajoittain tukemassa ja tarkentamassa Ortizin näkemyksiä: Guanchen systeemi tarjoaa kaikessa kankeudessaankin paljon olennaista kuubalaisuuden kehityksestä.

Yhtenä esimerkkinä edellä mainitusta transkulturaatiosta toimii kuubalainen musiikki. Tässä työssä tarkastelen lähinnä son-musiikin ja son-guarachan syntyä ja kehitystä sekä tuon esille niitä piirteitä, jotka tukevat käsitystä son-musiikista transkulturaation symbolina. Níco Saquiton tuotannosta löytyy esimerkkejä myös monista muista kuubalaisen kansanmusiikin lajeista, joista otan esimerkkejä kappaleessa 4.3., mutta joiden syntyhistoriaan ei tämän työn puitteissa ole tarkoitus sen tarkemmin paneutua.

Níco Saquitoa koskeva materiaali, jota olen tätä työtä varten tutkinut, on pääosin kirjoitettu vuoden 1959 Kuuban vallankumouksen jälkeen. Tämä on siinä mielessä merkityksellistä, että kirjoitusten voidaan katsoa syntyneen uuden kulttuuripolitiikan hengessä eli asiat on niissä nähty, Fidel Castron sanoin, *vallankumouksellisen kristallin läpi*²⁶.

Kuuban uuden kulttuuripolitiikan vaatimukseen Níco Saquito saatiinkin istumaan hyvin. Väitänkin, että samalla kun Níco Saquitosta piirrettiin kuvaa erityisen kuubalaisena, hänestä piirrettiin myös kuva hyvänä *vallankumouksellisena*. Tai sama asia kääntäen: koska Níco

²⁶ a través del prisma del cristal revolucionario, Castro, Fidel, 1987, "Palabras a los intelectuales", teoksessa *Pensamiento y política cultural cubanos*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 23-42. Kyseinen dokumentti on vuoden 1959 jälkeisen kulttuuripolitiikan perus, jossa tehdään selväksi kulttuurin asema (vallankumouksen yksi ase imperialismia vastaan) ja jossa Castro lausuu kuuluisaksi tulleen lauseensa kulttuurin oikeudesta ilmaisunvapauteen: *vallankumouksen sisällä kaikki oikeudet; ulkopuolella ei mitään oikeuksia* (ibid., 28).

Saquitosta saatiin helposti muovailtua hyvä vallankumouksellinen, hänet nostettiin esiin esimerkillisenä kuubalaisena. Vähän samalla tavalla on vuoden 1959 jälkeen tulkittu son-musiikkia ja nähty se eräänlaisena kansallisen kulttuurin ja nationalismin symbolina.

Son-musiikki sopii ilmiönä hyvin nationalismin symboliksi, sillä se on kollektiivista sekä eri etnisiä ryhmiä yhdistävää *kansankulttuuria* ja toisaalta son-musiikin voidaan helposti tulkita olevan myös eräs kuubalaisuuden alkuperäinen, jopa alkuperäisin, ilmenemismuoto²⁷. Eli toisin sanoen, son-musiikin voidaan nähdä olevan eräänlainen synteesi Kuuban kansallisista juurista (espanjalainen-afrikkalainen, valkoinen-musta) ja samalla kansankulttuurina autenttinen kuubalaisen mentaliteetin ilmaisija.

Kuten edellä on mainittu, saa Ñico Saquiton helposti näyttämään kunnan vallankumoukselliselta. Toisaalta on kysymys myös siitä, mitä asioita Ñico Saquiton elämässä haluaa painottaa eli miltä hänet haluaa saada näyttämään. Ñico Saquito oli ensisijaisesti muusikko, eikä se, että hän otti kantaa välttämättä tarkoita sitä, että hän olisi ollut poliittisesti sen kummemmin aktiivinen. Toisaalta sama pätee myös son-musiikkiin: kun sonista tehtiin nationalismin symboli ja autenttinen kuubalainen ilmiö, jätettiin analysoimatta sen yhteys 1920-1950-lukujen yhdysvaltalaiseen teknologiaan ja mediateollisuuteen²⁸.

Kuuban vuoden 1959 jälkeisen kulttuuripolitiikan analyysissa olen pääasiassa käyttänyt erilaisten kulttuuripoliittisten dokumenttien kokoelmaa *Pensamiento y política cultural cubanos I-II (1986 ja 1987)* sekä joitakin kirjailija, runoilija ja esseisti Juan Marinellon kuubalaista kulttuuria käsitteleviä artikkeleita, jotka löytyvät teoksesta *Obras de Juan Marinello; Cuba: Cultura (1989)*. Marinello on yksi 1900-luvun arvostetuimpia kulttuuripersoonia Kuubassa ja hän osallistui aktiivisesti niin kulttuuriseen, kirjalliseen kuin poliittiseenkin debattiin aina vuosisadan ensimmäisiltä kymmeniltä kuolemaansa, vuoteen 1977 asti²⁹.

Käsittelen tässä kuubalaista son- ja guaracha-musiikkia kuubalaisuuden ja lähinnä Ortizin transkulturaatiotermin näkökulmasta eikä lähtökohtani näin ollen ole musiikkitieteellinen.

²⁷ ks. Similä, 1998, 74-75.

²⁸ *ibid.*, 74.

²⁹ Marinello, 1989, Johdanto.

Tarkoitukseni on tarkastella musiikkia kulttuurisena *ilmiönä* ja näin ollen musiikin *musiikillisuus* jää vähemmälle huomiolle. Toisaalta tekstikeskeinen guaracha puoltaa hyvin paikkaansa tekstilähtöisen analyysin kohteena.

Kuubalainen son-musiikki sinänsä on mielenkiintoinen ja ajankohtainenkin ilmiö: se on pohjana monille muille latinalaisamerikkalaisille rytmeille ja levinnyt monissa muodoissaan kaikkialle maailmaan. Ajankohtaiseksi sen tekee kuubalaisen musiikin 1990-luvun lopulla alkanut nousukausi: kuubalaista musiikkia äänitetään ja kuunnellaan ehkä enemmän kuin koskaan³⁰.

Tämän työn päähenkilö, *Ñico Saquito*, oli veijarimainen soittajapoika Santiagon kadulta, jonka levoton elämä ja laaja tuotanto tuottavat tiettyjä vaikeuksia tutkijalle. Materiaali on pajoittelun puutteellista ja ajoittain keskenään ristiriitaista.

Toisinaan *Ñico Saquito* itse hankaloittaa elämäkertansa tutkivan työtä, sillä hän tuntuu antavan haastatteluita samalla tyylillä kuin laulaa guarachojaan. *Ñico Saquito* puhui elämästään kuin se olisi ollut yksi guaracha muiden joukossa: *[...]en ole koskaan laulanut mitään mikä ei olisi totta [...]tietenkin joskus liioittelen ja sanon kuvittelemiani asioita, mutta lähtökohtana on aina todellinen tapahtuma*³¹.

*Ñico Saquito*a koskevassa tutkimustyössä on tämän *Ñico Saquiton* elämäkertaa koskevan aineiston hajanaisuuden ja puutteellisuuden lisäksi myös muita ongelmia. Yksi näistä ongelmista oli se, että vanhimpia äänitteitä oli mahdotonta saada mukaan tutkimukseen, niiden huonon kunnan sekä puutteellisten äänentoistomahdollisuuksien johdosta. Myös tarkat tiedot äänitteiden todellisesta määrästä jäivät tämän työn tekijältä saamatta.

Tästä johtuen olen keskittynyt *Ñico Saquiton* musiikista tehtyihin uusiin cd-kokoelmiin. Tätä toisaalta puolustaa myös se, että kokoelmiin on kerätty *Ñico Saquiton* suosituimmat ja kuun-

³⁰ Kotirinta, 1999, C9. Kuubalaisen musiikin uusi tuleminen liittyy paljolti siihen, että Kuuban kauppasaartoa on lievennetty kulttuurin osalta; Kotirinta toteaaakin, että vuonna 1997 USA:ssa kuunneltiin enemmän salsaa kuin kertaakaan sitten 1950-luvun (ibid., C9)

³¹ [...]nunca he cantado algo que no sea verdad [...] claro que a veces se me va la mano y digo cosas que imagino, pero siempre a partir de un hecho real (Fernández, 1989, 44).

nelluimmat kappaleet ja myös se, että kokoelmista on löydettävissä esimerkkejä niistä eri kansanmusiikin genreistä, joiden parissa Ñico Saquito liikkui.

Toisaalta on ongelmana ollut myös tekstien litterointi. Kaikkia käyttämiäni sanoituksia ei ollut mahdollista löytää kirjoitetussa asussa, joten olen joutunut tekemään sen itse. Tästä johtuen kappaleiden kirjoitusasu on joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta tekijän.

Tutkiessani Ñico Saquiton sanoituksia olen joissakin tapauksissa käyttänyt myös toisenlaista materiaalia edellä mainittujen cd- kokoelmien rinnalla. Näissä tapauksissa sanoitukset ovat olleet irrallaan musiikista, joko julkaistuina teksteinä musiikkiaiheisissa aikakauslehdissä tai alkuperäisteksteinä Ñico Saquiton muistikirjoissa, jotka löytyvät Ñico Saquiton pojan, historioitsija Antonio Fernández Arbelon henkilökohtaisesta isäänsä koskevasta arkistosta.

Edellä mainitun arkiston ansiosta sain myös vielä julkaisematonta äänitemateriaalia käyttööni. Tästä julkaisemattomasta materiaalista mielenkiintoisin oli Ñico Saquiton viimeiseksi jäänyt äänite *Ñico Saquito canta a capella (1982)*, jonka Antonio Fernández Arbelo äänitti sairaalassa, muutama päivä ennen isänsä kuolemaa. Edellisen ohella olen käyttänyt myös toista julkaisematonta äänitettä *Ñico Saquito con Duo Cubano (1981)*. Tällä on sikäli merkitystä, että kyse todellakin on elävästä kansanrunoudesta ja eri äänitteissä voi olla pieniä eroja, Ñico Saquito saattoi pistellä vanhoihin lauluihin uusia jekkuja.

Ñico Saquiton elämäkertaa koskevassa tutkimuksessa lähteinäni ovat olleet sekä erilaiset julkaistut lehtihaastattelut ja -artikkelit että kolme julkaisematonta haastattelua. Ensimmäinen näistä julkaisemattomista haastatteluista löytyy Fernández Arbelon kotiarkistosta; sen on tehnyt Alberto Muguercia vuonna 1971. Kaksi muuta julkaisematonta haastattelua olen tehnyt itse, kummatkin vuonna 1998. Niistä toisessa Ñico Saquiton poika kertoo oman versionsa isänsä elämästä ja toisessa, musiikkitieteilijä Raúl Martínez Rodríguez kertoo näkemyksiään Ñico Saquitosta kuubalaisen kansanmusiikin traditiossa.

Lisäksi, koska kyse on muusikosta eikä runoilijasta, olen käyttänyt erilaisia kuubalaista musiikkia koskevia yleisteoksia sekä kuubalaista musiikkia käsittelevää suomalaista kirjallisuutta.

Lähinnä olen pyrkinyt selvittämään sonin ja guarachan asemaa kuubalaisessa kansanmusiikkitraditiossa sekä Ñico Saquiton osuutta perinteen jatkajana sekä uudistajana.

Tätä työtä varten minulla mahdollisuus tutkia jo mainittua Antonio Fernández Arbelon henkilökohtaista Ñico Saquitoa koskevaa arkistoa Santiago de Cubassa, Santiago de Cuban Maakunta-arkistoa sekä useita kuubalaista musiikkia koskevia tutkimus- ja dokumentointikeskuksia Havannassa³². Tästä huolimatta joitakin Ñico Saquiton elämää koskevia kysymyksiä jää avoimiksi; joissakin yksittäisissä tapauksissa puuttuvat tarkat päivämäärät ja joissakin tapauksissa informaatio voi olla ristiriitaista.

Työni jakaantuu kahteen laajempaan kokonaisuuteen, joista ensimmäisessä luodaan katsaus kuubalaisuuteen sekä son-musiikin asemaan kuubalaisessa kansanperinteessä. Toinen kokonaisuus käsittelee Ñico Saquitoa ja jakaantuu puolestaan kahteen laajempaan kokonaisuuteen. Toinen näistä kertoo Ñico Saquiton elämästä ja toinen keskittyy puolestaan analysoimaan Ñico Saquiton tuotantoa ottaen lähtökohdaksi tekstit. Ñico Saquitoa käsittelevässä osiossa kulkee mukana myös kaksi muuta tasoa, joista toinen liittyy Ñico Saquiton elämän Kuuban poliittishistoriallisiin tapahtumiin ja toinen Ñico Saquiton kuubalaisuuden traditioon.

Suorat vieraskieliset lainaukset olen kääntänyt suomeksi varsinaiseen tekstiin, alkuperäinen teksti on löydettävissä alaviitteistä. Sen sijaan Ñico Saquiton sanoituksia koskevissa tekstinäytteissä kuljetan alkuperäistekstiä ja suomennosta varsinaisessa tekstissä rinnakkain. Tämä on tärkeää siksi, että varsinkin joidenkin sanaleikkimäisten lorujen suomennoksissa alkuperäistä ideaa on joskus vaikea tuoda esille.

³² esim. Muséo Nacional de la Música Cubana; Centro de la Inventicación y Documentación de la Música Cubana; Biblioteca de la Casa de Las Americas.

2. Ajiaco-pata porisee

2.1. Kuubalaisuuden resepti

Tässä kappaleessa ei ole tarkoitus käydä yksityiskohtaisesti läpi Kuuban historiaa, vaan luoda katsaus siihen, mistä aineksista *kuubalaisuus* syntyi, minkälainen väestöllinen kehitys oli sen taustalla ja mitkä ovat sen erityispiirteet. Lisäksi selvitän lyhyesti, miten tunne kuubalaisuudesta ilmeni ensimmäisiä kertoja filosofiassa ja kirjallisuudessa.

Tämän kappaleen olennaisen osan muodostavat Fernando Ortizin³³ käyttämät kuubalaisen kulttuurin *transkulturaatio*-prosessit. Kyse on siis enemmän mentaalihistoriasta kuin historiasta poliittisessa tai taloudellisessa mielessä. Alaviitteissä tosin kuljetan mukana joitakin taloudellis-poliittis-historiallisia faktoja, joiden katson olevan oleellisia kokonaisuuden kannalta.

Toisaalta Jesús Guanchen mukaan on hyvä muistaa myös se, että kuubalainen kulttuuri ei ole ainoastaan esi-isiensä tai juuriensa summa, vaan sen historiallisessa kehityksessä ehkä tärkeintä on ollut sen oma uutta luova voima, se on ollut myös antavana osapuolena eikä aina vain ottavana. Kuubalaista kulttuuria ei näin ollen pidä nähdä ainoastaan maahanmuuttajien vaan ennen kaikkea kuubalaisten kulttuurina: kuubalaisen kulttuurin voima ja ominaislaatu on nimenomaan *moninaisuuden ykseydessä* (unidad de lo diverso).³⁴

Artikkelissaan *Los factores humanos de la cubanidad* Ortiz pyrkii ensin selvittämään, mitä oikeastaan tarkoittaa *kuubalaisuus*. Abstraktilla tasolla termi on helposti määriteltävissä: *Kuubalaisuus on "kuubalaisen laatu"; hänen tapansa olla, hänen luonteensa, hänen laatunsa, hänelle tyypillinen tila, hänen erottumisensa universaalista. Hyvä. [...] Miten sitten määritellä kuubalainen?*³⁵

³³ 1900-luvun ensimmäisen puoliskon tärkeimpiä kulttuurihahmoja Kuubassa; tieteellistä tutkimustyötä mm. antropologiasta, sosiologiasta, etnologiasta; transkulturaation pioneereja Latinalaisessa Amerikassa; toimi aktiivisesti myös politiikassa; eli vuosina 1881-1969 (Ortiz, 1973, Esittelyteksti).

³⁴ Guanche, 1996, 129-130 ja Guanche, 1983, 342.

³⁵ Cubanidad es "la calidad de lo cubano"; o sea su manera de ser, su carácter, su ídole, su condición distintiva, su individuación dentro de lo universo. Muy bien. [...] ¿Qué es lo cubano?

Koska yhden täydellisen kuubalaisen määrittelemisen on mahdotonta, päätyy Ortiz toteamaan, että kuubalaisuus on yksilölle lähinnä mielentila, johon liittyvät sekä rakkaus että vapaaehtoisuus olla kuubalainen³⁶. Sen sijaan yleisemmällä tasolla on kysymys erään tietyn kulttuurin (kuubalaisen) erityisyydestä ja ominaislaadusta.

Ortizin mukaan yksi kuubalaiselle kulttuurille ominainen piirre on sen prosessiluonteisuus: *kuubalaisuus ei ole valmiiksi paistettu pata vaan yhtä jatkuvaa kypsentämistä*³⁷. Ortizin metaforassa Kuuban saari on pata; keittoliekinä tropiikin aurinko ja sen kaksi vuodenaikaa; keittoaineiksina ja -mausteina saarelle eri aikoina saapuneet eri rodut ja eri alkuperät. Seuraavassa onkin tarkoitus käydä läpi niitä historiallisia prosesseja, joiden mukana tämä kuubalainen pata on saanut uusia aineksia ja mitä ne ainekset ovat olleet.

Tämä valtavassa mittakaavassa tapahtunut, radikaali ja jatkuva muuttoliike on kuubalaisuuden merkityksellisin tekijä³⁸. Ja kuten Ortiz toteaa, niin tässä ihmisten ja ideoiden muuttoliikkeessä on oleellista muistaa myös se, että kummatkin revittäessä alkuperäisiltä juuriltaan muuttuvat eikä se, mikä oli espanjalaista Espanjassa ole enää samaa kun se saapuu uudelle mantereelle. Ortizin mukaan merimatka olikin eräänlainen siirtymisriitti, joka omalta osaltaan muutti ihmisiä ja heidän asenteitansa: esimerkiksi Espanjasta lähtenyt moni heikko epäonnistuja saapui Kuubaan suurena sankarina, valloittajana.³⁹

Guanche määrittelee kuubalaisen kulttuurin synnystä kymmenen erilaista etnokulttuurista

(Ortiz, 1996, 3). Pasi Saukkonen pohtii tätä edellä mainittua kysymystä kollektiivisesta identiteetistä artikkelissaan *Identiteetti ja kansallinen identiteetti*. Saukkosen lähtökohta on samankaltainen kuin Ortizin eli se, kuinka helppo on kansallisen identiteetin termiä käyttää ja kuinka vaikea se on määritellä. Saukkosen terminologiaa lainatakseni, on tässä Ortizin kuubalaisuus analyysissä takana etnis-kulttuuris-valtiollinen kansakäsitys ja lähinnä kansa yhteenkuuluvuuden ylläpitämänä yhteisönä sekä kansa kulttuuriyhteisönä. Lisää ks. Saukkonen, 1996, Identiteetti ja kansallinen identiteetti, *Kosmopolis*, Vol.26:4/96, 5-19.

³⁶ Erona muille lähtökohdille, joita ovat kansalaisuus, syntymä- ja oleskelupaikka, mutta joista jokainen on muutettavissa eikä näin ollen välttämättä kerro mitään olennaista; toisaalta myöskään rotua ei voi ottaa lähtökohdaksi, sillä puhdasta rotua ei ole olemassa (Ortiz, 1996, 4-7).

³⁷ *ibid*, 12.

³⁸ Kuuba oli espanjalaisten maastamuuttajien suosituin kohde Latinalaisessa Amerikassa aina vuoteen 1898 asti, vuoden 1902 jälkeen suosituimmaksi nousi Argentiina (Guanche, 1996, 40).

³⁹ Ortiz, 1996, 23-24.

prosessia⁴⁰, jotka historiallisesti tapahtuivat vuosien 1511-1868 välillä. Näin ollen nämä prosessit alkavat espanjalaisten tulon alkuvuosilta ja jatkuvat siihen asti kunnes syntyy tunne kuubalaisuudesta kansallisuutena eli ensimmäiseen itsenäisyystaisteluun asti.⁴¹ Näiden prosessien ideana on se, että edellisen tason päälle, uuden komponentin vaikutuksesta rakentuu aina uusi struktuuri, jolla aina on oma erityinen piirteensä verrattuna edellisiin struktuureihin. Periaatteessa idea on Ortizin *ajiaco*-prosessia vastaava.

Yleisesti sanoen, kuubalainen kulttuuri ja sen kaikki ilmenemismuodot, rakentuvat eri ainesten sekoittuessa toisiinsa useiden vuosisatojen ajan, lopulta antaen tilaa uudelle kulttuurin muodolle. Kuubassa tämä uusi kulttuuri oli ensin nimeltään kreolilainen ja myöhemmin, kansallistunteen herätessä vahvemmin, kuubalainen kulttuuri⁴².

1) Indokuubalainen komponentti

Ensimmäinen tunnettu kulttuurin muoto Kuuban saarella oli paleoliittinen, indokuubalainen kulttuuri. Ortizin mukaan on todennäköistä, että kuubalaiset intiaanit olivat kaikki samaa rotua ja erot nimityksissä johtuivat ainoastaan erilaisista asuinpaikoista: *siboneyt* asuttivat saaren vuoristoista itäosaa ja *guanajabibet* viidakkoa.⁴³

Espanjalaisten tullessa⁴⁴ oli Kuubassa vallalla, edellä mainitun kulttuurin rinnalla, neoliittinen

⁴⁰ Taulukot ja kuvat; Taulukko 1.

⁴¹ Guancho, 1996, 342-346.

⁴² Linares, 1982, 164.

⁴³ Ortiz, 1996, 17. Intiaaniheimojen nimet *ciboneyes* (*ciba*=kivi, *cibao*=vuoristo) ja *guanajabibes* (*guana*=palmu, *guanao*=palmumetsikkö) tukevat tätä teoriaa. Tämä paleoliittinen kulttuuri jätti hyvin vähän merkkejä jälkeensä, eikä kyseisistä intiaaneista näin ollen tiedetä kovinkaan paljon. Tavallaan tämä varhainen kulttuuri näkyy myös tänä päivänä: Kuuban vaakunan symbolit ovat nämä nimenomaiset vuoristo (*cibao*) ja palmu (*guana*). (*ibid.*, 17-18.)

⁴⁴ 27.10.1492 saapuivat ensimmäiset espanjalaiset Kuuba saarelle ja seuraavat, pienen tauon jälkeen, vuonna 1509, mutta varsinainen valloitus alkoi vasta vuonna 1511, kun saarelle rantautui noi 300 miestä *Diego Velázquezin* johdolla (*Perfil histórico*, 1983, 13). Fonerin mukaan espanjalaiset menettivät mielenkiintonsa Kuuban saarta kohtaan ensimmäisen matkansa jälkeen, koska he janosivat kultaa ja muita rikkauksia, mutta eivät nähneet mitään niistä alkuperäisväestön käyttävän. Myöhemmin, vuonna 1509, kun oli jo varmaksi osoitettu, että Kuuba on saari, espanjalaiset kiinnostuivat siitä uudelleen, mutta lähinnä merenkulullisesti, sillä Kuuban maantieteellinen asema tarjosi hyvän pysähdyspaikan matkalla Amerikan mantereelle ja vasta sen jälkeen heräsivät uudet epäilyt saarella olevasta kullasta ja näin ollen varsinainen miehitys tapahtui vasta vuonna 1511. (Foner, 1962, 16.)

kulttuuri. Tämän toisen intiaanikulttuurin, *taína*-kulttuurin, juuret löytyvät Etelä-Amerikan *aruacas*-intiaanien heimosta, joka valloitti ja hallitsi Antilleilla. Kuuban itäosiin heimo saapui Haitilta eikä se koskaan ehtinyt levitä keski- ja länsiosiin saarta. Taínot eivät jättäneet jälkeensä vain nimeään, vaan heidän vaikutuksensa näkyy sekä sanastossa että perinteissä ja he jättivät jälkeensä myös sankareita, tavaroita ja erilaisia tekniikoita.⁴⁵

Eräässä muodossa taínojen kulttuuriperintö elää vahvasti tämän päivän Kuubassa. Taínojen salaisiin rituaaleihin ja maagisiin seremonioihin kuului tupakanpolto, joka siirtyi uuteen kulttuuriin ja josta muodostui vähitellen koko kuubalaisuuden vakiintunein tunnusmerkki; ja jonka Ortiz mainitsee olevan *herkullisin teko, minkä Kuuba on koskaan tehnyt universaalille kulttuurille*.⁴⁶

Espanjalaisten tulo tarkoitti taínoille siirtymistä Kivikaudelta suoraan Renessanssiin, toisin sanoen indokuubalainen väestö koki tuhansien vuosien aikaharppauksen yhdessä päivässä. Näiden kahden kulttuurin kohtaaminen tuhosi Kuuban pienen intiaaniväestön varsin nopeasti, ja vaikka vieläkin Kuubasta löytyy intiaanimestitsejä, niin tieteellisesti ei ole mahdollista todistaa, että he olisivat nimenomaan kuubalaisten intiaanien jälkeläisiä.⁴⁷

Jesús Guanche käyttää tästä edellä mainitusta kulttuurien kohtaamisesta termiä *asimilación étnica forzada* (pakotettu etninen assimilaatio), jolla hän tarkoittaa teknisessä ja sosioekonomisessa mielessä heikomman häviämistä kuoleman ja mestitsoitumisen (biologisen

⁴⁵ Ortiz, 1996, 18-19. Tainojen kulttuuriperintöä ovat esimerkiksi useat hedelmät ja kasvikset (ananas, maissi, tomaatti sekä joitakin juureksia, esim. makea peruna), joita espanjalaiset löysivät sekä Kuubasta että muilta Antillien saarilta; eräät tekniikat kuten kudottu puuvilla (erityisesti naisten hameissa), kalaverkot, riippumatot; sankareista tunnetuin on intiaani Hatuye; mutta riittien ja uskomusten osalta tainojen perintö jäi vähäiseksi (ibid., 18-19) Vaikka Hatuey oli merkittävä sankari Kuubassa, niin alun perin hän oli kotoisin Haitin rannikolta Guahaban (nyk. Gonave) saarelta. Kuubaan Hatuey pakeni oman saarensa kurjia oloja ja Kuubassa hän organisoi intiaanien vastarintaa espanjalaisia kohtaan ja saikin itäisimmän väestön puolelleen espanjalaisia vastaan. Espanjalaiset teloittivat Hatueyn polttamalla 02.02.1512. Kuubalaisten mielissä Hatuey elää saaren ensimmäisenä vapaustaistelijana ja hänen nimensä tunnetaan myös muualla Latinalaisessa Amerikassa. (Foner, 1962, 20-25.)

⁴⁶ Ortiz, 1996, 21. Foner toteaa, että espanjalaiset olivat jo nähneet tupakkaa San Salvadorin saarella, mutta Kuubassa he ensimmäistä kertaa tutustuivat tupakkakasvin käyttöön alkuperäisväestön johdatuksella (Foner, 1962, 16).

⁴⁷ Ortiz, 1996, 22. Vuosina 1848-1861 Jukatanin hallitus myi 2000 intiaania Kuubaan orjiksi (Guanche, 1996, 110-111).

ja kulttuurisen) kautta. Toisaalta Guanche myös painottaa kulttuurin dynaamista ominaispiirrettä eli sitä, että kulttuuri voi jäädä elämään, vaikka sen kantajat häviäisivät. Kuuban kohdalla tämä tarkoittaa sitä, että vaikka intiaaniväestö hävisikin varsin nopeasti, niin indokuubalaisen kulttuurin voi yhä nähdä elävän eri muodoissa kuubalaisen kulttuurin sisällä.⁴⁸

Kuten jo sanottu, tämä kulttuurien kohtaaminen aiheutti alkuperäisen kuubalaisen väestön katoamisen⁴⁹ ja samalla se oli alku uudelle kuubalaisuuden syntyprosessille. Tästä seuraa Ortizin mukaan kuubalaisuuden kehityksen kolme ominaispiirrettä: 1) jonkin ulkopuolisen alistettuna oleminen, 2) väestön, rotujen, luokkien ja kulttuurien tuonti ulkoapäin sekä 3) taustalla aina vaikuttava trauma alkuperäisen kulttuurin julmasta ja täydellisestä tuhoamisesta.⁵⁰

2) Espanjalainen komponentti

Espanjalaisten eli valkoisten mukana saarelle saapui tavallaan koko iberialaisen kulttuurin läpileikkaus eli vaikutteita niin andalusialaisesta, galicialaisesta, katalonialaisesta kuin portugalilaisestakin kulttuurista. Laajemmin ajateltuna iberialainen kulttuuri toi mukanaan vaikutteita koko Välimeren alueen kulttuurista, joka puolestaan on tuhansien vuosien sekoitus kansoja, kulttuureita ja rotuja.⁵¹ Näin ollen, puhuttaessa espanjalaisesta vaikutuksesta Kuubassa (tai laajemmin Latinalaisessa Amerikassa), täytyy muistaa, että kysymys ei ole homogeenisestä ryhmästä.

Guanche jakaa espanjalaisen komponentin kahteen pääryhmään: 1) manterelaiset (peninsulares) ja 2) kanariansaarelaiset (isleños). Näillä kahdella ryhmällä oli hyvin erilainen sosio-ekonominen asemansa Kuubassa. Kun ensimmäiset muodostivat hegemonisen luokan ja hallitsivat sekä taloutta että politiikkaa niin kanariansaarelaiset toimivat lähinnä maaseudulla,

⁴⁸ Guanche, 1996, 21-22 .

⁴⁹ Liian raskas työ kaivoksilla, ravinnon puute, sairaudet ja itsemurhat olivat syynä intiaaniväestön tuhoutumiseen, ks. Foner, 1962, 26-32. Arviot indokuubalaisen väestön suuruudesta espanjalaisten tulon aikoihin vaihtelevat, mutta Guanche esittää luvun 112 000 osuvan lähelle totuutta (vuonna 1510). Jo vuoteen 1555 mennessä intiaaniväestön lukumäärä oli pudonnut lähelle nollaa. (Guanche, 1996, 13 ja 20.)

⁵⁰ Ortiz, 1996, 22-23.

⁵¹ *ibid.*, 23.

erityisesti tupakkaviljelyksillä.⁵² Kulttuurin alueella manterelaiset muodostivat valtakulttuurin kun kanariansaarelaiset puolestaan integroituivat populaarikulttuuriin köyhien espanjalaisten, vapaiden mustien ja mulattien sekä näiden jälkeläisten kanssa⁵³.

Näin ollen espanjalaisten kulttuuriperintökin oli tavallaan kaksijakoista. Mannerespanjalaisten vaikutus näkyi enemmän urbaanin kulttuurin sisällä sekä tavoissa, pukeutumisessa, koulutuksessa että taiteissa ja omalta osaltaan se sekoittui afrikkalaiseen komponenttiin. Kanariansaarelaiset puolestaan antoivat kulttuurivaikutuksensa lähinnä maalaisväestölle eikä Guanchen mukaan tätä kanariansaarelaiskomponenttia voi väheksyä kuubalaisen populaarikulttuurin muodostumisessa.⁵⁴

Sekä Ortiz että Guanche painottavat myös sitä, että espanjalaisten joukko ei ollut homogeeninen. Vaikka usein espanjalaiset nähdään vain valloittajina sekä vain ylempien sosiaaliluokkien edustajina (byrokraatit, papit, sotilaat, kauppiat) niin tosi asiassa Espanjasta saapui myös tuhansia naimattomia ja usein lukutaidottomia työläisiä, mukanaan omaleimainen kulttuurinen komponentti.⁵⁵

3) Afrikkalainen komponentti

Espanjalaisten mukana saapuivat mustat afrikkalaiset. Ensimmäiset mustat, guinealaiset ja kongolaiset, tulivat Espanjan kautta, mutta myöhemmin heitä tuotiin suoraan Nigeriasta⁵⁶. Espanjalaiset eivät olleet homogeeninen ryhmä, mutta mustat orjat olivat sitä vielä vähemmän.

⁵² Guanche, 1983, 337.

⁵³ *ibid.*, 345.

⁵⁴ *ibid.*, 172-204

⁵⁵ Guanche, 1996, 39; Ortiz, 1996, 24-25.

⁵⁶ Ortiz hieman yksinkertaistaa, sillä Kuubaan saapui Guanchen mukaan mustia koko Afrikan länsirannikolta, Guinean lahdelta aina eteläiseen Angolaan asti, tosin suurin osa alueen heimoista kuului samaan kielitieteelliseen, nigerilais-kongolaiseen ryhmään. Guanche toteaa myös, että syy sille, että espanjalaiset eivät tuoneet mustia suoraan Afrikasta oli pelko islaminuskon leviämisestä: aluksi espanjalaiset toivat kristityiksi käännetyttä mustia Espanjasta, jotta islaminusko ei olisi päässyt tunkeutumaan uudelle mantereelle, mutta myöhemmin, kun työvoiman tarve kasvoi, oli välttämätöntä aloittaa mustien tuonti suoraan Afrikasta. Toisaalta Guanche tuo esille myös sen, että kaikki Afrikasta orjiksi tuodut eivät suinkaan olleet ihonväritään mustia, vaan joukossa oli jo monien kauppa- ja kulttuuriyhteyksien biologisia tuloksia, mulatteja. (Guanche, 1996, 45-48, 64-65.)

Afrikkalaisten orjien joukossa oli suuri määrä erilaisia kulttuureja, kieliä ja rotuja⁵⁷, joita yhdisti espanjalaisten heille kaikille määräämä sama sosiaalinen asema: orjuus.⁵⁸ Myös Guanche toteaa saman: Kuubaan tuotujen mustien joukko on erittäin heterogeeninen tai Guanchen omaa termiä käyttäen *multietninen*, väkivaltaisen orjakaupan tuloksena syntynyt kulttuurinen sekoitus⁵⁹.

Mustasta väestöstä muodostui hyvin pian Kuuban työvoiman ja lähinnä sen tärkeimmän osan, sokerituotannon, perusta. Tästä johtuen mustien tuonti Kuubaan vaihteli täysin sen mukaisesti, miten sokerintuotannolla meni. Huippunsa orjakauppa saavutti vuosien 1790-1860 välillä, jolloin Kuubassa oli arviolta 1 137 300 mustaa orjaa.⁶⁰

Mustat orjat jakaantuivat kahteen ryhmään 1) maaseudulla työskentelevät sekä 2) kaupunkien orjat. Ensimmäisen ryhmän työ oli huomattavasti raskaampaa ja muutenkin olot maaseudulla olivat kaupunkia kehnommat⁶¹. Orjien paot olivat yleisiä ja siirtomaaisännille ongelma. Paenneita orjia (*cimarrones*) kerääntyi syrjäisiin paikkoihin ryhmiksi (*palenque*) ja näissä ryhmissä monet eri afrikkalaisen kulttuurin muodot pääsivät vapaudessa kosketuksiin toistensa kanssa (transkulturaation sisällä tapahtuva neokulturaatio). Toisenlaisia mustien yhteisöjä olivat kaupungeissa organisoidut, vapaiden mustien ja mulattien ylläpitämät yhteisöt (*cabildos*). Näillä siirtomaaisäntien sallimilla *cabildo*illa oli merkittävä vaikutus eri kulttuurien säilymiselle ja välittymiselle.⁶²

Mustien ja valkoisten siirtolaisuudella oli aivan eri luonne. Mustat eivät tulleet vapaasta tahdosta ja heidät oli pakotettu jättämään se, mikä oli ollut heidän omaa ja erotettu heimostaan, maastaan ja perheestään. Mustien mielessä eivät olleet rikkaudet vaan pako ja tukahdutettu raivo, sekä ahdistus siitä, että vielä kuoleman jälkeen heillä on edessään tuskainen matka takaisin Afrikkaan kadotettujen esi-isänsä luokse.⁶³

⁵⁷ ks. tarkemmin *ibid.*, 54-59.

⁵⁸ Ortiz, 1996., 24-25.

⁵⁹ Guanche, 1996, 61.

⁶⁰ *ibid.*, 45-47.

⁶¹ Guanche, 1983, 233-234.

⁶² *ibid.*, 239-259 ja Guanche, 1996, 68-70.

⁶³ Ortiz, 1996, 25.

Mustat olivat joutuneet jättämään kotimaihinsa sekä instituutionsa että instrumenttinsa, mutta sitä vahvemmin heillä oli mukanaan henki. Ortizin mukaan mustien vaikutus kuubalaiseen kulttuuriin näkyy monessa, esimerkiksi sanastossa, keittiössä sekä tietynlaisena tapana reagoida (*choteo*⁶⁴), mutta ennen kaikkea se näkyy kolmessa kuubalaisuuden ilmenemismuodossa: taiteissa, uskonnossa ja kollektiivisen herkkyyden sävyssä:

Mustien sielu ja heidän luonteenomainen, aina muutoksen kourissa oleva, kulttuurinsa, joka lihan ja kulttuurin risteytymillä lävistää kuubalaisuuden, imien sitä itseensä tällä mehukkaalla, sensuellilla, leikkisällä, tolerantilla ja sopeutuvalla herkkyydellä ja suurimmalla voimallaan, kestävyydellä pysyä hengissä tässä loputtomassa harmien jatkumossa, joka on ollut tämän maan historia.⁶⁵

Ortizin merkitys on nimen omaan siinä, että hän toi esille mustan komponentin tärkeyden puhuttaessa kuubalaisesta kulttuurista. Vaikka esimerkiksi vuonna 1841 58% saaren asukkaista oli mustia, niin silti mustien kulttuuri leimattiin marginaaliseksi⁶⁶. Toisaalta myös mustien omassa keskuudessa ilmeni pyrkimystä omien juurien peittelemiseen ja kieltämiseen; Ortiz näkee tämä itsensä häpäisyn surullisena, mutta ymmärrettävänä seurauksena yhteiskunnan vuosisatoja jatkuneesta vihamielisyydestä ja alistamisesta.⁶⁷

4) Ranskalainen ja ranskalais-haitilainen komponentti

Kuubaan ja varsinkin sen itäosiin rantautui Haitin vuoden 1791 vallankumouksen jälkeen paljon ranskalaisia. Myös heidän vaikutuksensa oli merkittävä: ranskalaiset alkoivat viljellä

⁶⁴ Marinello tulkitsee "choteon" lähtökohdaksi paikalliset olot: kuubalaisten tapa kompensoida patrioottisia haaveita ja turhauttavaa todellisuutta on ollut "choteon" (pökerryttävä iloisuus) taustalla; erityisesti sitä on esiintynyt, kun ero suurien haaveiden ja todellisten saavutusten välillä on ollut suuri; asiaan vaikuttanut myös trooppinen ilmasto ja helpon elämän "harha" kontrastinaan vaikea poliittinen todellisuus. (Marinello, 1989, 192-193. Alkuperäisteksti vuodelta 1925, "Nuestra risa y nuestro llanto", teoksessa Marinello, Juan, 1989, *Cuba: cultura*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 192-193.) Lisää choteosta tämän työn kappaleessa 4.1.

⁶⁵ La cultura propia del negro y su alma, siempre en crisis de transición, penetran en la cubanidad por el mestizaje de carnes y de culturas, embebiéndola de esa emotividad jugosa, sensual, retozona, tolerante, acomodaticia y decidora que es su gracia, su hechizo y su más potente fuerza de resistencia para sobrevivir en el consante hervor de sinsabores que ha sido la historia de ese país (Ortiz, 1996, 26-27).

⁶⁶ Similä, 1998, 38.

⁶⁷ Ortiz, 1987, 6-9. Ortiz näkee mustien ja valkoisten integroitumisen viisivaiheisena prosessina: 1) vihamielinen, 2) suvaitsevainen, 3) sopeutuvainen, 4) toipuminen ja 5) yhtyminen, joista tämä viimeinen vaihe on tulevaisuuden utopia: siinä rasismi kaikissa muodoissaan olisi lakannut (ibid. 8-9).

kahvia ja käydä kauppaa omien metropoliensa kanssa ja samalla he loivat Kuuban itäosiin hienostuneen kulttuurin keskuksen, jota havannalaiset eivät voineet kuin kadehtia.⁶⁸

Haitilta ei saapunut vain ranskalaisia vaan myös paljon mulatteja ja mustia, joiden joukossa oli sekä vapaita että orjia. Näin ollen Haitilta saapunut kulttuurivaikutus jakaantui siten, että ranskalaiset (myös ranskalais-haitilaiset) jättivät jälkensä viralliseen kulttuuriin (kahvinviljely, taiteet, koulutus, uudet tekniset keksinnöt), mutta mustat ja mulatit (ranskalais-haitilais-afrikkalainen) integroituiivat Kuuban itäosien kansankulttuurin kanssa.

5) Aasialainen komponentti

1800-luvun puolessa välissä tulivat ensimmäiset aasialaiset sopimustyöläiset Amerikan mantereelle ja aasialaisia tuli töihin myös Kuubaan⁶⁹. Aasialaiset tulivat kahdeksan vuoden työ sopimuksella, mutta heidän olonsa olivat usein jopa afrikkalaisia orjia huonommat: vuosina 1850-1860 Kuuba oli maailman itsemurhatilaston kärjessä paljolti aasialaisten tekemien itsemurhien takia. Havannan Kiinalaisen korttelin perustajat tulivat Kuubaan kuitenkin toista kautta. 1800-luvun puolessa välissä oli kohti Kaliforniaa lähtenyt myös kiinalaisia kullankaivajia, joista vuosisadan lopulla noin viisituhatta asettui asumaan Kuuban eri kaupunkeihin ja alkoi harjoittaa erilaisia liiketoimia.⁷⁰

Ortiz toteaa aasialaisten vaikutuksen kuubalaiseen kulttuuriin jääneen vähemmälle kuin kahden edellä mainitun ihmisryhmän, sillä vaikka aasialaisia saapui Kuuban tuhansia ei heidän kulttuurinsa koskaan lävistänyt kuubalaisuutta yleisellä tasolla vaan vaikutukset jäivät lähinnä yksilötasolle.⁷¹ Guanchen mukaan aasialainen komponentti näkyy lähinnä Kuuban länsiosissa joissakin peleissä, rakennustekniikoissa ja ruuanlaitossa⁷²

⁶⁸ Ortiz, 1996, 31. Lisää tämän työn kappaleessa 3.1.

⁶⁹ Taustalla olivat teollisen vallankumouksen aiheuttamat muutokset maailmankaupassa; Englannin luopuminen orjakaupasta 1807 ja orjuudesta 1833 ja sen painostus espanjalaisia kohtaan; sekä kolonialismin aiheuttamat sosio-ekonomiset muutokset Aasiassa (Guanche, 1996, 72-74).

⁷⁰ *ibid.*, 74-79.

⁷¹ Ortiz, 1996, 33.

⁷² Guanche, 1983, 345.

6) Anglosaksinen ja angloamerikkalainen komponentti

Espanjalaisten lisäksi Kuuban saarelle saapui koko kolonialismin ajan myös muita eurooppalaisia, sillä niin ranskalaiset, englantilaiset kuin hollantilaisetkin poikkesivat Kuubassa kauppareiteillään⁷³. Englantilaiset onnistuivat valloittamaan Havannan vuonna 1762 ja tällä piirityksellä, vaikka se jäi lyhytaikaiseksi⁷⁴, oli suuri merkitys Kuuballe. Englantilaisten ansiosta espanjalaisten monopoli Kuubaa koskevassa kaupassa purettiin ja Kuuballe avautuivat aivan uudet markkinat englantilaisten kolonioiden kanssa.⁷⁵

Angloamerikkalaisen kulttuurin vaikutus ei jäänyt vain kaupankäyntiin. Tämän ensimmäisen kosketuksen jälkeen on pohjoinen angloamerikkalainen kulttuuri aivan erityisellä tavalla vaikuttanut kuubalaisuuteen ja kuubalaisiin jo pelkästään fyysisen läheisyytensä puolesta: *tämän vahvan kulttuurin naapuruus on yksi kulttuurimme aktiivisimmista vaikuttajista; oli vaikutus sitten positiivista tai negatiivista, sitä ei voi kieltää*⁷⁶.

Guanche käsittelee angloamerikkalaista vaikutusta tarkemmin ja toteaa, että jo 1800-luvun alkupuolella Kuubaan ja lähinnä sen länsiosiin asettui asumaan pohjoisamerikkalaisia. Yhdysvaltojen tekemällä ensimmäisen invaasiolla (1898-1902) oli kuitenkin käännteentekevä vaikutus, sillä sen aikana pohjoisamerikkalaisia siirtyi myös saaren itäosiin ja se oli alku suurille sosio-ekonomisille muutoksille: pohjoisamerikkalaisten yritysten oikeus maanomistukseen; suuria investointeja infrastruktuuriin, mm. rautatien rakentaminen; suurten yhtiöiden (muun muassa United Fruits) saapuminen Kuubaan.⁷⁷

⁷³ Jo 1500-luvulta lähtien Kuubaa ravistelivat merirosvojen hyökkäykset aina sen mukaan, mikä Euroopan valtio oli sodassa Espanjaa vastaan ja tämä vaikeutti Kuuban rakentamista ja vakaata kehitystä. Vasta 1700-luvulla onnistui pysyvämpien viljelysten aloittaminen ja kun monissa muissa Espanjan kolonioissa keskityttiin metalleihin niin Kuubassa maatalous muodostui tärkeimmäksi. Eniten viljeltiin tupakkaa ja sokeria. (Foner, 1962, 35.)

⁷⁴ Jo vuonna 1763 Iso-Britannia palautti Havannan Espanjalle, miehitys kesti ainoastaan 11 kuukautta (Perfil histórico, 1983, 25).

⁷⁵ *ibid.*, 22-24. Kun valta palasi takaisin espanjalaisille, oli havannalaisen kreoliväestön piirissä herännyt vapaakaupan vaatimus ja riski levottomuuksiin oli suuri (*ibid.*, 25). Vuonna 1784 espanjalaiset kuitenkin palauttivat monopolin ja vaikka kauppapolitiikan muutos jäi näin ollen lyhytaikaiseksi (1764-1784) oli sillä huomattava merkitys: sen ansiosta Kuuba kehittyi enemmän kuin oli kehittynyt menneissä kahdessa vuosisadassa. (*ibid.*, 26-30 ja Foner, 1962, 44-45). Espanjalaisten kauppapolitiikasta lisää ks. Foner, 1962, 36-45.

⁷⁶ Ortiz, 1996, 30.

⁷⁷ Guanche, 1996, 104-105.

7) Muita komponentteja

Toisaalta on Kuubaan kolonialismin ajoilta tähän päivään asti saapunut maahanmuuttajia muilta Antillien saarilta ja myös laajemmin koko Karibian meren alueelta. Suurin ryhmä, noin 30 000 haitilaista (orjia, vapaita mustia ja mulatteja), saapui edellä mainittujen ranskalaisten vanavedessä. Näillä Karibian alueen (lähinnä Haiti, Jamaika, Kolumbia, Venezuela) muuttovirtauksilla on ollut suurin vaikutuksensa Kuuban itäosassa, jossa edellä mainittujen jälkeläiset kehittävät ja tiivistävät omalta osaltaan yhtä yhtenäistä karibialaista kulttuuria.⁷⁸

Edellä on tuotu esille kuubalaisuuden muodostumisessa vaikuttaneet eri väestölliset komponentit. Seuraavassa pyrin tuomaan esille sitä prosessia, mikä nosti näistä erilaisista kulttuurisista vaikutteista esille uuden kulttuurisen muodon, kuubalaisen kulttuurin.

Ortizin arvion mukaan mustat alkoivat ensimmäisinä tuntea kuubalaisuutta. Mustien kotiinpaluut olivat erittäin harvinaisia, joten mustat myös kadottivat toiveen sen mahdollisuudesta hyvin pian. Espanjalaiset sen sijaan lähtivät matkaan kotiinpaluuta ajatellen. Valkoisilla kreoleilla puolestaan oli vahvat perhesiteet emämaahan ja he tunsivat pitkään olevansa espanjalaisia. Näin ollen kuubalaisuus heräsi ensimmäisenä niiden (mustien sekä arvovaltansa ja siteensä kotimaahansa menettäneiden valkoisten) joukossa, jotka olivat syntyneet ja kasvaneet saarella *ilman ajatusta kotiinpaluusta*.⁷⁹

Joka tapauksessa kuubalaisuus syntyi alhaalta käsin eikä ylhäältä annettuna. 1700-luvun aikana myös maanomistajat alkoivat nähdä maantieteellisen, taloudellisen ja sosiaalisen eroavuuden, joka vallitsi Espanjan ja Kuuban välillä. Ja kun itsenäisestä Pohjois-Amerikasta ja vallankumouksellisesta Ranskasta kantautuivat uudet vapauden ja demokratian tuulet, alkoivat myös valkoiset kreolit nähdä toisenlaisen mahdollisuuden olemassaolon. Yhden ja yleisen kuubalaisuuden tunteen syntymiseen näistä heterogeenisistä aineksista tarvittiin kuitenkin vielä yksi vuosisata.⁸⁰

⁷⁸ *ibid.*, 88-102.

⁷⁹ Ortiz, 1996, 34.

⁸⁰ *ibid.*, 34.

1800-luku⁸¹ onkin kuubalaisuuden synnyn kannalta oleellinen vuosisata, sillä sen aikana kansallistunne vahvistuu ja sen aikana herää ensimmäistä kertaa idea itsenäistymisestä. 1800-luku on tärkeä myös mustien aseman kannalta, sillä vihdoinkin vuonna 1880⁸² espanjalaiset allekirjoittavat orjakaupan kieltävän lain. 1800-luvulla rodut sekoittuivat aikaisempaa intensiivisemmin ja tämän prosessin seurauksena syntynyt mulattiväestö on ratkaisevan impulssin antaja Kuuban käydessä itsenäisyysotaan Espanjaa vastaan.

Rotujen sekoittuessa sekoittuvat myös luokkasuhteet ja ihmisen sosiaalista asemaa määritetään nyt taloudellis-poliittisten motiivien perusteella eikä kuten aikaisemmin, rodun perusteella⁸³. Valkoiset kuubalaiset ja mulatit sekoittavat ennestään hyvin kaksijakoista yhteiskunnallista rakennetta (mustat-valkoiset/hallitut-hallitsijat). Tämän seurauksena varsinkin keskiluokkaisen kuubalaisen väestön (valkoinen, mulatti, musta) intressit eivät enää kohdanneet espanjalaisten kanssa. Porvaristolla oli sen sijaan paljon enemmän menetettävää, joten sen etuihin kuului levottomuuksien välttäminen ja halu säilyttää olemassa olevat rakenteet.

1800-luvun puolessa välissä Kuuban väkiluku oli 1 359 112 asukasta, joista 776 144 oli luokiteltu valkoisiksi ja 582 968 mustiksi tai mestitseiksi. Valkoiset puolestaan jakaantuivat neljään eri ryhmään: 1) manterelaisiin (espanjalaiset, katalonialaiset ja galicialaiset), 2) saarelaisiin (kanariansaarelaiset), 3) kuubalaisiin (naturales del país) sekä 4) muihin (aasialaiset, jukataniilaiset).⁸⁴

Ryhmät 1 ja 2 olivat hegemonisessa asemassa saarella; manterelaiset dominoivat yhä yhteiskunnan tärkeimpiä osa-alueita kuten politiikkaa, kauppaa ja armeijaa ja kanariansaarelaiset toimivat lähinnä maaseudulla yhdessä kuubalaisten kanssa. Kuubalaisten

⁸¹1800-luvun mullistuksiin Kuubassa vaikuttivat myös kansainväliset syyt. Haitin vallankumouksen (1791) johdosta Kuuba vahvisti asemiaan sokerimarkkinoilla sen vallatessa Haitin markkinat; englannista alkanut Teollinen Vallankumous ja Ranskan Vallankumous sekä heikentävä Espanja vaikuttivat myös Kuuban tilanteeseen; toisaalta myös Yhdysvaltojen kiinnostus Kuubaa kohtaan vaikutti, sillä esimerkiksi vuonna 1859 jo 42% Kuuban viennistä suuntautui Yhdysvaltoihin (Perfil histórico, 1983, 45-59).

⁸² Tämä kielsi vain orjakaupan ei taannut vapautta, vaan orjuus kiellettiin vuonna 1886 (ibid., 346).

⁸³ ks. Taulukot 2 ja 3.

⁸⁴ Guancho, 1983, 337.

ryhmässä oli pieni vähemmistö, joka oli saavuttanut yhteiskunnallista valtaa espanjalaisten rinnalla, mutta suuri enemmistö kuului maaseudun köyhälistöön. Tämä köyhä maaseudun väestö tunsu tosin tietynlaista ylemmyyttä maaseudulle tulevia kanariansaarelaisia kohtaan, sillä he, Kuubassa syntyneet tunsivat maan ja maan tavat, he tunsivat olevansa *kuubalaisia*. Lisäksi oli vielä urbaani kuubalainen väestö, joka kuului alempaan keskiluokkaan ja harjoitti kaupungeissa muun muassa käsityöläisen ja pikkukauppiaan ammatteja.⁸⁵

Mustat jakaantuivat omalta osaltaan Afrikassa syntyneisiin (negros de nación) sekä Kuubassa syntyneisiin mustiin ja mulatti kreoleihin. Myöskään tämä ryhmä ei ollut mitenkään homogeeninen yhteiskunnallisen, taloudellisen tai poliittisen aseman kannalta. Ensimmäinen jako oli orjien ja vapaiden välillä; toiseksi vapaat jakaantuivat maaviljelijöihin ja kaupunkien työläisiin (jotka toimivat varsin erilaisissa ammateissa kuten suutareina, vaattureina, muusikkoina, maalareina ja muurareina); kolmanneksi orjat jakaantuivat suureen maaseudulla asuvaan ja pieneen kaupunkiorjien ryhmään.⁸⁶

Filosofipoliittisista suuntauksista 1800-luvun Kuubassa olivat vallalla eri aikoina ja limittäin 1)reformismi, 2)separatismi, 3)aneksionismi ja 4)abolitionismi⁸⁷. Ongelmana Kuubassa sen itsenäistymisen kannalta oli nimenomaan se, että yhden asian taakse ei tahtonut löytyä tarpeeksi kannattajia, sillä saaren väestö oli heterogeeninen ja erilaiset intressit erottivat eri ryhmiä.

Kymmenen vuoden sota (1868-1878) oli ensimmäinen yritys Kuubassa yhdistää erilaisia

⁸⁵ *ibid.*, 337-338.

⁸⁶ Guanche, 1983, 338-339.

⁸⁷ Reformismi oli vallalla useaan otteeseen, mutta pääpiirteissään sen tavoitteet pysyivät samana (vapaa kauppa Yhdysvaltojen kanssa, orjuuden salliminen sekä asema Espanjan yhtenä provinssina), reformistit olivat lähinnä orjuutta kannattavaa/käyttävää kuubalaista porvaristoa. Separatistit halusivat täydellistä itsenäisyyttä, olivat esillä lähinnä vuosina 1830-1837 ja heidän rivinsä koostuivat keskiluokkaisista kuubalaisista, jotka kokivat, että espanjalaiset ja sokeripohat eivät ajaneet heidän etujaan. Aneksionismin kannattajat puolestaan halusivat Espanjan heikentyessä liittyä Yhdysvaltoihin ja näin ollen perusteet olivat taloudelliset; vallalla ennen vuotta 1855, kannattajat kuubalaisen porvariston joukossa. Abolitionismin ensimmäinen tavoite oli orjuuden poistaminen; orjuuden vastaisia kapinoita oli Kuubassa useaan otteeseen 1800-luvun aikana, sillä jo vuonna 1827 56% saarelaisista oli mustia tai mestitsejä. (Perfil histórico, 1983, 45-66.)

voimia saman asian taakse. Sota espanjalaisia vastaan kumpusi kuubalaisen porvariston tarpeista päättää omista asioistaan, ja taisteluun yhtyivät myös vapauttaaan haluavat mustat ja muut abolitionistit. Yritys kaatui siihen, että porvaristo oli hajanainen eikä osa siitä ollut vielä valmis luopumaan orjuuden käytöstä. Sota päättyi muodollisesti sopimukseen, *Pacto del Zanjón*, mutta sodan jäljiltä jäi saaren itäosiin mambi-armeija, joka ei rauhantekoa hyväksynyt vaan jatkoi sotaa aina lopulliseen itsenäistymiseen eli vuoteen 1898 asti.⁸⁸

Kuubalaisuuden herättelyä tapahtui myös kirjallisuudessa. 1500-1600-luvuilta on säilynyt vain yksi dokumentti kirjallisuudesta, *Silvestre de Balboan (1563-1644?)⁸⁹ Espejo de Paciencia*. Tässä teoksessa on näkyvissä alkava tunne kreolilaisuudesta: teos on synteesi nimenomaan Kuuban saaren elämästä, saaren luonnosta ja ihmisistä. Voidaan todeta sen syntyneen *rakkaudesta* saarta kohtaan.

Rakkaus saarta kohtaan sai 1700-luvun lopulla uuden ja merkittävän ilmenemiskanavan, sillä vuonna 1790 perustettiin Kuuban ensimmäinen sanomalehti, *Papel Periódico de la Habana*, jonka ensimmäinen numero päättyi sanoihin: *Mieluummin rakkaus Isänmaata kohtaan kuin rakkaus lepoon; Havanna, sinä olet meidän rakkautemme, sinä olet meidän Ylin; tätä emme kirjoita tappaaksemme aikaa, vaan isänmaallisuuden ilmauksena.*⁹⁰

Voidaan siis todeta, että 1700-luvun lopulla tunne kreolilaisuudesta tai kuubalaisuudesta vahvistuu. Kreolit alkavat tuntea ylpeyttä omasta kotimaastaan: heidän siteensä Espanjaan ovat katkenneet ja samalla on kadonnut nostalgia emämaata kohtaan. Tunne siitä, että Kuuba on eri asia kuin Espanja synnyttää luonnollisesti halun myös poliittiseen eroon emämaasta.

1800-luvulla poliittisiin, sosiaalisiin, filosofisiin ja uskonnollisiin aiheisiin puuttumista rajoitti sensuuri, mutta se ei pystynyt tyrehtyttämään kansallistunteen tai kuubalaisuuden kehitystä. Kirjallisuudessa oli pyrkimys kreolisoida sekä tematiikka että kieli⁹¹, luoda oma espanjalaisesta

⁸⁸ *ibid.*, 59-65.

⁸⁹ Syntyi Kanarian saarilla, asui suurimman osan elämästään Kuubassa, (*ibid.*, 33).

⁹⁰ *ibid.*, 147.

⁹¹ Tätä kysymystä ovat pohtineet myöhemminkin monet latinalaisamerikkalaiset intellektuellit, miten luoda omasta perinteestä omaa ja vielä omin sanoin. Juan Marinello näkee latinalaisamerikkalaisen kirjailijan ikään kuin juuriensa vankina: esimerkkinä espanjan kieli, joka on

erillinen kirjallisuusperinne. 1800-luvun puolella välissä myös musta väestö nostaa päätään kirjallisuuden alalla. 1821 julkaistaan mulattiorja *Juan Francisco Manzadon* teos *Poesías líricas*, mutta orjuuden vastaisia kannanottoja löytyy pääasiassa valkoisten runoilijoiden teoksista.⁹²

Noin vuodesta 1840 lähtien oli kirjallisuudessa vallalla kostumbrismi⁹³, joka aiemmasta romanttisesta suuntauksesta poiketen oli kriittisempi ja poliittisempi. Kostumbristit kritisoivat kolonialistisia ja pikkuporvarillisia tapoja, piilottaen varsinaisen kritiikin usein rivien väliin. 1840-luvulla espanjalaisten ja kuubalaisten poliittis-filosofiset erot korostuivat aneksionismin kannattajien myötä, Yhdysvalloissa painettiin kuubalaisten kirjoittajien teoksia ja ensimmäinen sananvapauden marttyyri kuoli Havannassa⁹⁴. Ulkomaille, lähinnä Yhdysvaltoihin, syntyi monia kuubalaisen lehdistön edustajia ja sekä lehtiä että kirjallisuutta tuotiin Kuubaan laittomasti.⁹⁵

1800-luvun kirjallisuus ja oikeastaan koko 1800-luvun kuubalaistumisprosessi kulminoituu 1895 alkaneeseen toiseen itsenäisyysotaan⁹⁶ ja *José Martín* hahmoon⁹⁷. Itsenäisyyttä seuraakin

oma olematta oma ja ensimmäisenä olisikin itsenäistettävä espanjan kieli Espanjasta. (Marinello, 1989, 290, alkuperäisteksti vuodelta 1971, "Americanismo y cubanismo literarios", teoksessa, Marinello, Juan, 1983, *Cuba: cultura*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 288-301.)

⁹² *ibid.*, 198-227.

⁹³ Kostumbrismi (costubrisimo) eli tapainkuvaus oli 1800-luvun alkupuolen kirjallistaiteellinen suuntaus, jolla oli myös kansallisromanttisia pyrkimyksiä; sai alkunsa *Papel periódico*-lehdessä, jonka artikkeleissa kuvattiin satiirin keinoin siirtomaa-ajan elämää ja paikallisia tapoja; näin ollen kostumbristit eli tapakronikoitsijat siirsivät jälkipolville ajankuvaa siirtomaa-ajan "Antillien Pariisista" (Similä, 1998, 22).

⁹⁴ Eduardo Facciolo yritti painaa laittomasti aikakauslehteä *La Voz del Pueblo Cubano* (Kuuban Kansan Ääni), espanjalaiset pidättivät hänet ja myöhemmin julistivat kuolleeksi (Perfil histórico, 1983, 314).

⁹⁵ *ibid.*, 234-314. Kymmenen vuoden sodan alettua kenraali Domingo Dulce yritti rauhoittaa kapinamieltä sallimalla sanomalehtien painamisen Kuubassa, minkä seurauksena syntyikin monilukuinen sanomalehtien joukko. Kuitenkin kuubalaisia lehtiä painetaan edelleen niin muissa Amerikan valtioissa kuin Euroopassakin (*ibid.*, 322-323)..

⁹⁶ 1895 alkaneeseen kapinahenkeen oli monia syitä. Ensinnäkin kuubalaiset olivat turhautuneet siihen, ettei heillä ollut poliittista valtaa tai oikeuksia; toiseksi rotujen välinen erottelu aiheutti jännitteitä; kolmantena tekijänä oli pientilallisten taloudellinen epävarmuus; neljäntenä työläisväestön huonot olot; ja viidentenä yleinen taantuma. Kun rauhansopimus allekirjoitettiin Pariisissa joulukuussa 1898 niin Kuubaa ei otettu mukaan, vaan sopimus tehtiin Yhdysvaltojen ja Espanjan kesken ja välittömästi tammikuussa 1899 Yhdysvallat

turhautuminen ja neokolonialismi, joka jatkuu aina vuoden 1959 vallankumoukseen asti⁹⁸. Näin ollen, vuoden 1959 jälkeen tulkittuna, Fidel Castro jatkoi siitä, mihin José Martí jäi⁹⁹.

1800- ja 1900-lukujen vaihteessa kulminoituu kuubalainen, latinalaisamerikkalainen identiteetti, joka on selkeästi eri kuin juurensa, kuten José Martí kirjoitti: *autenttinen mestitsi on voittanut eksoottisen kreolin*¹⁰⁰. Kuubalaiset ovat nyt kuubalaisia.

Olemme ja emme ole hispaaneja, olemme ja emme ole afrikkalaisia, olemme amerikkalaisia, mutta ennen kaikkea, olemme kuubalaisia¹⁰¹.

Tämä positiivinen kehitys itsenäisyyteen katkeaa Yhdysvaltojen¹⁰² väliintuloon. Vuoden 1959 jälkeisissä dokumenteissa aika, joka seuraa itsenäisyyttä leimataan imperialistisen vaikutuksen alla olevaksi *epäkulttuuriksi*. Tämän tulkinnan mukaan Yhdysvaltojen vaikutuksen alaisena oleva kansallinen kulttuuri köyhtyy ja taustalla vaikuttaa José Martín vallankumoukseen velvoittava perinne: *Martín selkeä, lopullinen ja kyseenalaistamaton käsky oli, että taistelisivimme hänen kuolemansa jälkeen, "toisen itsenäisyyden puolesta"*.¹⁰³

tekivät sotilaallisen intervention Kuubaan (ibid., 345-359).

⁹⁷ José Martí, "Apostoli", intellektuelli, kirjailija, vallankumouksellinen, johti Kuuban toista itsenäisyssotaa (Cuba Libre-kampanja) ja kuoli taisteluissa, kuuluisimpia tekstejä *Nuestra América*, joka puolustaa latinalaisamerikkalaista identiteettiä ja itsenäisyyttä (Collier S, jne., 1985, 277). Lisää José Martísta ks. Siltala, Aleks, 1993, José Martí Kuuban vallankumouksessa, pro gradu- tutkielma, Helsingin Yliopisto, Valtiotieteellinen tiedekunta.

⁹⁸ 1899 oli loppunut Kuuba-Espanja-Yhdysvallat sota (Kuuban II Itsenäisyssota) rauhaan Pariisissa (rauhansopimuksen allekirjoitustilaisuudessa Kuuba ei edes ollut läsnä) ja sitä seurasi välittömästi Yhdysvaltojen interventio. Vuonna 1902 syntyi Kuuban tasavalta, mutta tätä voidaan pitää rajoitettuna itsenäisyytenä, sillä Yhdysvallat pidätti itsellään Plattin asiakirjalla oikeuden interventioihin. Tämä Plattin asiakirja oli voimassa aina vuoteen 1934 asti ja psykologisesti Kuuba saavutti itsenäisyyden vasta vuonna 1959. (Collier, jne., 1985, 277.)

⁹⁹ esim. Perfil histórico, 1983, 446.

¹⁰⁰ Martí, 1986, 40.

¹⁰¹ Ubieta Gómez, 1993, 80.

¹⁰² Kulttuuripoliittisissa dokumenteissa Yhdysvallat kuvataan *maailman rikkaimmaksi ja aggressiivisimmaksi kapitalistiseksi maaksi, individualismin, huumeiden, prostituution ja muiden ajateltavissa olevien paheiden paratiisiksi* (La Lucha..., 1982, 2.)

¹⁰³ Marinello, 1989, 63-64. Alkuperäisteksti vuodelta 1958, "Carta a la Asociación de escritores y artistas americanas", teoksessa Marinello, Juan, 1989, *Cuba: cultura*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 62-72.

Vallankumouksen jälkeinen kulttuurianalyysi näkee Kuuban historian jatkumona kansallista kulttuuria rajoittavia vaiheita (kolonialismi-neokolonialismi), jotka kuitenkin eivät ole pystyneet tukahduttamaan *kestävää ja rohkeaa* kansaa ja sen kansallisen kulttuurin kehitystä. Kuuban kansa nähdään sankarillisena, joka jo indokuubalaisista (jotka edustivat primitiivistä kommunismia ja kollektivismia) lähtien on kestänyt ja taistellut valloittajia vastaan, usein jopa henkensä uhraten.¹⁰⁴ Tämä “sankarillinen kansa” saavuttaa viimein vuoden 1959 vallankumouksessa vapautensa:

[...] tähän maamme historia luo yhden kauneimmista sivuistaan, tähän kulminoituvat monien kuubalaisten sukupolvien yritykset, tähän kulminoituvat kansamme unelmat [...] kun vihdoinkin, kohtalomme on käsissämme [...] ¹⁰⁵

Kulttuuripoliittisissa dokumenteissa painotetaan usein kuubalaisen kulttuurin juurien uudelleen löytämistä ja elvyttämistä. Kuubalaisen kulttuurin juuret löytyvät kolonialistisen yhteiskunnan marginaaliseksi pakottamasta kansankulttuurista; kolonialismi rajoitti kuubalaisen kulttuurin kehitystä ja pyrki kieltämään afrokuubalaisen kulttuurin olemassaolon kokonaan. Näiden dokumenttien mukaan kuubalaisen kulttuurin synty sijoittuu nimenomaan alempien sosiaaliluokkien piiriin ja ensimmäiset kuubalaisen kulttuurin todelliset ilmaukset olivat luonteeltaan poliittisia, patrioottisia ja vallankumouksellisia.¹⁰⁶

Kulttuuria ja sen kehitystä ei enää nähdä erillisinä, vaan osana yhteiskunnallista kehitystä ja taloudellisia valtasuhteita. Kulttuuripoliittisissa dokumenteissa painotetaan, että vallankumouksen jälkeen kuubalaiselle kulttuurille on luotu ideaaliset puitteet (taloudellisyhteiskunnalliset) toteuttaa itseään ja ensimmäistä kertaa kuubalainen kulttuuri on vapaa. Nyt kuubalaisen kulttuurin (niin musiikin, kuvataiteiden kuin kirjallisuudenkin) tehtävänä on puhdistaa itsensä *imperialistisista rikkaruohoista* ja löytää uudelleen todelliset, kansalliset juurensa¹⁰⁷. Toisaalta muistutetaan, että *imperialismi ei lakkaa taistelemasta kuubalaista*

¹⁰⁴ *ibid.*, 106-130. Alkuperäisteksti vuodelta 1967, “Cuba: Pueblo y Cultura”, teoksessa Marinello, Juan, 1989, *Cuba: cultura*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 106-131.

¹⁰⁵ Castro, Fidel, 1987, 53.

¹⁰⁶ La Lucha..., 1982, 76-77.

¹⁰⁷ Marinello, 1989, 79. Alkuperäisteksti vuodelta 1961, “Conversación con Juan Marinello”, teoksessa Marinello, Juan, 1989, *Cuba: cultura*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 79-84.

*kansallistunnetta vastaan ja laittamasta sitä jatkuvasti koetukselle*¹⁰⁸.

Olen edellä käynyt läpi Kuuban väestöllistä kehitystä, sillä se on Ortizin mukaan eniten kuubalaisuutta määrittävä tekijä. Kuubalaisuus on siis ennen kaikkea sekoitus tai Guanchen sanoin, *moninaisuuden ykseys*: kyky ottaa vastaan ja kyky sulattaa aineksista aina jotain uutta. Toiseksi kuubalaisuuteen on vaikuttanut myös vieraan vallan alla oleminen, ensin Espanjan ja myöhemmin Yhdysvaltojen. Tästä alistetusta asemasta ovat vallankumouksen kulttuuripolitiikan mukaan seuranneet seuraavat piirteet: vallankumouksellisuus ja patriotismi ja toisaalta siitä on myös seurannut afrikkalaisen komponentin vahva esiin nostaminen: espanjalaisen komponentin edustaessa kolonialistia, yläluokkaista ja porvarillista, afrikkalainen edusti alistettua ja työläistä. Kolmantena laajempänä identiteettiä määrittävänä tekijänä on Latinalainen Amerikka ja Karibia, erotuksena pohjoisamerikkalaisesta kontekstista¹⁰⁹.

2.2. Son-guarachan asema kuubalaisessa kansanperinteessä

Kuten jo johdantokappaleessa tuli esille, *Ñico Saquiton* ominta aluetta kuubalaisen kansanmusiikin kartalla olivat son ja guaracha sekä niiden yhdistelmä, son-guaracha. Selvittääkseni *Ñico Saquiton* asemaa ja merkitystä kuubalaisen kansanmusiikin traditiossa, luon katsauksen kuubalaisen kansanmusiikin *tärkeimmän genren*¹¹⁰, sonin, syntyyn.

Sonin voidaan katsoa olevan tärkein musiikin genre puhuttaessa kuubalaisesta musiikista, mutta puhuttaessa *Ñico Saquitosta* voidaan tärkeimpänä pitää guarachaa. Tässä kappaleessa käsittelen pääpiirteissään myös guarachan syntyä sekä sitä, miten *Ñico Saquito* oli omalta osaltaan uudistamassa tätä kyseistä genreä. Niin son kuin guarachakin toimivat myös esimerkkeinä ortizlaisesta *ajiaco*-prosessista. Muita *Ñico Saquiton* tuotannossa esiintyviä

¹⁰⁸ La Lucha...,1982, 3.

¹⁰⁹ esim. *ibid.*, 72-73.

¹¹⁰esim., Luhtala, 1997, 42. Luhtala puhuu kuubalaisesta sonista eräänlaisena *perusmusiikkina*, joka on perustana kaikelle "latinalaiselle" musiikkityylille, oli se sitten boleroa, mamboa, cha-cha-chata, salsaa tai mitä muuta em. musiikkityyliin luettavaa (*ibid.*, 42).

genrejä otan lyhyesti esille kappaleessa 4.1..

*Juhani Similä*¹¹¹ astuu kuubalaisen musiikin maailmaan Fernando Ortizin *ajiaco*- metaforan kautta:

Kuubalaisen kulttuurin ja musiikin historia on näin myös rotuvihan, luokkaerojen, köyhyyden, ahneuden ja gansterismin historiaa. Nämä inhimillisen moraalin kannalta tuhoavat voimat on ainutlaatuinen *ajiaco*- dynamiikka onnistunut muuntamaan elämänmyönteiseksi energiaksi, musiikkikulttuuria jatkuvasti uudistavaksi ja ylläpitäväksi käyttövoimaksi.¹¹²

Similän teoksessa *ajiaco*- metafora on laajana kehyksenä kuvattaessa kuubalaista musiikkia ja musiikkiteollisuutta, Havannaa ja havannalaisia, sitä, miten ja missä ympäristössä musiikki popularisoitui ja kaupallistui. Itsellään on tarkoitus kääntää katse Santiago de Cubaan, sonin kehtoon ja tarkastella yleisesti tämän 1920-luvulla Havannaan rantautuneen¹¹³ sonin alkumuotoa ja varhaista kehitystä. Tarkoitus on myös osoittaa se, miten edellisessä kappaleessa esiin tulleet kuubalaisuuden piirteet toteutuvat kuubalaisessa kansanmusiikissa eli osoittaa se, miten ja millä perusteilla sonista ja guarachasta voidaan puhua kuubalaisuuden vertauskuvina.

Artikkelissaan *La Música afrocubana y la indocubana* Ortiz painottaa muiden kuin valkoisen komponentin osuutta kuubalaisuuden kahteen tärkeimpään symboliin tupakkaan ja kuubalaiseen musiikkiin. Siinä missä tupakka on indokuubalaisten perintöä, on kuubalainen populaarimusiikki mustien ja valkoisten *kulttuurisen syleilyn, valkomustan transkulturaation tulos*¹¹⁴.

Ortiz jakaa kuubalaisen musiikin sen mestitsoitumisasteen mukaan kahteen ryhmään, *eurokuubalaiseen* ja *afrokuubalaiseen*. Ensimmäiseen ryhmään kuuluvat Ortizin mukaan muun muassa romanttinen laulu ja guajira; ne ovat syntyneet eurooppalaisista komponenteista trooppisen ilmaston antaessa niille oman säväytyksensä. Sen sijaan son ja rumba ovat *mulatisoituneet* mustien elementtien pohjalta. Ortiz painottaa myös sitä, että

¹¹¹ Juhani Similä, FM, toimittaja, opiskeli musiikkitiedettä ja kulttuuriantropologiaa Havannan Instituto Superior de Artesa vuosina 1979-1980. Kirjoittanut lähinnä havannalaista sonia käsittelevän teoksen *Rommi, ruletti ja rumba*, 1998, Suomen musiikkikirjastoyhdistys, Helsinki.

¹¹² Similä, 1998, .

¹¹³ Luhtala, 1997, 42.

¹¹⁴ Ortiz, 1986, 167-168.

tavalla, niin näistä lauluista ei vielä ollut löydettävissä mitään uutta. Andalusialainen, gallialainen tai afrikkalainen yhteys oli niin selkeä, että meni vielä aikaa ennen kuin oli mahdollista puhua jostakin uudesta, saarella syntyneestä.¹²⁰

Carpentier toteaa mustien merkityksen olleen suuri kuubalaisen musiikin kehityksessä. Carpentierin sanoin mustilla oli *rytmi veressään* ja he pystyivät helposti omaksumaan sen maan musiikin minne ikinä joutuivatkin. 1800-luvun alussa suuri osa muusikoista olikin mustia, mikä johtui siitä, että muusikon epävarmaa ammattia ei juuri arvostettu. Mustille muusikon ura kuitenkin tarjosi mahdollisuuden yhteiskunnallisen aseman nostamiseksi, ja näin ollen he hakeutuivat mielellään muusikoiksi jonkun toisen ammatin ohella.¹²¹

Mustien merkitys oli suuri myös musiikin innovaattoreina. Carpentier mukaan valkoiset olivat musiikin teossa konservatiivisempia, kun mustat taas innostuivat improvisaatioihin ja olivat ensimmäisinä keksimässä uusia musiikillisia kuvioita. Näin ollen kuubalaisen musiikin synnyssä yhtyi espanjalainen perinne afrikkalaiseen inspiraatioon: näiden kahden elementin toteutuminen ajassa ja paikassa oli *kreolilainen elementti*¹²².

María Teresa Linares jakaa kuubalaisen musiikin kahteen jaksoon, joista ensimmäisen aikana aletaan puhua kreolilaisesta musiikista ja toisen aikana voidaan sanoa kuubalaisen musiikin syntyneen. Ensimmäisessä vaiheessa (1800-luvun alusta vuoteen 1868 asti) kreolilaisuus näkyi selkeimmin kaupungeissa. Siellä missä kokoontuivat vapaat mustat ja köyhät valkoiset syntyi guaracha-tyyppisiä satiirisia lauluja, ja vaikka porvariston musiikkikulttuurin uudet virtaukset tulivat lähinnä Ranskasta ja Italiasta, oli muusikoiden joukossa paljon mustia ja mulatteja. Nämä eurooppalaisia soittimia soittavat mustat ja mulatit välittivät kulttuurivaikutuksia kahteen suuntaan, sillä he osallistuivat varsinaisen työnsä ohella usein myös afrikkalaisiin rituaaleihin sekä tansseihin.¹²³

Vähä vähältä kuubalaisen musiikin erilaiset ainekset sekoittuvat ja kuubalaistuvat. Tämän

¹²⁰ *ibid.*, 27.

¹²¹ Carpentier, 1979, 34 ja 106.

¹²² *ibid.*, 38 ja 110-112.

¹²³ Linares, 1982, 165.

ilmiön sisällä niin tekstit, tanssit kuin sävelkulutkin saavat uutta trooppista väriä. Jokaisen sosiaaliluokan huveissa musiikilla ja tanssilla oli tärkeä osa: porvariston tansseissa kuultiin kuubalaisia lauluja; kaupunkien mustat ja köyhät valkoiset kokoontuivat afrokuubalaisen musiikin ympärille; ja myös maaseudulla musiikki kokosi ihmisiä yhteen.¹²⁴

1) *Son-montuno, son*

Lyhyesti määriteltynä son on yksi kuubalaisen musiikin genre, jossa yhdistyvät espanjalaisperäinen sävelkulku ja afrikkalaisperäiset rytmit. Alueellisesti kuubalaisen sonin alkuperä löytyy saaren itäosista, erityisesti Baracoan, Guantanamon ja Manzanillon vuoriston- sekä Santiago de Cuban esikaupunkialueilta. 1800-luvun viimeisten vuosikymmenten aikana son konkretisoitui omaksi genrekseen nimenomaan Santiago de Cubassa.¹²⁵

Santiago de Cuba on satamakaupunki kuten Havannakin, mutta ranskalaisvaikutus teki siitä Havannaa suvaitsevamman ja avoimemman erilaisille kulttuurisille vaikutuksille: Orienten pääkaupunki Santiago de Cuba oli saaren ensimmäisiä paikkoja, jossa mustat ja valkoiset tekivät musiikkia yhdessä. Jo 1800-luvun lopulla eri rotujen kerrotaan tanssineen yhdessä Santiago de Cuban karnevaalien kulkueissa, *comparsoissa*.¹²⁶

Kuubalaisten *comparsojen* ja karnevaalien juuret ovat länsiafrikkalaisissa uskonnollisissa kulkueissa ja eteläeurooppalaisessa karnevaaliperinteessä ja tämä afrikkalais-eurooppalainen menneisyys on hyvä pitää mielessä. Toisaalta on hyvä myös muistaa, se mitä Susanna Kuusisto kirjoittaa teoksessaan: *kuubalainen comparsa ja karnevaali edustavat ennen kaikkea kuubalaista kulttuuria, eikä ole tarpeen sotkeutua liikaa eurooppalaisuuteen ja afrikkalaisuuteen*¹²⁷.

Tämä sama asia pätee myös son-musiikkiin: *son ei ole yksioikoinen espanjalaisten ja länsi-*

¹²⁴ Linares, 1982, 168.

¹²⁵ Orovio, 1994, 3. Orovio toteaa myös, että son ei ole vain musiikki vaan siihen kuuluu olennaisesti myös oma ilmapiirinsä, juhla ja tanssi.

¹²⁶ *ibid.*, 43. Luhtalan mukaan *ranskalaisen* Santiago de Cuban ja *espanjalaisen* Havannan erot olivat 1800-luvun lopulla niin suuret, että Kuuba oli vähällä jakautua kahtia (*ibid.*, 43.) Historiallisestihan Santiago de Cuba oli Kuuban ensimmäinen pääkaupunki, mutta suotuisamman sijaintinsa vuoksi Havannasta tuli pääkaupunki jo vuonna 1553 (*Perfil histórico*, 1983, 14).

¹²⁷ Kuusisto, S, Vuorimies, R, 1991, 74.

afrikkalaisen musiikkiperinteen yhdistelmä, vaan näiden perinteiden vaikutteista jalostettu kreolikulttuurin ilmiö¹²⁸. Kun ajiaco-pata porisee, niin uudet ainekset eivät vain jalosta vanhaa, vaan ovat mukana luomassa täysin uusia, autenttisia yhdistelmiä.

Puhuttaessa kuubalaisen musiikin ilmiöistä voi joskus olla hédelmällisempää ottaa vertailukohteeksi eurooppalais-afrikkalaisen akselin sijasta muut Karibian meren saaret ja rannikot, sillä niin comparsa kuin sonkin on koko Karibian meren kulttuuriin kuuluva ilmiö¹²⁹. Merenkulun kautta son on levinnyt rannikolta toiselle, uusissa paikoissa se on saanut uusien vivahteiden mukana myös uuden nimen: esimerkiksi Panamassa *tamborito*, Haitissa ja Dominikaanisessa tasavallassa *merengue*, Kolumbiassa *porro* ja Puerto Ricossa *plena*¹³⁰.

Todennäköisesti son-musiikki syntyi spontaanisti, kuin itsestään, joten tarkkaa syntynyttä paikkaa tai keksijää ei tiedetä. Son-musiikin varhaisten muotojen synty ajoittuu 1800-luvun alkupuolelle, Kuuban itäiseen maakuntaa Orienteen ja tarkemmin sen vuoristoon, Sierra Maestraan. Vuoristosta (*monte*) juontaa juurensa myös termi *son montuno*.¹³¹

Alun perin son oli maalaisväestön musiikkia ja eurooppalaismielisen porvariston paheksumaa. Kulttuuri Kuubassa oli jakautunut *julkisivukulttuuriin*, joka oli syntynyt hallitsevan eurooppalaisperäisen väestön perinteistä sekä *kansankulttuuriin*, jonka perustavana voimana puolestaan olivat monialkuperäisen kansan perinteet: edellä mainittu julkisivukulttuuri leimasi son-musiikin tuhoon tuomituksi ilmiöksi, sivistymättömyyden synonyymiksi ja lähes noituuteen verrattavaksi.¹³² Son oli kuitenkin pikkuhiljaa muodostumassa lähtemättömäksi

¹²⁸ *ibid.*, 55.

¹²⁹ Susanna Kuusisto määrittelee Karibian alueen kulttuurin yhdistelmäksi afroamerikkalaista ja latinalaisamerikkalaista tai angloamerikkalaista kulttuuria; karibialaiselle tanssimusiikille puolestaan on ominaista eurooppalaisen soololauluperinteen yhdistäminen afrikkalaiseen vuorolauluperinteeseen, espanjalaisen kitaraperinteen työstäminen, afrikkalaisen lyömäsoitinperinteen soveltaminen sekä eurooppalaisen paritanssimuodon yhdistäminen afrikkalaiseen liikkeeseen (*ibid.*, 61-62).

¹³⁰ Kuuban rytmi, 1978, 17.

¹³¹ Luhtala, 1997, 42-43. Vanhinta Kuubassa syntynyttä musiikkia on *punto guajiro*, maalaismusiikki, joka syntyi todennäköisesti jo 1600-luvulla (*ibid.*, 42). Montuno= sonin perusmuoto, jossa laulusolisti ja kuoro laulavat vuorosäkeitä; rakenteellisesti avoin, voi jatkua periaatteessa loputtomiin; sittemmin son-kappaleen osa, jossa laulusolistin improvisoidut ja kuoron vakioiset säkeet vuorottelevat (Kuusisto, S, Vuorimies, R, 1991, 133).

¹³² Kuusisto, S, Vuorimies, R, 1991, 11.

osaksi kuubalaista musiikkikulttuuria ja vähitellen se kohosi marginaalisesta maalaismontunosta koko kansan soniksi¹³³.

Son montunolle on tyypillistä yksinkertainen melodia ja solistin ja kuoron vuorotteleva nelisävelaulu, siinä alku ja loppu eivät erotu muusta ja näin ollen sitä voi jatkaa tuntikausia pysähtymättä. Son montunun muoto on avoin ja soololaulaja improvisoi aina tilanteen mukaan säkeitä, joihin kuoro vastaa omalla kertosäkeellään.¹³⁴

Kulttuurien sulautuminen uudeksi näkyi myös instrumenteissa. Saarelle rantautunut espanjalainen kitara muuntautui kuubalaiseksi *tres*-soittimeksi, ja erilaisista afrikkalaisista lyömäsoittimista syntyivät *bongó*-rummut eli *bongot*. Edellisten lisäksi son-musiikin perussoittimiin kuuluvat *claves*-palikat, *maracas*-rytmisoitin, *güiro*, *kontrabasso* sekä tavallinen kuusikielinen kitara.¹³⁵

Edellä mainittujen elementtien muodostama kokoonpano, *sexteto*, ei ole son-musiikin edellytys. Jo pelkkä *tres* yhdistettynä lauluääneen riittää ja näin ollen son-yhtyeiden kokoonpano vaihtelee paljon, varsinkin syrjäseuduilla, sen mukaan mitä soittimia ja minkä soittimen taitajia on paikkakunnalla.¹³⁶

Ensimmäisiä, jotka toivat Orienten sonia Havannaan olivat *estudiantina*-kokoonpanot¹³⁷, joista vanhin tunnettu oli 1800-luvun lopulla perustettu *Estudiantina Oriental*¹³⁸. Vuosisadan vaihteessa kulttuurivaihto eri alueiden välillä lisääntyi ja voimistuvan sokerituotannon aiheuttama vilkas muuttoliike tarkoitti myös son montunun leviämistä aikaisempaa laajemmassa mitassa idästä länteen.¹³⁹

¹³³ *ibid.*, 55.

¹³⁴ *ibid.*, 55-56.

¹³⁵ *ibid.*, 55-56. Lisää kuubalaisessa sonissa käytettävistä soittimista myös Luhtala, 1997, 44-48.

¹³⁶ *ibid.*, 56.

¹³⁷ *ibid.*, 56. *Estudiantinas*; lähinnä Itä-Kuubassa, Santiagon lähistöllä esiintyneitä opiskelijamuusikkojen yhtyeitä, jotka olivat ensimmäisiä kaupunkiseutujen son-musiikin esittäjiä (Similä, 1998, 112).

¹³⁸ Luhtala, 1997, 53.

¹³⁹ Kuusisto, S, Vuorimies, R, 1991, 56. Similä käyttää tarkkaa vuosilukua ja toteaa son montunun tulleen Havannaan vuonna 1909 (Similä, 1998, 64).

Sonin vastaanotto Havannassa ei heti ollut suopea, vaan son-musiikki marginalisoitiin alakulttuurin osaksi ja aluksi sen harrastus keskittyi ainoastaan mustien ja mulattien asuttamiin työläiskortteleihin. Son-musiikki liitettiin prostituutioon ja huonoon elämäntapaan, ja näin ollen koko 1910-luvun ajan poliisit takavarikoivat ja tuhosivat rutiininomaisesti son-yhtyeiden soittimia¹⁴⁰

Luhtalan mukaan Havannan pormestari kielsi vuonna 1915 son-musiikin soittamisen kokonaan ja kiellon syyksi Luhtala esittää kahta vaihtoehtoista teoriaa. Ensimmäisen mukaan kiello johtui sonin sanoitusten hallitukseen kohdistuvista kaksimielisistä piikeistä ja toisen mukaan siitä, että son-tilaisuuksissa pääsi usein syntymään mellakoita muusikkojen kesken. Son-ilta saattoi päättyä tappeluun esimerkiksi silloin, kun jonkin yhtyeen solisti pilkkasi kaksimielisillä vihjailuilla kilpailevan yhtyeen johtajan vaimoa. Sonin esittämiskiello kumottiin vuonna 1920.¹⁴¹

Sonin kaupungistuminen toi siihen myös muutoksia. Soitinkokoonpano laajeni trumpetin myötä septetoksi, joiden kulta-aika jatkui vielä koko 1930-luvun¹⁴². Sonin kaupungistumisella ja havannalaisten sydämien voittamisella oli myös se seuraus, että Havannasta tuli itäisen, vuorilta kotoisin olevan sonin, uusi ja urbaani kehityskeskus¹⁴³.

Seuraavalla vuosikymmenellä uudet soittimet sekä sähköinen äänentoisto laajensivat septetomuotoista yhtyettä ja tuloksena oli *conjunto*. Son-yhtyeiden uusia soittimia olivat *tumbadorat* eli *congat* sekä *tresin* tilalle tai oheen tullut piano. Myös trumpettimäärä saattoi nousta yhdellä tai useammalla. Vaikka samoihin aikoihin syntyikin uusia orkesterikokoonpanoja sekä sekamuotoja¹⁴⁴, niin sextetot, septetot ja conjuntot omistautuivat sonille¹⁴⁵.

¹⁴⁰ Similä, 1998, 66.

¹⁴¹ Luhtala, 1997, 52.

¹⁴² Kuusisto, S, Vuorimies, R, 1991, 56.

¹⁴³ Luhtala, 1997, 52.

¹⁴⁴ Esim. *charanga*-kokoonpanot; 1900-luvun alussa syntynyt orkesterityyppi, soitti ensisijaisesti danzón-musiikkia, myöhemmin myös cha-cha-cháta (Kuusisto, S, Vuorimies, R, 1991, 129).

¹⁴⁵ *ibid.*, 58. *Ñico Saquito* soitti elämänsä aikana useissa kokoonpanoissa ja näiden kautta tulee esille son-yhtyeiden kokoonpanojen joustavuus: *Ñico Saquito* soitti ja teki yhteistyötä sekä trioissa (esim. *Trío La Rosa*), kvarteteissa (esim. *Cuarteto Castillo*), kvinteteissa (esim. *Quinteto Cuban Stars*) ja niin edelleen. Tarkemmin, ks. Kappale 3.2.

2) *Guaracha, son-guaracha*

Son-musiikin kanssa samoihin aikoihin saapui Havannaan myös Ñico Saquito. Ja samalla kun son uudisti havannalaista musiikkimaailmaa, Nico Saquito löysi Havannasta uutta potkua musiikilleen:

[...] jokainen säveltäjä säveltää sen mukaan minkälainen on. Miksi Ñico teki guarachoja? Koska hän oli guarachero, vitsiniekkka ja oman tiensä kulkija.¹⁴⁶

Ñico Saquito oli luonnostaan guarachero, kriittinen vitsiniekkka, joka seurasi tarkasti aikansa tapahtumia ja joihin hänellä oli kyky reagoida nopeasti. Tämä Ñico Saquiton päivän asioihin pureutuva tyyli antoi hänelle edellisen lisäksi myös muita lempinimiä, joista yksi oli *Laulava Reportteri*¹⁴⁷.

[..] on oltava tässä päivässä, korva maassa ja antenni korkealla. On kuunneltava, mistä ihmiset puhuvat, mitä huutaa kulkukauppias, mitä meille kertovat suorat linjat neljästä ilmansuunnasta. Yhdessä lauseessa, missä tahansa ilmaisussa, joka kertoo jostakin tapahtumasta jossakin, tiivistyy kollektiivinen oleminen, joka täytyy tulkita.¹⁴⁸

Ñico Saquiton musiikki peilaa Kuuban poliittista historiaa ja yhteiskunnallisia tilanteita. Tasavallan aikana Ñico Saquito teki sanoituksia talonpoikien huonosta asemasta (*Al vaiven de mi Carreta, Jaleo*) sekä kyseenalaisesta poliittisesta ilmapiiristä (*Yo quiero ser Presidente*); kun taas Fidel Castron voitokkaan vallankumouksen jälkeen hän siirtyi kuvaamaan tätä uutta yhteiskunnallista tilannetta, kohdistuen kritiikkinsä lähinnä Yhdysvaltojen politiikkaa kohtaan (*Dale candela y tu veras; Ordene, Comandante, ordene*).

Nopeasti ja pilke silmäkulmassa Ñico Saquito vitsaili aikansa ilmiöistä. Aikansa kuvaajia olivat myös Ñico Saquiton edeltäjät 1800-luvulla, guaracherot, jotka toimivat vastasyntyneen kuubalaisuuden ja syntymässä olevan kansallistunteen tulkitsijoina sekä espanjalaisten harjoittaman politiikan kriitikoina.

¹⁴⁶ [...]cada músico compone de acuerdo con su modo de ser, ¿Por qué Ñico hacía guarachas? Porque era guarachero, chistoso, con un caminito muy suyo. (Repilado, 1998, 26.)

¹⁴⁷ esim. García, 1953, i/s.

¹⁴⁸ [...] hay que estar al día, con el oído en la tierra y la antena en alto. Hay que escuchar lo que dice la gente, lo que grita el pregonero, lo que nos avisan por los hilos directos desde los cuatro puntos cardinales. A través de una frase, de una expresión cualquiera, de un suceso de aquí o de allá, se forma un estado psicología colectivo que hay que interpretar. (ibid., i/s.)

Kuubalaisen guarachan juuret löytyvät espanjalaisesta teatterimusiikista, johon sekoittuivat antilleilta peräisin olevan rumban¹⁴⁹ rytmit. Kuubalainen guaracha toimi alkuajoistaan lähtien kuubalaisuuden äänitorvena ja sille oli tyypillistä satiirisuus ja nokkeluus.¹⁵⁰

[...] guaracha oli yhteydessä kreolilaisuuden syntymiseen ja siihen sisältyi myös itsenäisyyttä koskevien ideoiden muotoutuminen, kansa käytti sitä pilkantekoon, siirtomaaisäntien hallituksen sekä heidän sortavan järjestelmänsä seurauksien kritisoimiseen¹⁵¹.

Kreolilaisen tai kuubalaisen guarachan alkuperäinen muoto löytyy andalusialaisesta guarachasta, jonka kuubalaistaminen alkoi havannalaisessa ilveilyteatterissa 1800-luvulla. 1900-luvun alkupuolella guaracha oli kuubalaisten suosituin populaarimusiikkilaji; myös siihen liittynyt tanssi yleistyi ja vähitellen espanjalainen tanssityyli zapateo¹⁵² syrjäytyi kokonaan kuubalaistuneiden muotojen tieltä.¹⁵³

Alejo Carpentier mainitsee teoksensa *La Música en Cuba*, kappaleessa *Los bufos cubanos*, *Francisco Covarrubiaksen* (1775-1850) kuubalaisen ilveilyteatterin isänä. Covarrubias ymmärsi saaren asukkaiden tuntevan itsensä yhä enemmän kuubalaisiksi ja hän alkoiikin korvata espanjalaisia hahmoja suosituilla kreolityypeillä.¹⁵⁴

¹⁴⁹ Rumba, kuubalaisen kansanmusiikin ja tanssin laji; sis. sekä afrikkalaisia että eurooppalaisia vaikutteita, joista kreolisoitunut; tanssiliikkeissä vahva afrikkalaisvaikutus; syntysijoina olleet kaupunkien solarit (tiivit asumisyksiköt), joiden pihoilla pidetyissä juhlissa kehkeytyi rumba; puhtaasti maallinen tanssi (Kuusisto, S, Vuorimies, R, 1991, 44 ja 135).

¹⁵⁰ Orovio, 1994, 16.

¹⁵¹ [...] guaracha estuvo unida a la catarsis criolla, incluso en la plasmación de sus ideales independistas, ya que el pueblo la utilizaba para criticar, en tono burlón, a gobernantes coloniales y a situaciones derivadas del régimen opresor peninsular (ibid., 16).

¹⁵² Zapateo, espanjalaisperäinen tanssi, joka on suosittu kaikkialla Latinalaisessa Amerikassa; kuubalainen zapateo on kolmijakoinen paritanssi; ei enää juuri spontaanissa käytössä, koska son-tanssi on korvannut sen; Son-tanssi puolestaan juontaa juurensa *contradanzaan*, jonka varhainen muoto on englantilainen *countrydance*; se, miten ja keiden mukana tanssi 1700-luvulla saapui Kuubaan on arvailujen varassa, mutta mustien ja mulattien muusikoiden kautta se sai maustekseen afrikkalaisperäisiä rytmejä ja kreolisoitui (*contradanza-danza-danzón*); kuubalaisen *contradanza* poljento on keinuvampi ja tanssi liikkeiltään alkuperäistä aistillisempi; son musiikin myötä muuttui *danzón* *danzonette*-nimiseksi tanssiksi (Kuusisto, S, Vuorimies, R, 1991, 64-65 ja 137).

¹⁵³ Ruiz, 1992, 13-14.

¹⁵⁴ Carpentier, 1988, 207-209.

Samalla kun espanjalainen komediateatteri muutti muotoaan yhä kuubalaisemmaksi, myös musiikilliset elementit kokivat ilmastonvaihdoksen. Havannalaisissa teattereissa ei ainoastaan korvattu vanhoja aiheita ja tyyppisiä uusilla, vaan myös se muuttui, *miten* asiat esitettiin. Näin sekä muoto että sisältö kuubalaistuiivat.¹⁵⁵

Son-musiikin tavoin myös ilveilyteatteri sai osakseen kritiikkiä ja porvariston paheksunnan. Ilveilyteatteri sekoitti luokkarajoja sekä rotuja, otti poliittisesti kantaa autonomistisine ajatuksineen sekä viljeli kaksimielisiä vitsejä. Näin sen ongelmaksi muodostui hyvän maun rajojen sisällä pysyminen, sillä kaksimielisyydet lipsahdivat joskus pornon puolelle eikä vitsien kritiikki aina tavoittanut kohdettaan vaan saattoi jopa kääntyä itseään vastaan.¹⁵⁶

Alejo Carpentierin mukaan ilveilyteatterin merkitys kuubalaiselle kansanmusiikille oli siinä, että: ilveilyteatteri loi ympäristön, jossa saaren omat, niin kaupunkien kuin maaseudunkin, musiikkilajit pääsivät julkisuuteen, leviämään sekä sekoittumaan toisiinsa.¹⁵⁷

Kuubalaisessa guarachassa säilyvät sen espanjalaisen kantamuodon pääpiirteet, hilpeys ja veijarimaisuus, vaikka se saikin muutosprosessissa uuden trooppisen sävynsä. Guarachojen sanoituksissa niiden pisteliäs, huumorilla höystetty muoto kätkee taakseen analyttisen sisällön:

[...] jo hyvin varhain kaikkein alhaisimmat sosiaaliluokat [...] löysivät guarachasta ideaalin välineen yhteiskunnallisesta tilanteestaan pakenemiselle, samanaikaisesti se toimi satiirisena ilmiannon ja vastarinnan keinona sekä kutsuna ilonpitoon¹⁵⁸.

1930-luvulla Havannan teattereissa kehittynyt guaracha koki uuden muodonmuutoksen kun se yhdistyi Kuuban itäosista tulevan son-musiikin kanssa. *Ñico Saquito* oli yksi tämän uuden *son-guarachan* merkittävimmistä edustajista¹⁵⁶. *Ñico Saquito* jatkaa son-guarachoissaan edeltäjiensä perinteitä, sillä hän osasi kritisoida, mutta ennen kaikkea, hän osasi naurattaa:

¹⁵⁵ *ibid.*, 209-211.

¹⁵⁶ *Perfil histórico*, 1983, 390-391.

¹⁵⁷ Carpentier, 1988, 212-213.

¹⁵⁸ [...] desde muy temprano los estratos sociales más humildes [...] hallaron en la guaracha el vehículo ideal a manera de escape socio-cultural, al tiempo que un medio enmascarado de denuncia y resistencia, utilizado la sátira como un látigo de ritmo y alegría (Ruiz, 1992, 15-17).

¹⁵⁶ Orovio, 1994, 18.

Ñico Saquito onnistui mestarillisesti toteutuksessa, hänellä oli älykkyys muotoilla pitkä kertomus veijarimaisesti muutamaksi säkeeksi [...] jotka ovat kulkeneet läpi maailman ja saaneet ilmoille monilukuisista joukoista tuon ihmisen henkisistä kyvyistä suurimman: naurun¹⁵⁸.

Tässä kappaleessa olen käynyt läpi sonin ja guarachan syntyprosessia tai *transkulturaatioprosessia*, jonka tuloksena on syntynyt kuubalainen populaarimusiikki. Son-musiikki oli alunperin maalaisväestön musiikkia, mutta 1920-luvulla se löi itsensä läpi ja levisi nopeasti marginaalisesta asemastaan keskustaan; läpimurron mahdollistivat uudet radioasemat sekä yhdysvaltalaisen levy-yhtiöiden kiinnostus¹⁵⁹. Näin ollen, juuriltaan son ja guaracha ovat hyvinkin populaareja, mutta toisaalta on vuoden 1959 jälkeisen näkemyksen sonista transkulturaation symbolina ja todellisuuden välillä ristiriita, kuten Similä kirjoittaa:

Son-tyylin merkitys musiikillisen nationalismin symbolina liittyy vallankumouksen jälkeisen musiikkitieteen aatehistorialliseen traditioon, jossa son on saanut erityisaseman kollektiivisen, eri etnisiä ryhmiä yhdistävän ei-persoonallisen mentaliteetin ilmaisijana (*la unidad de lo diverso*). 1920-luvun Havanna oli yhdysvaltalaisen teknologian ja mediateollisuuden varhainen koekenttä, mutta kuubalaisen musiikkitieteen piirissä sonia on käsitelty kansallisena folkloreina, jolloin sen yhteydet teollisen ajan musiikkituotantoon ovat jääneet paljolti selvittämättä.¹⁶⁰

¹⁵⁸ En Ñico Saquito, se logra la magistral realización, la ingeniosidad de plasmar con gracia y picardía todo el argumento de un largo cuento en unas pocas estrofas [...] que han recorrido el mundo haciendo brotar en las multitudes el regalo espiritual más grande que tiene el hombre: la risa. (Ruiz, 1992, 26.)

¹⁵⁹ Similä, 1998, 74-75. Ensimmäisinä suojelijoina ja sponsoreina toimivat nimen omaan rikkaat liikemiehet, jotka halusivat nauttia kielletyn hedelmän mausta ja afrokuubalaisten ammattimuusikkojen ylempi kerrostuma suhtautui ilmiöön torjuvasti (ibid., 74).

¹⁶⁰ ibid., 74.

3. Ñico Saquiton hulvaton elämä

3.1. Syntynyt guaracheroksi

Ñico Saquito, oikealta nimeltään Benito Antonio Fernández Ortiz, syntyi Santiago de Cubassa 13. helmikuuta 1901¹⁶¹. Ñico Saquiton isä, Benito Fernández Junio, oli kauppias, ja äiti, Caridad Ortiz Acosta, toimi kotiäitinä¹⁶². Ñico Saquito kertoo, että hänen isänsä liiketoimien ansiosta perhe tuli hyvin toimeen:

Taloudellinen tilanteemme oli hyvä isäni liiketoimien ansiosta, hänellä oli sekatavarakauppoja sekä toripaikka, lisäksi hänellä oli toimintaa laivoissa, ja mitä vielä...olipa hänellä viinakauppaakin, osti pulloja, tynnyreitä ja hankki Bacardia ja Ron Castilloa, ja teki rahaa, tällä kaupalla hän vasta tekikin rahaa; me tulimme hyvin toimeen.¹⁶³

Lapsuudestaan lähtien Antonio sai vahvat puitteet musiikilliselle kehitykselleen ja Raúl Martínez mainitseekin Ñico Saquiton lapsuudenkodissa vallinneen *yltäkyläinen musiikki- ja folkloriikkaperinne*¹⁶⁴. Beniton ja Caridadin kodissa oli musiikki aina läsnä, siellä soittivat ja lauloivat sekä talonväki että vierailevat trubaduurit:

¹⁶¹ esim. Fernández Arbelo, 1998; Martínez Rodríguez, 1998, s. 1; Bibliografía cubana, 1982, 29. Joissakin lähteissä esiintyy virheellisesti päivämäärä 17. tammikuuta 1902, (esim. Fernández Ortiz, 1971; Orovio, 1977, 32). Ñico Saquito syntyi Kuuban itsenäistymisen aikoihin, mistä enemmän kappaleessa 2.1. Ñico Saquiton nuoruutta leimasi poliittinen epävarmuus tai tyytymättömyys, joka Gerardo Machadon presidenttiyden aikana (1925-1933) johti väkivaltaisten opiskelijamellakoiden kautta yleislakoon (Herring, 1968, 401-403).

¹⁶² Fernández Ortiz, 1971. Jos seuraa Ñico Saquiton sukupuuta taaksepäin, niin isoisovanhemmista ja isoisoisovanhemmista löytyy afrikkalaisia orjia; Saquiton isoäiti äidin puolelta oli mustan tytön ja espanjalaisen miehen rakkauden hedelmä, ja isän äiti oli puolestaan sekoitus mulattityttöä ja valkoista miestä. Tämän Kuubassa kovin tyypillisen mestitsoitumisprosessin kautta syntyy kreolilainen sekoitus, Ñico Saquito. (Fernández Arbelo, 1998.)

¹⁶³ La situación económica de nosotros era buena, porque papá tenía negocios, tenía bodegas y tenía puesto de mercado, en la plaza del Mercado, puesto de bodega, y después estaba en los barcos, después entonces pues...andaba de botellero, compraba botellas, barriles, y suministraba Bacardí, Ron Castillo, y hico plata, hico plata con ese negocio; teníamos una posición holgada. (Fernández Ortiz, 1971.)

¹⁶⁴ Martínez Rodríguez, 1998, 1.

[...] aina lauantaisin ja sunnuntaisin hänen [Ñico Saquito] kodissaan, hänen isänsä, Benito ja hänen äitinsä, Caridad, järjestivät näitä laulujen ja laulajien illanviettoja, joissa lauloi niin tati Concha kuin musta isoäiti. Laulettiin ja muuta sellaista, ja kaikki lauloivat¹⁶⁵.

Kaikki minun perheessäni lauloivat [...]jjo pienestä pitäen minäkin tein improvisaatioita viihdyttääkseni sukulaisiani.¹⁶⁶

Kotona lauloivat äitini, tätini, setäni ja *Trubaduuri*, niin häntä Santiagossa kutsuttiin, hän oli eräs serkuistani, hän lauloi, oli oikein hyvä. Lisäksi yksi Castillo, joka myös oli setäni, kotoisin Criston tuolta puolen, Eugenio Castillo. He olivat sen ajan laulajia, myös minun setäni Gabriel Rubio, joka lauloi kirkossa, *Maalari*, niin häntä kutsuttiin, myös hän oli suuri laulaja, hänellä oli oikein hyvä ääni[...]¹⁶⁷

Vanhempien kiinnostus musiikkiin toi taloon muusikkoja, mutta eräässä haastattelussa Ñico Saquito mainitsee kotinsa suosiolle olleen syynä jo mainittu isä-Beniton viinakauppa: *meille tultiin aina serenadeja laulamaan oli pyhimystä¹⁶⁸ tai ei, sillä isäni pullokaupan ansiosta kodissani oli aina rommia¹⁶⁹.*

Ñico Saquiton lapsuudenkodissa vallitsi musiikkipainotteinen ilmapiiri ja sama musiikkiperinne jatkui myös ympäristössä kodin ulkopuolella. Antonio Fernández syntyi ja kasvoi santiagolaisessa lähiössä nimeltä *Tivoli*, jolla on oma erityinen paikkansa santiagolaisessa kulttuurihistoriassa.

Kyseisessä lähiössä kohtasivat monet eri kulttuurit muista Santiago de Cuban osista

¹⁶⁵ [...] todos los sábados y domingos, en la casa de él [Ñico Saquito], pues su papá Benito, Benito Fernández, y su mamá, Caridad Ortiz Acosta, tenía esas tertulias de cantos y cantadores, cantaba la tía Concha así, después cantaba su abuela, una negrita [...] Cantaba y esa serie de cosas y todo el mundo cantaba (Fernández Arbelo, 1998).

¹⁶⁶ Todos los de mi familia cantaban[...]Había que escuchar el dúo de mi madre, Caridad, y de mi tía, Concha![...]desde muchacho yo había improvisaciones para entretener a mis parientes (Isidrón del Valle, 1982, i/s).

¹⁶⁷ [oí cantando en mi familia] A mí mamá, mis tías, mis tíos, *El Trovador*, que le decían en Santiago; ese era primo-hermano mio, cantaba muy bueno. Un tal Castillo, tío mío también; Castillo, de allá del Cristo, Eugenio Cstillo. Entonces eran cantadores de aquella época, y mi tío Gabriel Rubio, él cantaba en la iglesia, *El Pintor*, le decían *El Pintor*; era un buen cantante, una voz muy buena [...]. (Fernández Ortiz, 1971.)

¹⁶⁸ Santo, pyhimys, Orichan rinnakkaisnimitys; Orichat, lähinnä joruba-kansan uskonnon ja katolisen kristinuskon synkretisaatiosta syntyneen santería-uskonnon keskeiset hahmot; jumalia, joista jokaisella on katolinen pyhimysparinsa (Kuusisto, S, Vuorimies, R, 1991, 133-135).

¹⁶⁹ [...] en mi casa iban dar serenatas, haya santo o no haya santo; porque mi papá siempre tenía negocios de botellas, pues en mi casa siempre había ron (ibid.).

poikkeavalla tavalla. Juuri Tivolín alueelle, Santiago de Cuban vanhaan keskusta-alueeseen, saapui suuri ranskalaisten, afrikkalaisten sekä antilleilta peräisin olevien muuttovirta 1700-luvun viimeisenä vuosikymmenenä¹⁷⁰.

Gallialaisten vaikutus ei jäänyt vähäiseksi. Se ei heijastunut ainoastaan talouden ja kaupan alueille vaan myös yleissivistykseen ja oppineisuuteen sekä tapoihin ja kulttuurielämään. Yhtenä esimerkkinä tästä on se, että ranskalaiset perustivat ensimmäisen Santiagossa tunnetun teatterin ja heidän perustamansa on myös konserttikahvila *Café-concert Tibolín*. Tämä konserttikahvila oli yksi niistä tekijöistä, jotka vahvistivat uusien tapojen juurtumista santiagolaiseen elämänmenoon:

[...]Tivolí; ja siellä kuubalaisen yhteiskunnan kaikkein sivistynein aines kuunteli keskittyneenä hyvää musiikkia[...]kaikki tämä katosi sen olemassaolon perustan häviämisen mukana; mutta ideat, tavat ja sivistys jäivät ikuisiksi.¹⁷¹

Kaikki nämä elementit, niin gallialaiset kuin antilleilta peräisin olevat sekä niin espanjalaiset kuin afrikkalaisetkin, toivat oman osansa Santiago de Cuban ja erityisesti sen yhden lähiön, Tivolín, kulttuurielämään. Musiikin alueella nämä elementit sekoittuivat ja kehittyivät omaleimaiseksi trubaduuriperinteeksi.

Ñico Saquito itse muistelee kolumbialaisten *bambuco*-kansansävelmien vaikutusta 1900-luvun alun santiagolaiseen musiikkiin, mutta mainitsee myös puertoricolaisen ja dominikaanisen vaikutuksen näkyneen näiltä alueilta tulleiden pakolaisten ja muiden maahanmuuttajien ansiosta¹⁷².

¹⁷⁰ Monet ranskalaiset pakenivat Haitilta vuonna 1791 alkaneen Haitin sodan seurauksena. Haitin sota tai Haitin Vallankumous alkoi mustien orjien kapinasta ranskalaisia isäntiään vastaan ja sitä seurannut muuttoliike kulmineitui 1804. Ranskalaisia pakeni muun muassa Jamaikalle ja Louisianaan, mutta enemmistö hakeutui Kuubaan ja siellä erityisesti Santiago de Cuban kaupunkiin. Ranskalaiset toivat mukanaan omia tapojaan, mutta samalla Kuubaan rantautui myös toisenlaista kulttuuria: ranskalaisten mukana tuli joukko mustia afrikkalaisia sekä mulatteja, joilla luonnollisesti oli omat, gallialaisesta kulttuurista poikkeavat tapansa. Osittain afrikkalainen kulttuuri oli jo sekoittunut eurooppalaiseen kulttuuriin, esimerkkinä musiikkilaji ranskalainen tumba, joka on sekoitus afrikkalaisia ja ranskalaisia elementtejä. (Estrada, 1981, 30-32.)

¹⁷¹ [...]el Tivolí; y allí lo más culto de la sociedad cubana a escuchar atentamente la buena música [...] todo desapareció sin razón de ser; pero las ideas, las costumbres y la instrucción quedaron permanentes. (ibid., 32-33.)

¹⁷² Fernández Ortiz, 1971.

Tämä santiagolainen tai oikeammin *tivolilainen* ilmapiiri jätti jälkensä Ñico Saquiton musiikkiin. *Raúl Ibarra* kirjoittaa artikkelissaan, että Ñico Saquiton musiikissa juuri *optimismi ja elämänilo, juontavat juurensa "Tronchalle", ranskalaistuneeseen Tivolin lähiöön, joka on täynnä legendoja, veijarimaisia karnevaaleja sekä loputonta iloa*¹⁷³.

Tässä monien kulttuurien sulatusuunissa Ñico Saquito kävi musiikillisen koulunsa ja sieltä sai perustan tulevalle muusikon uralleen. Hän ammensi tästä santiagolaisesta trubaduuriperinteestä¹⁷⁴, jossa musiikki ja elämä kietoutuvat luontevalla tavalla toisiinsa. Santiagossa musiikki eli kaduilla ja kodeissa eikä akatemoissa ja teoreettisissa opinnoissa.

Trova! Meistä tuli trubadureja siellä, Santiagossa. [...] Olimme nuoria, kuljeksimme etsien paikkaa missä juoda rommia. Tiesimme jonkun *pyhimyksen* ja halusimme tämän johdosta laulaa serenadin. Toisinaan saimme rommin sijasta niskaamme saavillisen vettä. [...] Mutta kiitollinen yleisö laittoi meille rommin lisäksi pihalle padan ja sieltä löytyi jamssia ja turskaa. Se oli serenadien ruokaa...¹⁷⁵

Mutta musiikki ei suinkaan ollut kaikki kaikessa nuoren Ñico Saquiton elämässä. Vaikka hänen perheensä tuli kohtalaisen hyvin toimeen, silti hänen oli huvitustensa ohessa, yritettävä tienata muutama peso:

Santiago oli tuohon aikaan hyvin takapajuinen, hyvin paljon erilainen kuin tänään. Sitä pysyi hengissä, mutta huonosti elettiin[...] Toisinaan minä hankin itselleni roposia mangonmyyjä, banaani-, ananas- tai melonikauppiaita auttamalla. Jos en ollut Punta

¹⁷³ [...] es una estampa perfecta del optimismo, de la alegría de vivir, como producto genuino de "La Troncha", del afrancesado barrio del Tivolí, lleno de leyendas, de picardías carnavalescas y del alegrías infinitas (Ibarra Albuerno, 1962, 3).

¹⁷⁴ Kuubalaisen trubaduurimusiikin, trovan, juuret löytyvät 1800-luvun viimeisiltä vuosikymmeniltä Santiago de Cubasta. Perinteinen trova syntyi urbaanissa ympäristössä ja sen ensimmäiset edustajat kuuluivat kaikkein köyhimpiin yhteiskuntaluokkiin. Pitkän evoluutioprosessin tuloksena eurooppalainen musiikkiperinne yhdistyneenä afrikkalaiseen komponenttiin sai antaa tilaa uudelle esteettis-musiikilliselle suuntaukselle, kuubalaiselle laululle (=canción mulata/criolla/cubana). Tämä uusi, vastasyntynyt kuubalaisuus näkyi tuona aikana sekä sanoituksissa että uudenlaisessa rytmissä. (Cañizares, 1992,15.)

¹⁷⁵ ¡Ah, la trova! Nosotros nos hicimos trovadores allá en Santiago [...] Eramos jóvenes, andábamos buscando donde tomar ron. Sabíamos del "santo" de alguien y le íbamos a dar una serenata. A veces en lugar de ron nos tiraban un cubo de agua. [...] Las gentes agradecidas, además del ron, nos encendían una lata en el patio echaban ñame con pedazos de bacalao. Esa era la comida de las serenatas...(O.Q., 1981, 28.)

Blancan rannalla tienaamassa lantteja pesemällä hevosia.¹⁷⁶

Isä Benito Fernándezin mielestä oli miehen elämän perusta kunnan ammatti. *Ñico Saquito* jättikin koulun 12-vuotta vanhana ja aloitti työt oppipoikana valimossa. Valannasta tuli hänen ensimmäinen ammattinsa, jonka pariin hän palasi aika ajoin vielä senkin jälkeen, kun oli jo siirtynyt musiikkimaailman ammattilaiseksi.¹⁷⁷

12-vuoden iässä alkoi myös *Ñico Saquiton* baseball-harrastus, joka musiikin ohella oli yksi nuoren miehen suurimmista huveista. Baseball-kentiltä juontaa juurensa myös lempinimi *Ñico Saquito*, joka jo varhaisessa vaiheessa vakiintui Antonio Fernándezin taiteilijanimeksi.¹⁷⁸

Ñico on perinteinen lyhenne, joka meillä kaikilla Antonioilla on Kuubassa, *Saquito* sen sijaan tulee baseballista. Minä pelasin keskikenttää, eikä minulta päässyt karkuun mikään, sanoivat, että minä olin kuin *säkki*¹⁷⁹ [...] niin minusta tuli *Ñico Saquito*, baseball on syypää.¹⁸⁰

Lempinimen *Saquito* synnyistä on olemassa myös toinen tarina, jonka mukaan baseball ei ollutkaan nimen synnyssä se oleellinen tekijä:

Totuuden mukaan on sanottava, että hänen [*Ñico Saquito*] nimestään on liikkeellä vääriä tarinoita: todellisuudessa häntä sanottiin "*Saquitoksi*" koska hänellä oli tapanaan kulkea pieni säkki kainalossaan¹⁸¹.

Oli lempinimen alkuperä sitten baseballissa tai matkakassissa, niin varmaa on kuitenkin se, että nimi *Ñico Saquito* löi itsensä läpi ja jäi elämään ihmisten mielissä. Siitä tuli se nimi, jolla yleisö oppi tuntemaan tämän muusikon ja se ainoa nimi, jonka yleisö muistaa, kun puhutaan

¹⁷⁶ Santiago en aquella época, era muy antiguo, distinto a como es hoy. Se vivía, pero se vivía mal. [...] Yo me ganaba mis quilos, a veces, ayudando a los mangueros, a los vendedores de piña, melón. Si no me iba a la playa de Punta Blanca y me buscaba los reales bañando caballos. (Orovio, 1977, 32.)

¹⁷⁷ Fernández Ortiz, 1971.

¹⁷⁸ *ibid.*

¹⁷⁹ espanjaksi "un saco", josta diminutiivi on "saquito", diminutiivin käyttö viittaa *Ñico Saquiton* fyysiseen kokoon eli hänen pienuuteensa.

¹⁸⁰ Lo de *Ñico* es, porque ese es un apodo, que tenemos todos los Antonios aquí en Cuba, y lo de *Saquito* es por el beisbol. Porque yo jugaba centerfield y a mi no se me iba nada, y decían que yo era un saco, un saquito [...] me quedé *Ñico Saquito*, el beisbol tiene la culpa. (Rondón, 1978, 18.)

¹⁸¹ Por sierto, sobre su nombre hay historias falsas: realmente le decían "*Saquito*" porque siempre andaba con un saquito debajo del brazo (Repilado, 1998, 26).

Benito Antonio Fernández Ortizista.

Ñico Saquitolle musiikki oli aluksi vain yksi nuorten poikien harrastuksista: rommipaukun toivossa nuoret soittivat kitaraa ja lauloivat serenadeja. Musiikkiharrastukseen kuului alusta asti myös säveltäminen ja jo noin 12-13-vuotta vanhana hän teki sävellyksiä muun muassa congiin.¹⁸²

Nuoruudestani lähtien [...] sävellän ja laulan omalla tyyllilläni, ja aivan alkuajoista lähtien olen saavuttanut menestystä; niinkin paljon, että Carabalín¹⁸³ kulkue teetti minulla laulujansa karnevaalien aikaan. Ja joka kerta kun kitarastani syntyi uusia melodioita, minut löysi Virgilion¹⁸⁴ eteishallista, meidän soittajien nurkkauksesta, jossa muutkin saivat kuulla sävellyksiäni, ja ne olivatkin kaikkien mieleen. Näin musiikki oli minulle "hobby".¹⁸⁵

Kun Ñico Saquito oli 17 vuoden ikäinen, hän aloitti ensimmäistä kertaa valajan työt Santiagon kaupungin ulkopuolella, San Luisissa, Santa Ana de Ausan sokerintuotantokeskuksessa. Siellä hän jätti oppipojan statuksen taaksensa ja alkoi toimia valamisen mestarina.¹⁸⁶ San Luisissa tuli aseman nousun mukana tuli myös reilu palkankorotus ja hän alkoi tienata neljä pesoa päivässä kun aikaisemmin päiväpalkka oli liikkunut 25-40 pennin välillä.¹⁸⁷

¹⁸² Fernández Ortiz, 1971. Conga= eräänlainen vapaamuotoinen orkesteri, joka soittaa musiikkia karnevaalikulkueissa; alkuperä löytyy vuosisatojen takaa mustien orjien festivaaliperinteessä; soitettava ja laulettava genre, toimii nimenomaan karnevaalikulkueissa; tasavallan alkuaikoina otettiin propagandistiseen käyttöön: congien rytmikkään musiikin ja propagandististen laulujen avulla koettiin ehdokkaat mobilisoida massoja oman ehdokkuutensa taakse. (Orovio, 1981, 99.)

¹⁸³ Musiikillinen ryhmä, alkujaan Carabalín mustien Santiago de Cubassa kauan sitten perustama; myöhemmin, tasavallan aikoihin, siitä muodostui eräänlainen yhteisö, jonka jäsenillä oli tapana tulla esille aina karnevaalien aikaan, esittämään laulujaan ja tanssejaan (Orovio, 1981, 88.)

¹⁸⁴ Virgilio Palais oli tunnettu tupakkakauppias ja trubaduuri Tivolin lähiössä. 1950-luvulla Palais perusti Santiagon keskustaan, Heredia-nimiselle kadulle, kaupan, jossa santiagolaiset trubaduurit kokoontuivat ensimmäistä kertaa saman katon alle. Aiemmin oli jokaisella lähiöllä ollut oma ryhmänsä, jotka ainoastaan karnevaalien aikaan kokoontuivat kaupungille. Virgilio Palaisin "nurkkaukseen" perustettiin Santiagon "Casa de La Trova", Kansanmusiikin Talo, 28 heinäkuuta 1968. (Fernández, 1973, 48.)

¹⁸⁵ De muchacho [...]compongo y canto a mi manera, y desde que comencé tuve éxito; tanto, que la comparsa Carabalí me encargaba sus cantos en los carnavales. Y cada vez, que sacaba nuevas melodías con la guitarra, me iba al zaguán de Virgilio, el rincón de la Trova, para darla conocer a los demás, y a todos les gustaba. Entonces era para mi "un hobby". (Fernández, 1989, 43.)

¹⁸⁶ Fernández Ortiz, 1971.

¹⁸⁷ ibid.

Ñico Saquito ei kuitenkaan ollut tyytyväinen työehtoihin ja muiden työntekijöiden kanssa he taistelivat parempien olojen puolesta, kahdeksan tunnin työajasta sekä ylityökorvauksista. Kun uudet ehdotukset eivät menneet heti läpi, Ñico Saquito jätti työpaikkansa palatakseen sinne myöhemmin paremmin työehdoin:

Tämä tapahtui noin 1920-luvulla, kun Menocal¹⁸⁸ oli presidenttinä, ja voimassa oli eräs laki, jonka johdosta kaikki kulkurit otettiin talteen. Niinpä kun saavuimme Torresien tilalle aloimme työskennellä siellä, kunnes jonkun ajan kuluttua tulivat Mairigalet¹⁸⁹ ja nyt he tarjosivat meille pyytämiämme etuja; niinpä palasimme jälleen San Luisiin¹⁹⁰.

1920-luvulla Kuubaa koettelivat kovat ajat, niin sanotut *laihojen lehmien vuodet*¹⁹¹. Supistukset sokerintuotannossa vaikuttivat Ñico Saquitonkin elämään, sillä hänen oli palattava takaisin Santiagoon etsimään muita töitä: valamistöiden ja baseballin-peluun lisäksi hän muun muassa valmisti lamppuja sekä myi hiiliä. Kaiken tämän lisäksi hän päätti tarttua kitaraansa ja lähteä sen kanssa kaduille tienaamaan.¹⁹²

Minun täytyy tehdä selväksi, että en minä musiikille antautunut. Musiikki, sokerintuotannossa jauhannan aikaan tekemäni *hitausteknikon työ*¹⁹³ sekä sokerityöläisten baseball-liigaan osallistuminen antoivat minulle leivän. Kun työ ensin sokeritehtailla ja myöhemmin baseball-kentillä loppui, tartuin kitaraani: Ja eikun laulamaan kuppilasta kuppilaan, kylästä kylään! Näin säveltäminen täytti elämässäni kaksi tarkoitusta, tyydytti sekä henkilökohtaisen kutsumuksen että auttoi pysymään hengissä [...]¹⁹⁴

¹⁸⁸ Mario García Menocal, Kuuban presidenttinä vuosina 1913-1921. Kuuban kansan etujen ajamisen sijasta hän keskittyi omien ja ystäviensä taloudellisten etujen ajamiseen. (Herring, 1968, 402).

¹⁸⁹ San Luisin työpajan omistajat.

¹⁹⁰ Eso fue sobre el año 20, estaba Menocal de presidente, que estaba la ley de vago aguella, que recogian a todos los vagos. Entonces llegamos a casa de Torres, y empezamos a trabajar en casa de Torres, ya al capo de un tiempo se nos aparecieron los Mairigales, y entonces nos ofrecían el tiempo doble y las ocho horas; entonces volvimos a San Luis otra vez. (Fernández Ortiz, 1971.)

¹⁹¹ Tämä liittyy sodan jälkeiseen sokerinhinnan notkahdukseen, jonka johdosta Kuubaa koettelivat taloudellisesti rankat ajat (Herring, 1969, 402).

¹⁹² Fernández Arbelo, 1998.

¹⁹³ Kyseisessä haastattelussa on käytetty termiä *mecánico soldador*, joka tarkoittaa lähinnä juottajaa tai hitsaajaa. Saquiton poika, Antonio Fernández Arbelo toteaa tämän kuitenkin olevan toimittajan huolimattomuutta, sillä oikeampaa olisi käyttää termiä *fundidor*, joka tarkoittaa valajaa.

¹⁹⁴ Debo aclararlo que no me dediqué a la música. Ella, junto con mi trabajo como mecánico soldador en centrales azucareros en tiempos de la molienda, más la participación en campeonatos de pelota, patrocinados por los propios obreros del azúcar, me permitían vivir. Cuando se acababa el trabajo en el central y después en la pelota, agarraba mi guitarra, ¡Y a cantar de cantina en cantina y de pueblo en pueblo! Así que componer y cantar cumplían el doble propósito de

1930-luku muutti Níco Saqiton elämän suuntaa yhä enemmän musiikkiin päin ja vuosikymmenen puolessavälissä hän päätti jättää itäisen kotikaupunkinsa hetkeksi ja lähteä katsomaan, mitä pääkaupungissa Havannassa oli meneillään.

3.2. Santiagon pojasta maailmanmieheksi

Níco Saqiton musiikille olivat 1930- ja 1940-luvut suuren menestyksen aikaa. Näinä vuosikymmeninä tämä *guarachero* oli niin monessa mukana, että tapahtumien tarkkaa kronologiaa on vaikea selvittää¹⁹⁵.

Vaikka 1930-1950-luvut olivat Níco Saqitolle työntäyteistä aikaa musiikin saralla, hän ei täysin jättänyt ammattiaan valajana. Pääasiassa hän asui Santiago de Cubassa, jonne hän oli perustanut perheen¹⁹⁶, mutta työt veivät hänet usein Havannaan. Sukkulointi näiden kahden kaupungin välillä sai lisäksi myös kiertueita muualla Kuubassa sekä myöhemmin myös matkoja ulkomaille.

Kyseisten vuosikymmenten aikana Níco Saquitolla oli monia yhtyeitä, joissa hän toimi usein samanaikaisesti, ja töiden paljoudesta johtuen hän välillä itsekin tuntuu unohtavan, missä, milloin ja kenen kanssa hän työskenteli¹⁹⁷.

satisfacer un vocación personal y la necesidad de sobrevivir [...] (Valenzuela 1980, 52.)

¹⁹⁵ Osittein tietojen puutteellisuus johtuu Níco Saqiton karkottamisesta Venezuelasta, jolloin hän menetti koko Venezuelan aikaa koskevan materiaalin sekä siitä, että Flora- niminen sykloni tuhosi suuren osan Níco Saqiton pojan, Antonio Fernández Arbelon, isäänsä koskevaa arkistoa.

¹⁹⁶ Vuonna 1932 Níco Saquito solmi avioliiton Josefa Carmen Arbelo Rodríguezin kanssa ja tästä avioliitosta syntyi kaksi lasta: Caridad (1933) ja Antonio (1934). Níco Saqiton vaimo Josefa kuoli vuonna 1956 eikä Níco Saquito koskaan solminut uutta avioliittoa. (Fernández Arbelo, 199-8.)

¹⁹⁷ Esimerkkinä ristiriitaisuudet tiedoissa, jotka koskevat orkesteria, jonka kanssa Níco Saquito ensimmäistä kertaa matkasi Havannaan: seuraavista orkestereista löytyy mainintoja *Compay Gallo* (Fernández Ortiz, 1971), *Cuban Stars* (Rodríguez, 1974, 2; Repilado, 1998, 26), *Quarteto Castillo* (La Trova, 1972, i/s) sekä *Grupo Típico Oriental de Guillermo Mozo* (Isidró del Valle, 1982, i/s). Toisaalta sekaannukset erilaisten kokoonpanojen nimistä ja ajankohdista eivät johdu Níco Saqiton pojan, Fernández Arbelon, mukaan ainoastaan unohtelusta. Ollessaan palkattuna yksinoikeudella Níco Saquitolla oli muusikkoystävineen tapana järjestää uusia kokoonpanoja tai joskus vain vaihtaa orkesterin nimeä, voidakseen esiintyä myös sopimuksen ulkopuolella. Samasta syystä Níco Saquito saattoi laittaa sävellyksiään poikansa nimiin. (Fernández Arbelo, 1998.)

Vuosien 1928-1929¹⁹⁸ tienoilla Ñico Saquito debytoi *Cuarteto Manolo Castillon* solistina ja tämän ryhmän kanssa hän työskenteli noin kymmenen vuoden ajan¹⁹⁹, vaikka tekikin samaan aikaan ekskursioita Havannaan myös muiden orkesterikokoonpanojen kanssa. Vuosien 1930-1932 aikoihin Ñico Saquito perusti *Compay Gallo* -nimisen ryhmän²⁰⁰ ja hieman myöhemmin, noin vuonna 1934, oli vuorossa *Quinteto Cuban Stars*^{201 202}.

Vuodesta 1936 lähtien Ñico Saquiton Havannan vierailut tapahtuivat säännöllisesti pari kertaa kuukaudessa, vaikka suosio pääkaupungissa ei irronnutkaan ihan helposti. Raúl Martínez kuvaa Ñico Saquiton ensimmäisiä Havannan vierailuja seuraavasti:

Tämän sympaattisen ilveilijän oli kuljeksittava kaupungin reunamilla, havannalaisten lähiöiden baareissa ja kuppiloissa, jotta saisi hankittua ruokaa vanhan kitaransa, marakassien sekä äänensä avulla. Yhdellä näistä monista retkistään hän kohtasi sattumalta vanhan kotipaikkakuntalaisensa ja ystävänsä Ciro Rodríguezin, joka oli jo tunnettu kuuluisan Trio Matamoros -yhtyeen jäsen. Välittömästi tämä yhtye äänitti Saquiton guarachan *Cuidadito, Compay Gallo*, sävelletty 1936, joka nopeasti saavutti suurta huomiota [...].²⁰³

Cuidadito Compay Gallo -nimisestä guarachasta tulikin Trio Matamoros -yhtyeen esittämänä Ñico Saquiton ensimmäinen hitti kansallisella tasolla ja hieman myöhemmin se saavutti suosiota myös Kuuban ulkopuolella, kansainvälisellä tasolla²⁰⁴.

¹⁹⁸

Tähän ajanjaksoon liittyvät opiskelijamellakat Havannassa ja vuosia 1923-1933 onkin kutsuttu "kriittiseksi vuosikymmeneksi" (*década crítica*), joka päättyi vuoden 1933 yleislakkoon tai vallankumoukseen (Ubieta Gómez, 1993, 82). Ñico Saquiton osallistumisesta kyseisiin liikehdintöihin ei ole merkintöjä.

¹⁹⁹ esim. Fernández Ortiz, 1971 y Rodríguez, 1974, i/s.

²⁰⁰ esim. Fernández Ortiz, 1971 y La Trova, 1974, i/s.

²⁰¹ esim. Repilado, 1998, 26 y Rodríguez, 1974, i/s.

²⁰² Vaikkakin muun muassa eräässä päivälehti GRANMA:n haastattelussa, 20.06. 1969, Ñico Saquito kertoo, että organisoï ensin yhtyeen *Quarteto Compay Gallo* ja vasta sen jälkeen perusti kvartetin *Manolo Castillo* (Cubillas, 1969,4).

²⁰³ Con su simpática figura de juglar criollo, tuvo que deambular marginalmente por distintos barrios habaneros, para con su viaja guitarra, las maracas y su voz, por bares y cantinas, ganarse la comida. En una de sus tanta correrías se encontró, casualmente, con cu conterráneo y amigo Ciro Rodríguez, quien ya era conocido por ser integrante del famoso Tío Matamoros. De inmediato, la agrupación le grabó su guaracha *Cuidadito Compay Gallo*, compuesta en 1936, la que rápidamente adquirió una gran notoriedad [...] (Martínez Rodríguez, 1998b.)

²⁰⁴ Bibliografía cubana, 1982, 30.

Kyseisen guarachan saavuttaman suosion ansiosta Ñico Saquito alkoi saada yhä enemmän töitä Havannasta, eikä hänen suosionsa ollut kotiseudullakaan laskussa²⁰⁵. Tänä ajankohtana hän sävelsi myös suosituksi tulleet *Al vaivén de mi carrera* -guajiran sekä *El Jaleo* -guarachan, teokset, jotka on myöhemmin tulkittu kuubalaisten protestilaulujen edelläkävijöiksi.²⁰⁶

1930-luvun lopulla oli Ñico Saquiton suosio jo vakiintunut Havannassa, jossa hän myös yhä ahkerammin vieraili. 1940-luvun alussa hän pestautui *Conjunto Musical Siboney* -orkesterin kanssa havannalaiseen *Martí Teatteri*in, ja hieman myöhemmin hän aloitti *Grupo Los Típicos Santiagueros de Guillermo Mozo* -nimisessä ryhmässä, jonka kanssa työskenteli kaksi kautta *Montmarte* -nimisessä kabareessa.²⁰⁷

1940-luvulle sijoittuvat myös Ñico Saquiton mainoskiertueet ympäri Kuubaa: eri kokoonpanojen kanssa hän mainosti muun muassa *La Llave* -saippuaa sekä *El País* -sanomalehteä²⁰⁸. Huonompina aikoina hän teki kiertueita myös ilman erityisiä sopimuksia, eli matkusti trubaduurina yrittäen tienata elantoaan kitaransa ja musiikkinsa avulla²⁰⁹.

1940-luvun puolivälin jälkeen radioasema *RHC Cadena Azul*²¹⁰ palkkasi Ñico Saquiton säveltäjäksi yksinoikeudella ja samoihin aikoihin Saquito allekirjoitti levytys sopimuksen *RCA Victor*²¹¹ -nimisen levy-yhtiön kanssa. Myöhemmin hän sävelsi yksinoikeudella *Radio*

²⁰⁵ Tähän liittyy osittain myös se, että radioasemien määrä kasvoi Kuubassa nopeasti 1920-luvulla ja vuonna 1933 Kuuba oli radioalalla maailman teknologisesti kehittyneimpiä valtioita: siellä oli neljänneksi eniten radioasemia heti Yhdysvaltojen, Kanadan ja Venäjän jälkeen. Radioasemien merkitys oli suuri kuubalaisten musiikkityylien levittäjänä sekä Havannassa että koko maassa niin köyhien kuin rikkaidenkin keskuudessa: köyhille tarjoutui tilaisuus kuulla konserttisalien musiikkia ja rikkaat puolestaan saivat mahdollisuuden tutustua afrokuubalaisiin rytmeihin joutumatta suoraan kontaktiin sen esittäjien kanssa. (Similä, 1998, 55-58.)

²⁰⁶ *ibid.*, 30.

²⁰⁷ esim. *ibid.*, 30 ja Fernández Ortiz, 1971.

²⁰⁸ *Bibliografía cubana*, 1982, 30.

²⁰⁹ Fernández Ortiz, 1971.

²¹⁰ Cadena Azul radioasemalla työskennellessään Ñico Saquito perusti orkesterin *Los Cumbancheros de Ñico Saquito* (Fernández Ortiz, 1971). Myöhemmin hän Cadena Suaritos -radion riveissä loi jälleen uuden ryhmän nimeltään *Conjunto Guaracheros de Oriente* (*Bibliografía cubana*, 1982, 30).

²¹¹ Kuubalaisella musiikilla oli 1900-luvun alusta lähtien laajamittainen pääsy Yhdysvaltain hallitsemille äänitemarkkinoille, sitä äänitettiin sekä New Yorkissa että 1910 lähtien Havannassa. Victor -yhtiöllä oli saarella lähes monopoliasema aina 1940-luvulle asti. (Similä, 1998, 69.)

Cadena Suaritos -radioasemalle²¹².

Ñico Saquito kuvaa artistien asemaa radioasema Cadena Azulin riveissä hyväksi, sillä siellä yleisestä käytännöstä poiketen oli muusikoillakin kiinteä kuukausipalkka: *siellä alettiin maksaa hyviä palkkoja, ja siitä sitä nousin aina vaan ylöspäin, Cadena Azulissa tilanne oli oikein hyvä, kaikki parhaat artistit tulivat sinne. [...] Minulla oli kiinteä palkka, tienasin 300 pesoa kuukaudessa.*²¹³

Vuonna 1948 Ñico Saquito teki ensimmäisen ulkomaanmatkansa, Tampaan, Yhdysvaltoihin. Tämän ensimmäisen matkansa hän teki yhdessä *Trío La Rosan* kanssa, mutta jo samana vuonna hän teki toisen kiertueen orkesteri *Conjunto Los Guaracheros de Orienten* kanssa²¹⁴. Los Guaracheros -orkesterin kanssa Ñico Saquito teki myös muita ulkomaankiertueita, esimerkiksi Meksikoon ja Venezuelaan sekä Yhdysvaltoihin²¹⁵. Kokoonpano *Los Guaracheros* on jäänyt historiaan Ñico Saquiton tärkeimpänä yhtyeenä.

Ñico Saquiton Santiagosta leviämään lähtenyt suosio ulottui nyt 1940-luvun lopulla myös Kuuban rajojen ulkopuolelle. *Bibliografía cubana* kertoo tätä hänen suosiotaan kuvaavan anekdootin Ñico Saquiton New Yorkin matkalta: *Työskennellessään El Palacessa hänen musiikkinsa villitsi yleisön niin, että tämä ei tanssikiellosta huolimatta malttanut olla tanssimatta*²¹⁶.

Ñico Saquito teki musiikkia myös joihinkin elokuvaan. Esimerkkeinä vuonna 1938 valmistunut kuubalainen elokuva *Romance del Palmar* sekä vuonna 1951 valmistuneet elokuvat *Rincón Criollo* (Kuuba) ja *Fuego de la Carne* (Meksiko).²¹⁷

²¹² *Bibliografía cubana*, 1982, 30.

²¹³ [...] empezó a pagar buenos sueldos, y ahí fui pa`riba, y pa`riba, y llegó a ponerse La Cadena Azul en una situación muy buena, los mejores artistas del mundo vinieron ahí.[...] Yo tenía sueldo, ganaba al mes 300 pesos. (Fernández Ortiz, 1971.)

²¹⁴ *ibid.*

²¹⁵ Fernández, 1989, 44.

²¹⁶ el público se entusiasmaba tanto con su música que se ponía a bailar, a pesar de que no estaba permitido (*Bibliografía cubana*, 1982, 31).

²¹⁷ Martínez Rodríguez, 1998.

Noin vuosina 1948-1950, Ñico Saquito solmi *Los Guaracheros* -yhtyeen kanssa kuukauden sopimuksen Venezuelaan, mutta tältä matkaltaan hän palasi Kuubaan vasta vuonna 1961²¹⁸.

Säveltäjille maksettiin penneissä. Tekijöiden Yhdistyksessä oltiin kuin eläimet häkissä. [...] tämä oli yksi niistä syistä miksi menin vuonna 1948²¹⁹ Venezuelaan. Täällä oli asiat huonosti.²²⁰

Ñico Saquiton mukaan 1940-1950²²¹-lukujen Kuubassa olivat tekijänoikeuspalkkiot lähinnä symbolinen ele. Esimerkkinä hän mainitsee, että yhdestä kuuluisimmista sävellyksistään, teoksesta *Cuidadito Compay Gallo*, hän sai ainoastaan neljä penniä tekijänoikeusmaksuja²²².

Myöhemminkin Ñico Saquitolla oli ongelmia tekijänoikeusmaksujen suhteen. Hän kuului yhdysvaltalaisen *Sobell Music* -nimisen yhtiön artisteihin, joka Kuuban vallankumouksen jälkeen, kauppasaarosta johtuen, on kerännyt hänelle kuuluneet tekijänoikeusmaksut: *Kaikki minun rahani ovat Yhdysvalloissa, en edes tiedä minkä verran rahaa minulla siellä on, mutta joidenkin versioiden mukaan summa ei ole mikään ihan pieni*²²³.

²¹⁸ esim. Valenzuela, 1980, 52; Fernández, 1989, 44; Bibliografía cubana, 1982, 31. Myös tähän noin kymmenen vuoden poissaoloon liittyy ristiriita, sillä *Diario de Cuba* uutisoi 24.07.1953 Ñico Saquiton osallistumisesta Santiago de Cuban vuotuisille *Semana Santiaguera*-juhlille (*Diario de Cuba*, 1953, i/s).

²¹⁹ Eräässä toisessa haastattelussa Ñico Saquito toteaa lähteneensä Venezuelaan vuonna 1950 (Valenzuela, 1980, 52).

²²⁰ A los compositores les pagaban centavos. La Sociedad de Autores era una jaula de fieras. [...] Esa fue una de las razones por las que me fui en 1948 para Venezuela. Esto estaba muy malo. (Orovio, 1977, 33.)

²²¹ Similä kirjoittaa teoksessaan samasta aiheesta: Vuonna 1927 eivät Havannan työpaikka- ja elinkeinotilastot tunteneet muusikon ammattia. Tilanne oli sama vielä 1940-luvun puolessavälissä ja valtaosa muusikoista teki muusikon työn ohella ruumiillista työtä. Son-muusikkojen asema oli vielä huonompi sillä muusikkoliitot (esim. Muusikkojen Liitto, perust. 1933, organisoitui koko maan kattavaksi 1938) suhtautuivat heihin kielteisesti, koska son-muusikot eivät omanneet asiallista koulutusta. Tämä piti heidän palkkatasonsa alhaisena ja marginalisoi heidät epävirallisen musiikin kenttään. (Similä, 1998, 59-62.)

²²² Fernández Ortiz, 1971.

²²³ Todo mi dinero está en Estados Unidos, yo no sé la cantidad que tengo; pero según versiones, tengo una cantidad de dinero (Fernández Ortiz, 1971). Ñico Saquiton poika, Antonio Fernández Arbelo, puhuu samasta ongelmasta. Vuosina 1944-1947 Ñico Saquito allekirjoitti useita sopimuksia PIA Internacional- nimisen levy-yhtiön kanssa (Fernández Arbelon mukaan sopimukset käsittävät yksinoikeuden yli kahteensataan sävellykseen, mutta todellisuudessa luku on todennäköisesti pienempi), joka Kuuban ja Yhdysvaltain kauppasaarron seurauksena katkaisi välinsä Kuubaan vuonna 1962. Yhdysvalloissa on julkaistu useita CD-levyjä, jotka sisältävät Ñico Saquiton musiikkia, mutta jotka koskaan eivät ole päätyneet Kuubaan ja joista ei kyseisestä

Noin neljän Venezuelassa vietetyn vuoden jälkeen muut *Los Guaracheros* -orkesterin jäsenet palasivat Kuubaan, mutta *Ñico Saquito* jatkoi uraansa Venezuelassa. Hän teki yhteistyötä venezuelalaisten sekä joidenkin maassa olevien kuubalaisten muusikoiden, kuten *Tico Alvarezin*, *Trio Américan* ja *Trio La Rosan* kanssa, sekä palasi vanhan ammattinsa, valannan, pariin.²²⁴

Venezuelasta käsin *Ñico Saquito* osallistui Kuubassa käytyyn vallankumoukseen²²⁵ auttaen Fidel Castron vallankumouksellista liikettä (*Movimiento Revolucionario 26 de Julio*) työskentelemällä liikkeen tueksi järjestetyissä kampanjoissa sekä välittämällä liikkeelle taloudellista tukea:

Kun Kuubassa taisteltiin diktaattori Batistaa vastaan, niin poikani, Antonio Fernández Arbelo, joka oli maanpaossa Haitilla, tuli luokseni Venezuelaan. Toimimme 26. Heinäkuuta -liikkeen ja Venezuelan Kommunistisen Puolueen apuna. [...] Myöhemmin poikani jatkoi matkaansa Costa Ricaan vallankumouksellisen liikkeen tehtävissä, minä jäin Caracasiin järjestäen kokoontumisia, teatteriesityksiä, tapahtumia Kuubalaisella Klubilla, yrittäen kerätä varoja taistelulle tyranniaa vastaan. Mutta sitten alkoivat Romulo Betancourtin kostotoimenpiteet kaikkea sitä vastaan, mikä haaskahti fidelistille tai vallankumoukselliselle. Niin minäkin sitten jouduin vankilaan.²²⁶

vuodesta asti ole maksettu tekijänoikeusmaksuja. (Fernández Arbelo, 1998.)

²²⁴ Fernández Ortiz, 1969, 4. Muutamia kausia *Ñico Saquito* työskenteli *Vals de Caracas* -nimisessä kabareessa ja palasi osittain myös radiotyön pariin työskennellen muun muassa *La Miraflores* ja *Radio Continente* -nimisillä venezuelalaisilla radioasemilla. *Ñico Saquito* teki myös joi-takin eripuolelle Venezuelaa suuntautuvia kiertueita mainostaen *Zulia* -merkkistä olutta. (Fernández Arbelo, 1998.)

²²⁵ Fidel Castron johdolla käyty Kuuban vallankumouksellinen taistelu alkoi Santiago de Cu-bassa 26.07.1953, jolloin pieni joukko vallankumouksellisia hyökkäsi Moncadan kasarmia vastaan. Taistelu on nopeasti ohi ja kapinallisista osa kuolee ja osa vangitaan, vangituiden joukossa mm. Castro, joka pitää itse oman puolustuspuheensa ja joka sittemmin tunnetaan nimellä Historia on minut pelastava. Vuonna 1955 Castro suuntaa joukkoineen Meksikoon, jossa hän alkaa valmistella tulevaa sissi-sotaa. Joukot rantautuvat takaisin Kuubaan vuonna 1956, josta alkaa vuoteen 1959 kestänyt guerillasota Sierra Mastran vuorilla. Tammikuussa 1959 Fulgenio Batista luopuu vallasta. (Collier, jne., 1985, 278.)

²²⁶ Cuando la etapa de la lucha contra tiranía de Batista, mi hijo, Antonio Fernández Arbelo, que estaba exiliado en Haití, fue conmigo para Venezuela. Se hizo el trámite por el 26 de Julio y el Partido Comunista de Venezuela. [...] Después que mi hijo se fue hacía Costa Rica, en misión del Movimiento, yo me quedé en Caracas dando mítines, funciones en teatros, actos en el Club Cubano, para recoger fondos para la lucha contra tiranía. Pero vino la represalia de Rómulo Betancourt contra todo lo que olería a fidelista o revolucionario. Entonces yo caí preso. (Orovio, 1977, 33.)

Ñico Saquito oli pidätettynä kahdentoista päivän ajan: Venezuelan Salainen Poliisi, DIGEPOL, luokitteli hänet vaaralliseksi ja syytti häntä Fidel Castron agenttina toimimisesta. Tammiukuussa 1961 hänet ajettiin Venezuelasta maanpakoon ja toimitettiin takaisin Kuubaan.²²⁷

Kuubaan saavuttuaan Ñico Saquito halusi jatkaa työtään vallankumouksen puolesta. Haastattelujen mukaan hän oli valmis työskentelemään siellä missä väkeä tarvittiin, esimerkiksi maataloudessa ja valantatöissä²²⁸. Omien sanojensa mukaan hän oli myös valmis vallankumouksellistamaan guarachan: *Vallankumouksellinen guaracha on vietävä kansalle ja sitä vartenhan minä olen täällä.*²²⁹

Ñico Saquito ei enää palannut asumaan synnyinseudulleen Santiagoon, sillä hän ei ollut vielä valmis eläkkeelle vaan kaipasi yhä toimintaa:

Ai että istumaan nojatuoliin ja katsomaan kuinka tuuli puhaltaa...minun on musiikki, rommi ja *Bodeguitassa*²³⁰ minua tarvitaan ja hävettäisihän se, jos Fidel saisi tietää minun makoilevan nojatuolissa...²³¹

Vuonna 1981 kun Ñico Saquito täytti 80-vuotta hän sai osakseen lehdistön laajan huomion²³². Santiago de Cubassa järjestettiin hänen kunniaksensa juhlakonsertti, johon osallistui monia kuubalaisen kansanmusiikin tärkeitä nimiä. Myöhemmin samana vuonna hän vastaanotti Kuuban kulttuuriministeriön myöntämän Kunnianosoituksen, *la Distinción por la Cultura Nacional*.

Heinäkuussa 1982 Ñico Saquito matkusti Havannasta Santiagoon vastaanottamaan kotikaupunkinsa hänelle myöntämää kunnianosoitusta, mutta sairastui yllättäen matkalla:

²²⁷ Sierra Maestra, 1961, 3.

²²⁸ esim. *ibid.*, 3. Toisaalta ei ole olemassa varmaa dokumenttia siitä, että Ñico Saquito olisi todellisuudessa työskennellyt muualla kuin musiikin parissa Kuubaan palaamisensa jälkeen.

²²⁹ [...] Hay que llegar con la guaracha revolucionaria al pueblo y para eso estoy aquí. (*ibid.*, 6.)

²³⁰ *Bodeguita* on havannalainen kuppila, oikealta nimeltään *La Bodeguita del Medio*. Ñico Saquito soitti tässä kyseisessä hän soittikin vuodesta 1961 aina kuolemaansa, eli vuoteen 1982 asti.

²³¹ Si, a sentarme en un sillón a ver pasar el aire...lo mio es la música, el ron, en la Bodeguita me necesitan y es muy feo que Fidel se entere que yo estoy sentado en un sillón...(Opina, 1981, 28).

²³² esim. GRANMA 27.02.1981 sekä 03.03.1981; Trabajadores 18.01.1981 sekä 28.02.1981; Juventud Rebelde 23.02.1981 sekä 01.03.1981.

Hän oli täysissä voimissa kun lähti tulemaan tänne päin; mutta 82 vuotta, kaatosade, hirveä kuumuus ja sitten kylmää ilmaa ja uusi vesisade, ei hän sitä kestänyt. [...] hän antoi neljä suukkoa Mulatille, "Mulatti" on rommipullo, hän aina sanoi, annapas kun annan suukon Mulatille ja hän otti ainakin neljä rommiryyppyä, selvittääkseen, mutta mitä vielä! Ei häntä pelastanut Mulatti ²³³.

Ñico Saquito otettiin Santiago de Cuban Maakuntasairaalan, *Saturnino Loran*, vuodeosastolle, mutta jo yhdentoista päivän kuluttua, 4. elokuuta 1982, hän kuoli samaansa keuhkoputkentulehdukseen.

Ñico Saquiton laulua *A mi viejo Santiago*, pidetään hänen musiikillisena testamenttinaan. Laulussa hän pyytää, että hänen kuolinhetkellään ei itkettäisi, vaan esitettäisiin kuubalaisia lauluja, joista tihkuisi *sokeriruon, sikarin ja rommin maku*²³⁴.

[...] hän oli jo aiemmin tehnyt yhden haastattelun kappaleesta *A mi viejo Santiago*, [...] ja hän puhuu siinä Santiagosta, puhuu siitä kuinka haluaa tulla haudatuksi, siitä kuinka ei halua kyneleitä, kuinka ei halua että kukaan itkee, vaan paljon iloa [...] ja näin tehtiinkin, hautausmaan erälle haudoille asennettiin kovaäänisiä, siellä oli orkestereita soittamassa hänen musiikkiaan. Ja äänite, missä hän itse puhuu kaikesta tästä, hän jättää hyvästit omissa hautajaisissaan ja samaan aikaan soitetaan ja lauletaan...täällä Santiagossa...näin se tapahtui.²³⁵

²³³ Si, él estaba perfecto, él venía bien, cogió su avión y venía pa'aca; pero son 82 años, un aguacero, un calor de un horno y un golpe de aire de frío y agua de nuevo, no aguantó. [...] le dio cuatro besos a la Mulata, la Mulata es la botella de ron, el decía, dejame dar un beso a la Mulata y se dio como cuatro tragos del ron, para aguantar, pero ¡que va!, no lo salvó la Mulata (Fernández Arbelo, 1998).

²³⁴ sabor de caña, tabaco y ron, esim. Isidró del Valle, 1982, i/s.

²³⁵ [...]él ya había hecho una grabación antes, sobre el número "A mi viejo Santiago", [...], y habla de Oriente, habla de Cuba, habla de Santiago, habla de como quería ser enterrado, que no quería lágrimas, que no quería que lloraba nadie, sino mucha alegría [...] así se hizo, en el cementerio se pusieron altoparlantes a distintas tumbas, habían grupos musicales tocando la música de él, con el sabor a caña, a tabaco y a ron. Entonces la grabación donde él habla de todas estas cosas, el mismo se despide en su propio entierro y lo mismo tiempo tocaban y cantaban...aquí en Santiago...fue así. (Fernández Arbelo, 1998.)

4. Lauluja Kuubasta: *Ñico Saquiton* monet kasvot

Tässä luvussa on tarkoitus käydä läpi *Ñico Saquiton* tuotantoa kirjallisuuden näkökulmasta eli käsitellä *Ñico Saquito*a kansanrunoilijana eikä niinkään muusikkona. Tarkoituksena on analysoida *Ñico Saquiton* tekstejä ja katsoa, mitä ne kertovat Kuubasta, kuubalaisista ja kuubalaisuudesta.

Luku jakaantuu kolmen alaotsakkeen alle. Ensimmäisessä alaluvussa 4.1. *Ñico Saquiton huumori Gracia criollo*, otan esille *Ñico Saquiton* huumorin eri piirteitä. Toisessa luvussa 4.2. *Ñico Saquiton kapinallisuus Viva la Revolución* tuon esille yhteiskuntakriittisen *Ñico Saquiton*. Kolmas alaotsikko, 4.3. *Ñico Saquiton Kuuba Eso si es un son cubano*, ottaa esille esimerkkejä joistakin muista (ei *guaracha*) *Ñico Saquiton* tuotannossa esiintyvistä genreistä.

Ñico Saquiton lauluissa esittäminen on varsin tärkeä osa kokonaisuutta ja sanat sinänsä, musiikista ja esityksestä irrotettuina, menettävät osan koomisuudestaan. Vaikka esitys, äänenpainot ja orkesterin jäsenten väliset sanailut ovat tärkeä osa kokonaisuutta niin oletan, että sanoitukset myös itsenäisinä, esityksestä erotettuina, välittävät olennaisimman. Käsiteltävät kappaleet olen koonnut *Ñico Saquiton* kuoleman jälkeen julkaistusta CD-levykokoelmista *Ñico Saquito en La Bodeguita del medio* (1993), *Los Guaracheros del Oriente, Grandes éxitos* (1995) ja *Ñico Saquito, Cuidadito compay gallo* (1996) sekä julkaisemattomista äänitteistä *Ñico Saquito con Duo Cubano* (1981) ja *Ñico Saquito canta a cappella* (1982). Joissakin tapauksissa lähteenä on ollut vain teksti ilman musiikkia.

4.1. *Ñico Saquiton* huumori *Gracia criolla*

Laajin selvitys choteon olemuksesta on *Jorge Mañachin* vuonna 1928 kirjoittama teos *Indagación del choteo*²³⁶. *Mañach* näkee choteon eräänlaisena heittää kaikki viihteelle²³⁷-asenteena ja systemaattisena auktoriteetteihin kohdistuvana pilana, jolla on myös ollut ajoittain tervehdyttävä vaikutuksensa: niin usein käytettynä ilmiönä sen on joskus täytynyt

²³⁶ Olen tässä työssä käyttänyt kahta eri painosta: *Mañach, Jorge, 1955, Indagación del choteo, III Edición Registrada, Editorial Libro Cubano, La Habana* sekä *Mañach, Jorge, 1982, Indagación del choteo, Ediciones 1928 Revista Avance, La Habana.*

²³⁷ Tírarlo todo a relajo (*Mañach, 1955, 13*).

myös osua maaliinsa²³⁸.

Mañachin mukaan choteolle on ollut tyypillistä sen todellisuutta lieventävä ominaisuus, vastoinkäymisten hetkellä on vaikeudesta tehty vitsi ja näin saatu helpotusta todellisuuteen. Choteo onkin syntynyt niinä hetkinä, jolloin *kreolien henki* on joutunut joustamattoman tai väärän isännän hallitsemaksi, sillä juuri choteon avulla on asiat onnistuttu näkemään vähemmän merkityksellisinä ja näin ollen kestetty epämiellyttävä tilanne.²³⁹

Ñico Saquitosta puhutaan usein tämän *choteo criollon*²⁴⁰ edustajana. Yleensä kuubalaiseen/kreolilaiseen huumoriin (*gracia/humor criollo*) yhdistetään auktoriteetteihin kohdistuvan choteon lisäksi veijarimaisuus (*picardía*²⁴¹), johon puolestaan liittyy usein yhtenä ulottuvuutena kaksi- tai monimielisyys.

Seuraavaksi käsittelenkin Ñico Saquiton humoristisia guarachoja, jotka olen jakanut karkeasti kahteen eri ryhmään 1) sanaleikit ja kaksimielisyydet ja 2) arkihuumori. Vaikka erottelu on karkea, se auttaa materiaalin käsittelyssä.

Kaikkein ominaisin piirre Ñico Saquiton huumorissa on varsinaisen ajatuksen piilottaminen kaksoismerkityksiin, kiertoilmauksiin sekä aukkokokohtiin. Tästä seuraa se, että kuulijallakin täytyy olla tiettyä nokkeluutta, jotta sanoitusten piilomerkitykset aukeavat. Ñico Saquito totesi itse sanoituksistaan eräässä haastattelussa: *Kaikkiin guarachoihin olen pistänyt roimasti pipuria, paljon kaksimielisyyttä, jonka kaikki kyllä arvaavat, mutta jota minä en sano*²⁴².

1) Sanaleikit ja kaksimielisyydet

Ensimmäinen ryhmä Ñico Saquiton humoristisissa guarachoissa ovat sanaleikki-guarachat. Sanaleikit limittyvät usein pikkutuhmien guarachojen lomaan, sillä monissa sanaleikeissä on nimen omaan kysymys leikkiin piilotetusta rivoudesta. Toisaalta, esimerkiksi kappale *Kaveri*

²³⁸ Mañach, 1982, 69.

²³⁹ *ibid.*, 69-70.

²⁴⁰ esim. Martínez Rodríguez, 1998b; García, 1953, i/s; Orovio, 1977, 32-33; Fernández, 1989, 44.

²⁴¹ esim. Rodríguez, 1993, 10; Fernández, 1989, 44; Ibarra, 1962, 3.

²⁴² En todas las guarachas yo he puesto mucha pimienta, mucho doble sentido que el pueblo adivina pero que yo no digo (O.Q., 1981, 28).

*Kissa*²⁴³, ei ole edellä mainitun kaltainen, vaan sisältää toisenlaisen sanaleikin.

Laulun minä hermostuu, kun kaveri nimittelee häntä kissaksi: *jotain kolme kertaa/ minulle on sanonut/ tuo hävytön tyyppi/ muka kaverini/ vielä minä tapan sen/ kun sanoi minua kissaksi*²⁴⁴.

Mistä sitten tulee tämä raivo kissaksi nimittelyä kohtaan, se laulussa luvataan selittää:

tässä on koira ²⁴⁵ haudattuna,	aquí hay un gato encerrado,
jonka tässä ja nyt aion teille selittää:	que ahora mismo en el acto les voy a explicar:
kissa metsästää hiiriä, hiiri syö juustoa,	el gato caza ratón, el ratón come queso,
juusto tehdään maidosta, maito saadaan lehmästä,	el queso lo da la leche, la leche la da la vaca,
lehmällä on sarvet, siinä näit!	la vaca tiene los tarros, tu ves!

Laulun idea tulee kuubalaisesta sanonnasta *pegar los tarros*²⁴⁶, mikä tarkoittaa uskottomuutta. Näin ollen sanomalla miestä kissaksi vihjataan tämän pitkän sanaleikin kautta siihen, että tämän nainen pettää häntä. Sama asia tulee tässä laulussa vielä toisinkin sanoin sanottua, tai oikeammin siihen *vihjataan* myös myöhemmin toisessa kappaleessa:

Kun lammas on pieni,	Cuando el carnero es chiquito,
sitä sanotaan kiliksi,	le dicen cabrito,
mutta kun on suuri,	pero cuando es grande,
sanovat...	le dicen...

Looginen jatko lorulle on *cabrón*, joka tarkoittaa espanjaksi pukkia, jolla Kuubassa ja laajemminkin Latinalaisessa Amerikassa on toinenkin vakiintunut merkitys, nimittäin *petetty aviomies*²⁴⁷. Näin ollen on päästy lorun loppuun ja petetty aviomies, joka luonnollisesti ei halua uskoa kuulemaansa, vaan jää hokemaan: *tapan sen, tuon häpeilemättömän...*

Varsinainen tyyppiesimerkki pikkutuhmista sanaleikeistä on kappale, jossa ideana on tietyn sanayhdistelmän toistaminen nopeassa tahdissa useasti peräkkäin, niin että sinänsä tavallisista

²⁴³ Compay Gato (Ñico Saquito, 1995).

²⁴⁴ como tres veces/ me ha dicho/ el muy sinvergüenza/ de mi compay/ y lo voy a matar/ por decirme gato (ibid.).

²⁴⁵ espanjaksi ilmaisu tosin kuuluu kissa haudattuna (gato encerrado)

²⁴⁶ suora suomennos: iskeä sarvilla

²⁴⁷ Espanja-Suomi Suursanakirja, 1995, 184.

sanoista muodostuu uusi, pikkutuhma sana. Esimerkiksi tämän kaltaisista guarachoista otan esille guarachan nimeltä *Kyynärpäätä viemäriin*²⁴⁸. Laulu alkaa kutsulla tulla mukaan laulamaa. Samalla kuitenkin varoitetaan sotkeutumasta sanoihin ja annetaan näin ollen vihje kuulijalle siitä, mitä tuleman pitää:

Kun kerran inspiraatio on jo sun,
ja kun kerran osaat laulaa,
niin ethän sanoissasi sekoa,
jos laulat sonini mun,

Ya que tiene inspiración,
y a la vez, sabes cantar,
no te vayas a trabar,
si vas a cantar mi son.

Kuuntele siis nyt minua,
jotta et koskaan sanoja sekoita,
älä leiki sen kanssa joka osaa,
sillä näin on laulettava tätä laulua,

Oyeme cantarlo a mi,
para que nunca te trabes,
no juegues con el que sabe,
que esto hay que cantarlo así:

Kertosäkeessä hoetaan kappaleen nimessä esiintyviä sanoja *codo* (kyynärpää) ja *caño* (viemäri) useasti peräkkäin tyyliin: *del codo al caño, del caño al codo, del codo al caño* ja niin edelleen. Varoitus sanoissa sotkeutumisessa on aiheellinen, sillä nopeasti toistettuna edellä mainituissa sanoissa sekoaa helposti ja näin muodostuu sana *coño*, joka tarkoittaa naisen sukupuolielintä. Laulu jatkuu kolmella pienellä tarinalla, joissa kaikissa, ilman että sanotaan yhtään rivoa sanaa, kerrotaan pikkutuhma juttu:

Ai! Eräs akka ja eräs ukko,
menivät keinun kyydissä,
kun ukko akalle sano,
katopas minkä annat sä näkyä.

Ay! Una vieja y una viejita,
montando cachumbambe,
y el viehito le decía,
mira lo que se te ve.

Ai! Toinen akka kyykyssä oli ollut,
päälle haudan päättänyt pissata,
kun kätensä oli ojentanut kuollut,
ja ottanut kiinni pensaasta.

Ay! Una vieja se agachó,
encima de una selptura,
el muerto saco la mano,
Y le agarró la raspadura.

Ai! Tyttöni mun se nousi, minne?

Ay! Mi novia se subió, donde?

²⁴⁸ Del codo al caño (Ñico Saquito, 1997).

No sen tietyin puun päälle,
ja totta vieköön, sano mulle,
menee rikki, rikki, rikki...

en una mata de algebita,
y sin embargo me decía,
se rompe, se rompe, se rompe...

Ñico Saquiton 1930-luvulla kuuluisaksi tehnyt kappale *Varovasti kaveri kukko*²⁴⁹ on puolestaan kertomus eläinmaailmasta. Laulu on kertomus siitä, kuinka lemmenkipeä kukko saattaa erehtyä luulemaan urospuolista papukaijaa kanaksi ja haluta lähempää kanssakäymistä tämän kanssa. Kappale alkaa papukaijan sanoilla, jossa hän kiittää puhetaitoaan, jonka avulla selvisi kukon käsittelystä:

Onneksi puhun sillä jos en,
onneksi puhun sillä jos en,
minut syö kukko, Rufina,
Papukaija sanoi näin,
koska kukko erheessä päin,
sen sekoitti kanssa kanan.

Valga que hablé si no,
valga que hablé si no,
me come el gallo, Rufina.
Eso lo dijo el Perico,
porque el gallo equivocado,
lo confundió con la galina.

Tätä kukon erehdystä seuraa papukaijan karkumatka kiihkeä kukko kintereillä, Rufina kun ei tietenkään halua menettää ketään kanalansa asukeista. Papukaijan voimat eivät riitä pakoon, vaan kukko saavuttaa sen ja haluaa jatkaa siitä mihin he kanalassa jäivät:

Sokeripellolla sai sen kiinni,
ja räätiväsinyt papukaija,
heittäytyi mättäälle. Voi hyvä jumala!
ja kun kukko paikalle ehti,
oli mielessä vain pelehtiminen,
kuin luoti, papukaija,
kuin luoti, papukaija,
maasta nousi,
ja kukolle totesi:
Varovasti kaveri kukko, varovasti...

Lo cojió por la guardaraya,
y el periquito cansado,
en el suelo se tiró, Ay! Diós!
y cuando el gallo llegó,
quiso enseguida jugar,
como un tiro, el perico,
como un tiro, el perico,
del suelo se levantó,
y al Gallo le dijo así:
Cuidadito Compay Gallo, cuidadito...

Kertosäkeessä papukaija opettaa kukolle, että *minulla on minun tipuni/ laita sinä itsesi*

²⁴⁹ Cuidadito Compay Gallo (Ñico Saquito, 1993).

*kanoihisi/ sillä ne ovat sinua varten/.../*²⁵⁰. Papukaija ei ole ollenkaan innostunut lähemmästä kanssakäymisestä kukon kanssa ja laulaakin viimeisessä säkeistössä:

Minä tulen Portugalista,
koko elämäksi minut ostettiin,
"Ai, senkin papukaija,
näytä minulle missä on Portugal,
purruta, purruta, siinähan sinä olet."
Ja tätä kukon hupia,
en minä voinut sietää.

Yo viné de Portugal,
por la vida me compraron,
"Ay, periquito real,
dame la patica para Portugal,
purruta, purruta, que la vuelta ya está"
Y esa gracia a compay gallo
no me acaban de gustar.

Tässä edellisessä säkeistössä lause Portugaliin päin osoittamisesta voidaan tulkita tarkoittavan käännöstä eli sitä, että näin papukaija pyllistäisi kukkoon päin ja sittenhän kaikki olisikin ollut valmista kukon alkaa (*que la vuelta ya está*). Papukaija ei kuitenkaan asiasta innostu ja alkaa taas varoitella kukkoa kertosaäkeen sanoin: *Cuidadito Compay Gallo, cuidadito*.²⁵¹

Guarachassa *Pikkumies*²⁵² käsitellään miehisen potenssin pettävyyttä. Kappaleen kertoja on laittanut arestiin "kaverinsa", koska eräissä juhlissa tämä kieltäytyi tanssimasta, vaikka tarjolla oli monenlaista, toinen toistaan kauniimpaa naista partneriksi:

Olen laittanut pikkumiehen,
arestiin ilman tanssia,
tätä on kestänyt jo kuukauden,
ilman mitään hupia.

[...]

Olen sitä rangaissut,
tuo roisto katala,
minä sitä vien ja annan juhlia,
ja hän niin veijari, suoraan tarinoista,

Yo tengo el Muñequito,
castigado sin bailar,
hoy hace un mes justico,
que no lo llevo a bailar.

Lo tengo castigado,
por canalla y sinvergüenza,
lo llevo yo a una fiesta,
y el muy pícaro, del cuento,

²⁵⁰ *yo tengo mi periquita/ pongase en su gallinita/ que esas son para usted/.../ (ibid.).*

²⁵¹ Lisäöpetuksen tälle samaiselle Kukolle Papukaija antaa eräissä toisessa kappaleessa, jonka nimi on Papukaijan kosto (*La venganza del Perico*). Tässä jatko-osassa Papukaija tunkeutuu kanalaan tarkoituksenaan vietellä kanoja kukkoparan selän takana ja onnistuukin siinä varsin hyvin. Toisaalta nämä kaksi edellä mainittua kappaletta ovat esimerkkejä *Ñico Saquiton* tyylistä tehdä jatkokertomuksen omaisia kappaleita. (Fernández Arbelo, 1998.)

²⁵² *El Muñequito* (*Ñico Saquito*, 1997). Sana tarkoittaa miespuolista nukkea (*muñeco*) ja siitä diminutiivi on *muñequito*.

sille tarjosin sen seitsemää tyyppää,
niin ei sille kelvannut yksikään,
pirulainen pikkumies,
mihin häpeään minut pistikään.

le enseñé siete muñecas,
Y con ninguna fue a bailar,
demonio muñequito,
que pena me hizo pasar.

Laulu jatkuu luettelomaisella säkeellä, jossa käydään läpi tarjolla olleita kauniita naisia. Luettelossa on naista monesta maasta, on portugalilaista, espanjalaista, kolumbialaista, kiinalaista, on tummaa ja valkoista, kauniita ja ihania, on ihania, viattomia, kauniita kasvoja (*Ay! con tantas muñequitas, Ay! que tan bonitas, Ay! con sus caritas, Ay! pero santitas*). Lista jatkuu, mutta kukaan ei kelpaa tuolle veijarille. Ei valkoiset eikä puoliveriset, ei amerikkalaiset ei aasialaiset eikä eurooppalaiset. Mutta kun viimein tarjolle saapuu mustaakin mustempi tyttö niin alkaa tapahtua:

Ja saapui yksi musta,
joka valehtelematta,
oli musta kuin yö,
hän oli Maria Mollitos,
turpea ja suuri,
jolla pöhöttynyt naama ja lörppä huuli,
ja tämän kanssa pikkumies...
Miten minut häpäisikään!

Y vino una negrita,
que por sierto,
era un toti,
era María Mollitos,
bembua y hocicua,
tenía la cara hicha y la bamba encarrancha,
con esa el muñequito...
Que pena me hizo pasar, ¡Que pena!

Laulun mies on vihainen *pikkumiehelleen*, joka hylättyään kaikki *ihanat* naiset, innostui *tanssiin* tämän viimeksi kuvatun mustan tytön kanssa. Kenellekään ei varmasti jää epäselväksi, mitä *pikkumies* oikeasti tarkoittaakaan. Toisaalta, jos laulua tulkitsee hieman pidemmälle, tässä voisi myös nähdä kunnianosoituksen kuubalaisen kulttuurin afrikkalaiselle komponentille!

Ñico Saquiton sanaleikki guarachojen joukosta on löydettävissä myös rallatuksia, jotka jäävät sisällöltään varsin tyhjiksi. Yksi esimerkki tämän kaltaisista rallatuksista on *Koira ja häntä*²⁵³:

mitä tapahtuukaan koiralle,
kun siltä katkaistaan häntä,
arvaa, arvaa, arvaa ja sitten näet,
että hyppää, että loikkaa, että pakenee, että juoksee,

qué es lo que pasa al perro,
cuando le cortan el rabo,
adivínalo, adivínalo, adivínalo, y tu verás,
que brinca, que salta, que huye, que corre,

²⁵³ El perro y el rabo (Ñico Saquito, 1982).

[...]

Koira, joka jää ilman häntää,
häntä, joka jää ilman koiraa,
katso poikaa,
kuinka tietääkään,
missä koulussa kävitkään,
sen tahtoisin tietää.

El perro que se queda sin rabo,
el rabo que se queda sin perro,
pero muchacho,
cómo sabe ese muchacho,
en que colegio tú aprendiste,
yo lo quisiera saber.

Kappale jatkuu samankaltaisena rallatuksena *koira jäi ilman häntää, häntä jäi ilman koiraa*, pikkutuhmiin sanaleikkeihin tämän guarachan liittyy se tieto, että Kuubassa "rabo" tarkoittaa myös penistä²⁵⁴.

2) Arkihuumori

Olen otsikoinut tämän toisen huumorin alalajin arkihuumoriksi. Tarkoitan tällä lähinnä sitä Ñico Saquiton runoutta, jossa kerrotaan tavallisen ihmisen elämästä koomisesti. Tämän ryhmän laulut kertovat elämästä cabildoissa, miehestä ja naisesta, rakkaudesta. Näistä guarachoista huokuu se, että vaikka elämä ei aina olisikaan helppoa, niin aina sille kuitenkin voi nauraa.

Kappaleessa *Jotka ovat ja eivät ole*²⁵⁵ astutaan kuubalaiseen *solariin*²⁵⁶ ja tutustutaan tämän kyseisen yhteisön jäseniin. Kertoja kuvaa yhteisön jäseniä ja tapahtumia originaaleiksi ja luonnollisiksi, mutta toisaalta hieman vaikeiksi ymmärtää:

Kuule tää son, tää sonini mun,
niistä jotka ei oo, ja jotka on,
Talossa, jossa asun minä,
on asioita originaaleja,
asioita hyvin luonnollisia,
vaikka en aina niitä käsitä.

Oye mi son, mi son, mi son,
de los que son, son y no son,
en el solar que yo vivo,
hay cosas originales,
son cosas muy naturales,
pero yo no las coincido.

Nämä käsittämättömät asiat liittyvät ihmisten nimiin: ihmisistä kukaan ei oikein ole nimensä

²⁵⁴ Diccionario cubano..., 1996, 73.

²⁵⁵ Los que son y no son (Ñico Saquito, 1993).

²⁵⁶ Solar, kaupunkilainen asumisyksikkö; kerrostalo, jossa pienet asunnot on rakennettu ahtaasti suuren pihan ympärille; pihalla mahdollista laittaa ruokaa, pestä pyykkiä tai itseään (Kuusisto, S, Vuorimies, R, 1991, 136).

mukainen, vaan päin vastoin²⁵⁷:

Siellä asuu Juan Kala,
eikä Juan mereen halua,
koska ei osaa uida,
ja sen nimi on Juan Kala.

Allí vive Juan Pescado,
y a Juan no le gusta el mar,
porque no sabe nadar,
y le llaman Juan Pescado.

Näin laulu jatkuu ja Ñico Saquito kertoo meille muun muassa Dulce (makea) Maríasta, joka on sappea happamampi; Pedro Papista, joka ei koskaan ole pitänyt messua; ja Pancho Halvasta, joka myy kaiken kalliilla²⁵⁸. Solarin asukkaista kertoo myös Ñico Saquiton kappale Musta Leonor²⁵⁹, jossa mustan Simeonin soittaessa ei Leonor voi vastustaa tanssin kutsua:

[...]

niin aloitan tanssin,
koska musta Simeón,
minut nähtyään,
ottaa rummun ja alkaa lyömään,
ja musta Leonor,
ei voi hillitä itseään,
kun hän tuntee rummun se kiihdyttää,
niinpä musta Simeón,
hän kiihtyy myös,
vetää irti huulensa ja alkaa laulaa.

y que me pongo a bailar,
y porque negro Simeón,
y cuando me ve llegar,
arrebata un cajón y se pone a tocar,
y la negra Leonor,
no se puede aguantar,
cuando siente un cajón se alborota,
entonces negro Simeón,
se alborota también,
y agarrancha la bamba y se pone a cantar.

Vaikka ei aina ymmärtäisikään mitä tapahtuu ympärillä²⁶⁰, niin se ei ole este tanssille, rytmi on veressä eikä tanssien järjestämiseen tarvitse syytä. Näin tulee esitellyksi solarin originelli väki, jonka jälkeen voisikin pistäytyä hyvin kuubalaiseen tapaan rommipaukulla, vaikka kappaleessa *Tahdonvoima*²⁶¹, yritetäänkin olla juomatta:

²⁵⁷ Tämä on yleinen ilmiö Kuubassa, ihmisiä nimitetään juuri päinvastaisilla nimillä: esim. bestia ja barbaro nimityksiä käytetään, kun halutaan korostaa tai jopa ylistää ihmisen tai asian hyviä ominaisuuksia (Paz Pérez, 1996, 63-64). Sanakirjamerkitukset sanoille ovat 1) eläin, elukka, tyhmä typerys (bestia) ja 2) raaka, julkea, röyhkeä, sivistymätön, halpa (Espanja-Suomi..., 1995, 151 ja 141).

²⁵⁸ [...] Y vive Dulce María/ más amarga que la hiel/.../ y vive Pedro el Curita/ que nunca ha dado un ceremon/ y vive Pancho Barata/ que lo que vende vale un millón.

²⁵⁹ La Negra Leonor (Ñico Saquito, 1993).

²⁶⁰ y yo no sé que pasa en mi pueblo (ibid.).

²⁶¹ Fuerza de voluntad (Ñico Saquito, 1995).

Tahdonvoimaa pyydän Jumalalta,
vannoin etten ota vähään aikaan,
aina mun käy samaan tapaan,
kun otan ensimmäisen,
ei mikään minua pitele,
otan toisen vaarallisen,
herkullisen kolmannen,
elämästä pitää nauttia.

Fuerza de voluntad le pido a Dios,
yo juré estar mucho tiempo sin beber,
siempre me pasa igual,
cuando me doy el primero,
ya no me puedo aguantar,
el segundo es peligroso,
el tercero es más sabroso,
y en la vida hay que gozar.

Miehen ja naisen väliset suhteet voivat joskus olla hieman hankalia eikä aina syynä ole suinkaan se, että miehen tahdonvoima taipuu rommipaukun edestä. Níco Saqiton guarachoissa nainen on usein se, joka aiheuttaa päänvaivaa miehelle: ei pysy kotona vaan juoksee milloin minkäkin hullutuksen perässä. Mies on avuton sekasortoisessa kodissa ainoana toiveenaan se, että oikuttelevan naisen oikut menisivät nopeasti ohi. Esimerkkeinä otan esille guarachat *Hullu Ampiainen* ja *Saqüitan vuoro*²⁶².

Ei enää ruokaa laita,
ei pese, ei silitä,
ei siivoa taloa,
ei muksuista välitä,
Kohtuutonta!

Ya no cocina,
ni lava, ni blancha,
ni limpia la casa
ni atiende a los chicos,
¡Que barbaridad!²⁶³

Nainen häilyy ja heiluu, halajaa utopiaan, härkätaistelijoitten ja elokuvatähtien maailmaan. Vaikka koti perinteisesti on ollut naisten paikka, niin Níco Saqiton naiset eivät siellä juuri viihdy. Mies itkee hoitamattomassa kodissa, "hylättyjen" lasten kanssa kohtaloaan, osaamatta ryhtyä toimimaan. Mies on täydellinen reppana! Tavallaanhan tämä on tyypillinen macho-assenne: jos nainen ei ole kotona hoitamassa asioita, ei niitä hoida kukaan. Kun nainen toipuu yhdestä villityksestä, ei mene kauan kun on uusi höyrähdyksen aihe kiikarissa:

Jo jonkin aikaa lepäili,
Silveriosta, Facundosta ja kuusta,
kuule kaverini, ihan kotona,
joka yö se karkaa multa teattereihin,

Ya hace tiempo estaba descansando,
de Silverio, de Facundo y de Luna,
mire mi compay, en el solar,
todas las noches se me va para los teatros,

²⁶² La abeja loca (Níco Saquito, 1982), Saqüita al bate (Níco Saquito, 1947).

²⁶³ Silverio, Facundo ja kuu (Níco Saquito, 1946, 3).

ja kun se tulee takaisin,
on jo aamuyö,
ja siihen aikaan hankalaksi alkaa,
alkaa mokoma imitoida "hullua ampiaista",
ja minun kanssa ei tämä käy!

y cuando llega al cuarto,
ya esta madrugada,
y a esta hora se pone maldita,
a imitar "abeja reina",
y con migo no va!

Samankaltainen tilanne on Saqüitan vuoro -kappaleessa. Saqüita saa tämän laulun naisen villiintymään ja miehen suuttumaan; nainen tulee aamuyöstä kotiin eikä antaisi miehen nukkuu:

kun tulee kotiin on jo aamuyö,
ja tähän aikaan alkaa hankalaksi,
alkaa kertoa juoksuista
ja lyönneistä,
kertoa kunniakierroksista
ja pelaajista,
ja jos pelaa Saqüita niin chiqui
chiqui-chiqui,
niin cuchi-cuchi ja on pakko
sanoa että
riittää jo Saqüita ja sen seitsämät
hullutukset.

entonces llega al cuarto y ya es de madrugada,
y esa hora se pone la maldita,
a contarme los tubeys, a contarme
los tribeys,
a contarme los jonrones y que están
los almendristas,
que si cojen Saqüita, que chiqui
chiqui-chiqui,
que cuchi-cuchi²⁶⁴ y tengo que
decirle, que
está bueno de Saqüita en seis
barbaridad.

Nainen käy kuumana ja miestä väsyttää. Nainen on hullu ja raisu (arrebata²⁶⁵ ja bandolera), mies haluaisi jatkaa uniaan, cuchi-cuchi ei nyt kiinnostaisi miestä. Miehen ainoa toive on, että nainen rauhoittuisi ja elämä palaisi raiteilleen.

Nämä aiheet, miehen ja naisen väliset suhteet ja seksuaalisuus, kuuluivat vahvasti Níco Saquiton guarachoihin. Ehkä hieman yllättävää guarachojen mieskuvassa on se, että mies ei olekaan kaikkivoipa *macho*, kuningas, jonka potenssi on pettämätön. Tästä hyvänä esimerkkinä edellä käsitelty *Pikkumies*, jossa tanssi ei onnistukaan niiden kanssa, joita mies haluaisi tanssittaa.

²⁶⁴ cuchi-cuchi =sukupuolilyhdyntä (Paz Pérez, 1996, 93).

²⁶⁵ arrebata(da)=hullu, dementikko (ibid., 46).

Ñico Saquiton guarachojen nainen on sen sijaan usein seksuaalisuudeltaan hyvinkin aktiivinen ja jopa ylikorostetun vietin omaava. Ñico Saquiton maailmassa nainen on usein kuin kyltymätön noita-akka, joka sekoittelee yrtejään miehen pään menoksi, naista ei mikään pidättele eikä kuka tahansa tyydytä.: miehen tulisi olla härkätaisteluareenoiden tai elokuvien supermies. Saquiton guarachojen miesten on vaikea pysyä naistensa perässä ja joskus tämän kilpajuoksun loppu on onneton, kuten kappaleessa *Hullu Ampiaainen*:

Munankeltuaista ja ties mitä yrttiä,
sekä jotakin hormonia,
se nainen minuun ruiskutti,
ja sillä ravitsi,
[...]
ja sitten kun olen raunioina,
on mentävä sairaalaan,
ja siinä sitä ollaan pirstaleina,
enkä siltä sängyltä enää elävänä nousekaan.

Con yema de huevo y con una hierbita,
y unas hormonas, que ella me inyectaba,
que ella me inyectaba,
para alimentarme,
[...]
y después que estoy devaratado,
tengo que ingresar en un hospital,
y allí se mete y descuartizado,
muerto de camilla me tiene que sacar.

Jos nainen yrittää käyttää noituutta miehensä päänmenoksi, niin ei mies ole sen huonompi. Kappaleessa *Olin noiduttu*²⁶⁶, yrittää epätoivoinen mies saada naista palaamaan luoksensa noituuden keinoin. Naisen pään kääntämiseksi mies muun muassa kutsuu apuun kuolleet, tanssii ja jauhaa sarvista ja sammakoista ihmeitä tekevää pulveria:

Miten paha on mieheni mieli,
miten paha se onkaan, kaveri,
on jopa kutsunut kuolleita pari,
jotta maailmani saisi ympäri,
on tehnyt taikoja ja pyhät tanssit,
ja aina kaikkine kikkoineen,
koska yhä vain mieheni on sitä mieltä,
että pääni putoaa jaloilleen.

Que mala entaña tiene mi negro,
que mala entraña tiene, compe´,
ha trabajado con todos los muertos,
para virarme el mundo al revés,
del cabildo a un baile santo,
y nunca falta ningún bembé²⁶⁷,
porque mi negro sigue pensando,
que mi cabeza va hacia los pies.

Mikään ei tunnu auttavan, ei yrtit, ei tait, ei kuolleet. Nainen on kuin onkin noittuutta

²⁶⁶ Me tenía amarrao´ compe´ (Ñico Saquito, 1981). Amarrar = pitää jotakin henkilöä vallassaan noituuden keinoin (Paz Pérez, 1996, 114).

²⁶⁷ bembé = santería uskontoon liittyvä juhla jumalien ja ihmisten huvitukseksi; bembé-rumpukolmikko (Kuusisto, S, Vuorimies, R, 1991, 128).

vahvempi ja pitää pintansa:

[...]

ja oven takana hän aina piti,
minun kuvaani väärinpäin,
ja rukoillen minut yritti saada ansaan,
ja kääntää maailmani ympäri,
joko näet että et minua saanut,
kun vaan halusin pääsni mä vapauteen.

y atrás de la puerta siempre tenía,
el retrato mío virado al revés,
y hacía oraciones para enredarme,
para virarme el mundo al revés,
ya tu ves que no me amarraste,
cuando yo quisé me desaté.

Näin sain nainen tässä erässä voiton, mutta ei taistelu vallasta siihen loppunut. Yksi Ñico Saquiton kuuluisimmista ja eniten levytyksiä keränneestä sävellyksestä on *María Cristina*²⁶⁸. Ñico Saquito itse kommentoi kappaleen *Maria Cristina* syntyä seuraavasti:

Sävelsin sen kyllästyttyäni erään naisen komenteluun. Nainen halusi seurata minua kaikkialle, vakoili minua kuin poliisi, ja minä muusikkona, en voinut tyydyttää naisen tarvetta olla joka hetki kanssani.²⁶⁹

Vaikka edellä mainituissa kappaleissa nainen tuntui olevan vahvoilla, niin mies kuitenkin haluaa sanoa sen viimeisen sana. Kappaleessa *María Cristina* mies käy taisteluaan naisen valtaa vastaan ja lopulta tuleekin raja vastaan eli mieskään ei ihan mitä tahansa naisen oikkuja niele. Loppujen lopuksi hän on se, joka sanoo sen viimeisen sanan: En mene mereen! Enkä jokeen! Enkä pesulle!

Hei! mennään kotiin,
ja minä menen,
[...]
nouse rappuset,
ja minä nousen,
mene kylpyhuoneeseen,
ja minä menen,
riisu vaatteesi,
ja minä riisun,

Ay! que vamos pa`la casa,
allá voy,
[...]
que sube la escalera,
y la subo,
que metete en el baño,
y me meto,
que quitate la ropa,
y me la quito,

²⁶⁸ *María Cristina* (Ñico Saquito, 1993).

²⁶⁹ La conpusé cuando me cansé de las infaldas de mando de una mujer. Ella quería seguirme a todas partes, me vigilaba como una policía y yo, como músico, no podía complacer su afán a acompañarme. (Fernández, 1989, 44.)

Pesedy Manuel!

Pesedy?

Ei, ei, ei María Cristina, kun ei niin ei!

Miksi?

María Cristina haluaa hallita minua/.../

que ¡Bañate Manuel!

¿Bañarme?

No, no, no María Cristina que no, que no, Ay!

Ay! Porque?

María Cristina me quiere gobernar/.../

Toisaalta, María Cristina ei vielä ollut se kaikkein pahin, vaan kappaleen *Heiluta kehtoa Ramón*²⁷⁰ nainen vie voiton. Tämä nainen ei anna miehensä hengähtää hetkeäkään, ei parvekkeella, ei rannalla, ei missään:

Kuka minut näkee vaimoni kanssa,
jos ei jo ole naimisissa se nai,
jos käy meillä kotona,
jos on naimisissa niin jo juoksee,
tuo ei ole nainen,
vaan naarashai,
jolla on luonne pantterin,
ja oikut Luciferin.

Quién me ve con mi mujer,
si no es casado se casa,
pero el que vaya a mi casa.
si es casado echa correr
eso no es una mujer,
eso es una tintorera,
tiene genio de pantera,
y arranque de Lucifer.

Yrittää mies paeta sitten minne tahansa, niin johan kuuluu parkaisu Ramooón, lapsi heräsi! On siis heilutettava kehtoa, sillä muuten on piru irti:

Ai! Jos ei kehtoa heiluta,
heittää mua tuolilla,
Ai! Jos en kehtoa heiluta,
heittää mua kengillä,
Ai! Jos en kehtoa heiluta,
mut heittää kotoa.

Ay! Si no la meneo,
me tira la silla,
Ay! Si no la meneo,
me tira los zapatos,
Ay! Si no la meneo,
me vota de la casa.

Olen tässä kappaleessa käsitellyt Ñico Saquiton huumoria eräin esimerkein. Lähinnä olen pyrkinyt osoittamaan, että Ñico Saquito oli huumorin herrasmies, joka kertoi lauluissaan tarinoita, joiden sisältö meni usein alatyylin puolelle, mutta aina ilman suoranaista rivoutta.

²⁷⁰ Menéame la cuna Ramón (Ñico Saquito, 1981). Tässä Duo Cubanon kanssa tehdyssä äänitteessä Ñico Saquito esittelee kappaleen: María Cristina ei ollut niin paha kuin tämä nainen, tämä nainen ei antanut minun elää (María Cristina no era tan mala como esta mujer, esta mujer no me daba vida).

Ñico Saquiton huumori kumpuaa jokapäiväisestä elämästä ja Ñico Saquiton *gracia criolla* lähtee siitä, että itselleen voi nauraa. Ñico Saquiton runous vastaa hyvin annettuja attribuutteja rääväsuisuutta, veijarimaisuutta (*picardía*) ja choteoa. Choteo tosin täytyy ajatella asenteeksi yksityiselämän tasolla eikä ainoastaan yleisemmällä tasolla tapahtuvana kritiikkinä ja pilantekona.

4.2. Ñico Saquiton vallankumouksellisuus: Viva la Revolución!

Vuoden 1959 jälkeen kirjoitetuissa artikkeleissa Ñico Saquitosta piirretään hyvin yksiselitteinen ja ristiriidaton kuva. Ñico Saquiton elämäkerrassa korostetaan hänen santiagolaisia juuriaan sekä yleisesti Ñico Saquiton osallistumista santiagolaiseen musiikkiperinteeseen, kuten karnevaaleihin ja serenadeihin²⁷¹. Ñico Saquitosta tehdään *kansan mies*²⁷², *populaarikulttuurin tyypillinen edustaja*²⁷³ ja *kuubalaisuuden vertauskuva*²⁷⁴. Ñico Saquitosta ei tehdä merkittävää vain kansallisen musiikkitradition jatkajana, vaan myös hänen elämästään tehdään sankaritarina²⁷⁵.

Ñico Saquiton elämästä löytyy sankarillisuutta eikä sitä ole tarkoitus kiistääkään. Tarkoitus on lähinnä kiinnittää huomio siihen, että Ñico Saquito kaikesta *vallankumouksellisuudestaan* huolimatta oli ennen kaikkea muusikko. Ñico Saquiton tuotannosta on löydettävissä yhteiskunnallista kritiikkiä, mutta minkään puolueen äänitorveksi häntä ei voida määritellä.

Ja toisaalta, vaikka Ñico Saquito onkin haastatteluissa todennut tukevansa Fidel Castroa [...] *laita siihen vielä, että olen Fidelin puolella ja tulen aina olemaankin, koska jokaisen on aina oltava jonkun puolella [...] niin kuin pelaisi yhä baseballia.*²⁷⁶, niin tulee pitää mielessä se,

²⁷¹ esim. Betancourt, 1981, 26-27; Cubillas, 1969, 4.

²⁷² hombre del pueblo (Cubillas, 1969, 4).

²⁷³ Valenzuela, 1980, 50.

²⁷⁴ Rodríguez, 1993, 10.

²⁷⁵ Tässä tarinassa sankari selviää hengissä Machadon diktatuurista ja kapitalismista; onnistuu huonoista oloista huolimatta tekemään musiikkiaan; saavuttaa suosiota myös ulkomailla; kotimaansa huonon tilanteen takia joutuu jäämään ulkomaille; toimii ulkomailla vallankumouksen puolesta; vangitaan; ja vihdoinkin palaa/ palautetaan kotimaahansa, jossa jatkaa toimintaansa Fidel Castron ja uuden politiikan hengessä.

²⁷⁶ [...] pon también que estoy con Fidel y estaré siempre con él, porque uno tiene que seguir siempre con algo [...] como si uno todavía estuviera jugando pelota. (Rondón, 1978, 18.)

minkä hän itsekin eräässä toisessa yhteydessä totesi, kun häneltä kysyttiin, että onko hän sosialisti: *Ei, mitä vielä...en minä tiedä mikä minä olen...minä vaan olen tällainen humaani*²⁷⁷.

Musiikkitieteilijä Raúl Martínez ei omassa Ñico Saquitoa koskevassa tutkimuksessa juurikaan korosta tämän poliittisuutta tai vallankumouksellisuutta. Martínezin mielestä Ñico Saquiton varteenotettavin sävellystuotanto sijoittuu 1930-50-luvuille eikä Martínez näin ollen pidä Ñico Saquiton vallankumouksellisia guarachoja kovin suurella arvolla.²⁷⁸

Historioitsija Antonio Fernández Arbelo sen sijaan korostaa isänsä aktiivisuutta poliittisten guarachojen tekijänä ja kanta-aottavana artistina. Hänen mukaansa Ñico Saquiton lauluista *lähes kaikki* sisältävät protestin:

[...] joka kerta kun maassa oli meneillään jokin poliittinen tilanne, hän [Ñico Saquito] teki siitä guarachan, mikä tahansa ongelma maan sisällä tai ulkopuolella, tämä johti lempinimeen Musikaalinen Reportereri ja tämä oli syynä, että hänet tunnetaan myös protestilaulujen edelläkävijänä, koska melkein kaikki hänen kappaleensa sisältävät protestin, kuten *Jaleo*, *Al vaivén de mi carreta*, *Facundo* ja niin edelleen [...]²⁷⁹

Tämä väite, että Ñico Saquiton lauluista lähes kaikki sisältävät protestin on hieman liioiteltu.. Ñico Saquiton tuotannossa on toki jo varhaisesta vaiheesta lähtien löydettävissä yhteiskunta-kriittisiä sanoituksia ja joutuipa hän tasavallan aikana kokemaan myös sensuurin, sillä eräiden teostensa poliittisen sisällön johdosta kaikkien Ñico Saquiton sävellysten esittäminen radiossa kiellettiin.²⁸⁰

Puhuttaessa yhteiskunnallista kritiikkiä sisältävistä sävellyksistä Ñico Saquiton tuotannossa on eniten käytetty esimerkki kappale *Rattaideni epävarmuudesta*²⁸¹. Bibliografia cubanan mukaan Ñico Saquito sävelsi kyseisen teoksen vuonna 1941²⁸², mutta omien sanojensa mukaan jo

²⁷⁷ No, que va...yo no sé lo que soy...yo lo que soy es humano (ibid., 1978, 18).

²⁷⁸ Martínez Rodríguez, 1998.

²⁷⁹ [...] cada vez que existía una situación política en el país, hacía una guaracha, esto lo llevo a que le dieran el apelativo del Reportero Musical, de cualquiera problema dentro del país o afuera del país y también esto lo lleva hacer conocido como el Pregursor de la canción protesta, porque casi todas sus canciones son de protesta, como "Jaleo", "El vaivén de mi carreta", "Facundo" y así sucesivamente [...] (Fernández Arbelo, 1998).

²⁸⁰ Fernández, 1989, 44.

²⁸¹ Al vaivén de mi carreta (Ñico Saquito, 1953).

²⁸² Bibliografía cubana, 1985, 32.

hieman aikaisemmin, ollessaan töissä valajana *West Indies* -sokeriruokotehtaalla:

Siellä minä istuskelin pihalla polttelemassa ja kuulin niiden ajureiden puhuvan Perkele, ei ole työtä! tai että Minulta viedään koko sokerisato!...Kaikki tämä jäi mieleeni ja tuli ulos vuonna 1936 *Al vaivén de carreta* lauluna [...] ²⁸³

Kyseisessä kappaleessa kuvataan köyhän talonpojan pitkää ja raskasta työpäivää, joka alkaa auringon noususta ja jatkuu aina auringon laskuun saakka. Talonpoika tekee ympäröiväitä päiviä, mutta pysyy köyhänä, sillä vaivojensa palkka on mitätön:

Hei...

tunteina aamuyön,
kukkojen laulun kertoessa,
että on uusi päivä alkamassa,
että alkaa taas rutiini työn,
...niin. Hei...

Työskentelen aamusta iltaan,
auringon noususta auringon laskuun,
ja mikä naurettava on se palkka,
mikä hiestäni kilahtaa taskuun,
Joko tajuat...

Hey...

Se acerca la madrugada,
los gallos están cantando,
compadre, están anunciando,
que ya empieza la jornada,
...bien. Hey...
Trabajo de cuero a cuero,
y también de sol a sol,
y que poquito dinero,
me pagan de mi sudor,
ya ves...

Ñico Saquito kuvaa talonpojan arkea ja tämän arjen ankeutta, mutta mistä tämä huono tilanne sitten johtuu? Ñico Saquito osoittaa syyttävällä sormella *englantilaista* ²⁸⁴, mutta tavallaan ottaa kantaa myös oman maansa poliitikkoihin:

Hei...

työskentelen englantilaiselle,
mikä kohtalo petollinen,
ja se raha, jonka vuoksi olen hikinen,
ei koskaan päädy minulle,
joko tajuat...

Hei...

Hey...

trabajo para el inglés
que destino traicionero
sudando por un dinero
que en la mano no se ve
ya ves...

Hey...

²⁸³ Yo me sentaba en el patio a fumar un poco y oía a aquellos carreteros diciendo ¡Coño, no hay trabajo! o ¡Me están robando la caña!...Todo aquello se quedó en la cabeza y me salió en 1936 con *Al vaivén de carreta* [...] (O.Q., 1981, 28).

²⁸⁴ el inglés, joka tarkoittaa luonnollisesti yhdysvaltalaisista.

epävarmuudesta kärryjeni,
syntyi tämä laulu,
kuulkaa tämä säkeistöni,
meiltä puuttuu suojele,
joko tajuat...

del vaivén de mi carreta,
nació esta lamentación,
compadre, oiga mi cuarteta,
no tenemos protección,
ya ves...

Kuten edellisistä säkeistöistä on luettavissa, on talonpojan työ turhaa, sillä hän ei koskaan pääse nauttimaan työnsä tuloksista: *englantilainen* vie kaiken hyödyn, mutta toisaalta ei kukaan omassakaan maassa puolusta tai suojele talonpoikaa ja hänen oikeuksiaan. Viimeisessä säkeistössä piirretään kuva kohtaloonsa alistuneesta talonpojasta, joka jatkaa hyödytöntä raadantaansa. Talonpoika elää kuin maanpakolainen omassa maassaan ja vaikka elämä on kurjaa, niin jää hänelle sentään laulunsa. Ainoa ilonsa.

Elämä surullinen on ajurin,
joka noita sokeriviljelmiä kulkee,
aina sama taistelu,
tuon kurjan alistuneen,
joka yhä yrittää voittaa soisen maan,
tietäen, että elämänsä,
on kuin maanpakolaisen,
ja lauluissaan ainoa ilo.

Triste la vida del carretero,
que anda por esos cañaverales,
siempre en lucha,
el pobre resignado,
por vencer los rudos pantanales,
sabiendo que su vida,
es un destierro,
se alegra con sus cantares.

Laulun *Rattaideni epävarmuudesta* lisäksi myös kappale *Olen muuttunut maaksi*²⁸⁵ kuvaa talonpojan köyhyyttä. Siinä köyhyyttä kuvaa kappaleen nimessä esiintyvä ilmaus: olla niin köyhä, että sadekin voi viedä mennessänsä:

Toivottavasti, ei koskaan sada,
toivottavasi, kuivuu meri,
[...]
toivottavasti kuivuu myös lähteen puro./
Miksi? Miksi?
Miksi? Sano miksi?
Siksi kun minut on tehty maasta,
ja jos päälleni heitetään vettä,
niin muutun liejuksi...

Ojalá, nunca lloviera,
ojalá, que se seque el mar,
[...]
ojalá, que se secara el arollo de manantial.
¿Por qué? ¿Por qué?
Dime, ¿por qué?
Porque estoy hecho tierra,
y si me tiran agua,
ya tu sabes me vuelvo fango...

²⁸⁵ Estoy hecho tierra (Ñico Saquito, 1995).

Samassa aihepiirissä, kuubalaisen talonpojan köyhydessä, liikkuu myös kappale *Heteka*, jossa kuvataan ongelmaa, johon voi vain köyhä suurperhe joutua. Alberto Muguercian haastattelussa Ñico Saquito itse toteaa tästä *Heteka* -kappaleesta:

Niin, tarinassa oli eräs nainen, hyvin köyhä, jolla oli yksi heteka ja noin seitsemän lasta ja kaikki nukkuivat siinä hetekassa ja kun lapset liikkuvat niin heteka narisi ja naista tämä ärsytti paljon [...] Juttu oli vitsi eräässä sanomalehdessä, siitä minä sen otin ja tein guarachan.²⁸⁶

Varsinaisessa teoksessa tämän köyhän naisen, *Catalinan*, lapsimäärä nousee kymmeneen ja hetekassa olo käy yhä ahtaammaksi ja Catalina yhä epätoivoisemmaksi. Ja Catalinan rukoillessa apua pyhimyksiltä ja huutaen heitä luoksensa, herää perheen pienin ja varoittaa Catalinaa:

Tuo meidän Catalina,
miten huonosti raukka eli,
kaikki kymmenen lasta,
nukkuivat samassa hetekassa,
Kun heteka narahteli,
hän epätoivoissaan pohti,
ja huusi taivasta kohti,
ja pyhimyksille sanoi,
tule Pyhä Aracansio,
tule Pyhä Apapusio/.../
[...]

Tulkaa, tulkaa, olkaa minun kanssani.

[...]

Äiti älä enää huuda lisää väkeä,
heteka särkyi!

La comadre Catalina,
la pobre que mal vivía,
diez hijos que ya tenía,
los dormía en la colombina.
Cuando esa cama crujía,
se sentaba y con desuelo,
pegaba gritos al cielo,
y a los santos le decía,
Ven San Aracancio,
Ven San Apapusio,
[...]

Vengan, vengan, vengan a acompañarme.

Mamá no llames más gente
que rompen la colombina!

Myös kappale *Pilkka*²⁸⁷ on usein toistuva esimerkki Ñico Saquiton alkuajan tuotannon yhteiskuntakriittisyydestä. Ñico Saquito itse on todennut kyseisestä kappaleesta seuraavaa: *Niin, Jaleo on vuodelta 1938 ja se vastustaa mustien syrjintää ja kysyy: Minne haluatte viedä*

²⁸⁶ Entonces, el cuento es que allí una mujer, muy pobre, entonces ella tenía una columbina, tenía como siete hijos, y los siete dormían en la columbina, y esa columbina, cuanso esos muchachos se movían, pues crujía, y ella le daba pena. [...] Un chiste en el periódico, entonces yo cogí el periodico y de ahí hice la guaracha. (Fernández Ortiz, 1971.)

²⁸⁷ El jaleo (Ñico Saquito, 1981).

*mustan, katsokaa, hän alkaa olla väsynyt?*²⁸⁸

Kukaan ei muuta ku pilkkaa,

kuin oisin joku sätkynukke,

[...]

Pilkkaa tääl`...pilkkaa siel`,

herrat, voin pahoin, olla mun jo antakaa,

ja uusi sätkynukke hankkikaa,

sillä jos pilkkaa aiotte jatkaa,

ei mustaa tääl` koht` nähdä saa.

To´el mundo está na´ ma´ jalando,

como si fuera un maniquí,

Jaleo pa´quí...jaleo pa´allá,

señores aguanten que me mareo,

cojan el otro mariquí,

porque si siguen con el jaleo,

el negro pronto se va de aquí.

Musta on kyllästynyt pilkkaan ja pilkantekijöitä kehoitetaan etsimään toinen sätkynukke riepoteltavaksi. Viimeisessä säkeessä tarjotaan todellinen vaihtoehto pilkan kohteeksi:

Kaivontekijä kiskoo kaivostaan vettä,

lapset kiskovat tuttejaan,

ja niin kuin kiskoo poliitikko,

kun hampaansa iskee lihanpalaan.

Hala el pocero al agua del pozo

halan los niños su biberón

y cómo hala el politiquero

cuando le clava el diente al jamón.

Viimeisen kappaleen viimeisen lauseen poliitikon espanjankieliseen sanaan *el politiquero* liittyy tietty halventava aspekti²⁸⁹ ja lauseessahan kritisoidaan likaista politiikan tekoa, eli sitä, kuinka valtaan päästyään poliitikko *vetää kotiinpäin* tai oikeammin sanottuna varastaa yleisestä yksityiseen hyvänsä. Muilla menee huonosti, mutta poliitikolla on aina lihaa, mitä syödä.

Pilkka ei ole ainoa kappale Níco Saquiton tuotannossa, jossa otetaan kantaa rasismiin ja mustiin kohdistuvaan diskriminaatioon. Yksi esimerkki tulee Níco Saquiton perhepiiristä ja sen nimi on *Minä en piilota isoäitiäni*²⁹⁰. Níco Saquiton poika kuvaa edellä mainitun kappaleen syntyä seuraavasti:

Minä en piilota isoäitiäni on rotujen sekoituksen tulos, ja hänen [Níco Saquito]

²⁸⁸ Si, el Jaleo es del año 38, una guaracha que clama contra la discriminación del negro y advierte adonde quieren llevar al negro, miren, el negro se está cansando? (O.Q., 1981, 28).

²⁸⁹ WSOY:n Espanja-suomi suursanakirja käyttää termiä poliittinen hössöttäjä (Espanja-suomi suursanakirja, 1995, 885).

²⁹⁰ Yo no escondo a mi abuelita (Níco Saquito, 1993).

verenperimässään on afrikkalaista, espanjalaista [...] ja jonka jälkeen tulevat vaaleammat henkilöt, *trigueños*, tässä tapauksessa, hänen sisarensa, joka ei halunnut tunnustaa mustaa perintöä perheesssä, eikä kenenkään pitänyt nähdä perheeseen kuuluvia mustia [...] ²⁹¹

Fernández Arbelo jatkaa, että Níco Saquito siskonsa asenteeseen suuttuneena sävelsi kyseisen *Minä en piilota isoäitiäni* -kappaleen. Níco Saquiton voi sanoa siskoaan paremmin tajunneen, että emmehän me kukaan olisi mitään ilman isovanhempiamme:

Minun isoäitini on musta,
en sitä kiellä, en piilota,
koska hän saattoi maailmaan,
minun äitini ihanan.

Mi abuelita es una negrita,
no la niego, ni la escondo,
porque me trajó al mundo,
a mi santa madrecita.

Níco Saquito ei voinut hyväksyä rasismia yleensä ja vielä vähemmän siskonsa yritystä piilotella mustaa isoäitiään ja laulussakin kutsuu kaikki kotiinsa *prinsessaa* katsomaan:

Mene vaan kotiini häntä katsomaan,
siellä hän aina on salissa,
koska hän on prinsessa,
oman äitinsä ja lapsenlapsensa.

Que vete a mi casita,
que siempre en la sala está,
porque ella es la prinsecita,
de su nieto y mamá.

Seuraavaksi siirryn käsittelemään Níco Saquiton Kuuban vallankumouksen jälkeistä tuotantoa. Edellä käsitellyt kappaleet, *Rattaideni epävarmuudesta*(1941), *Heteka*(1939), *Olen muuttunut maaksi*, *Pilkka*(1948) ja *Minä en piilota isoäitiäni*(1962), olivat esimerkkejä Níco Saquiton yhteiskuntakriittisistä kappaleista ja teemoista ²⁹².

²⁹¹ *Yo no escondo mi abuelita*, es producto precisamente de esta mezcla de rasas, y él, sus origen sanguíneo, tiene el africano, el español [...] y ya en este caso después vienen las personas más claras, los trigueños, en este caso él con esta composición, él tiene su hermana, que tenía, o sea, no quería tener en su trascendencia negros en su familia, ni ninguna persona que tuviera que ver algo con los negros [...] (Fernández Arbelo, 1998). Tämän sävellyksen seurauksena Níco Saquiton välit sisarensa katkesivat lopullisesti, eivätkä he koskaan enää puhuneet toisilleen (ibid.). Tästä mustien itsensä ja juuriensa kieltämisestä myös tämä työ s. 18.

²⁹² Suluissa olevat luvut tarkoittavat kappaleen sävellysvuotta (Bibliografía cubana, 1985, 32-34). Kappaleen *Olen muuttunut maaksi* sävellysvuotta ei mainita. *Minä en piilota isoäitiäni* on siis sävelletty vallankumouksen jälkeen, mutta tematiikaltaan sopi paremmin edellisten kanssa käsiteltäväksi.

Kuuban vallankumouksen aikanahan Ñico Saquito oli Venezuelassa, josta hänet palautettiin Kuubaan tammikuussa vuonna 1961. Lähes välittömästi paluunsa jälkeen hän toteaa santiagolaisessa päivälehdessä, että hänellä on jo *kaksikymmentäkaksi Kuuban viimeaikaisiin tapahtumiin liittyvää numeroa*²⁹³. Toisaalta, kun Ñico Saquiton musiikkia on esimerkiksi 1990-luvulla julkaistu, lähinnä on ollut kysymys vanhojen klassikoiden siirtämisestä CD-levyjen muotoon²⁹⁴.

Useimmat Ñico Saquiton vanhemmista guarachoista sisälsivät *arvoituksen*, jonkin piilotetun merkityksen tai jonkinlaisen jekun, mitä ei heti ensi kuulemalta keksinyt. Nämä kaksoismerkitykset tekivät hänen musiikkinsa jännittäväksi, mielenkiintoiseksi ja juuri tätä *arvoituksellisuutta* jää uudemmissa guarachoissa kaipaamaan: vallankumoukselliset guarachat ovat edeltäjiään paljon avoimempia eivätkä ne jätä juuri tilaa lukijan mielikuvitukselle, niissä kaikki on jo sanottu. Tuntuu kuin niistä puuttuisi jotakin, jotakin, mikä toi tuon kuuluisan *pippurin* Ñico Saquiton musiikkiin.

Ñico Saquiton uusista, vallankumouksellisista guarachoista on luettavissa tärkeimmät Kuuban vallankumouksen jälkeiset tapahtumat. Kun seuraa edellä mainittua kronologiaa, niin luonteva aloitus näiden vallankumouksellisten guarachojen käsittelylle on kappale *Siivosivat kentän sammakoista*²⁹⁵, jossa Kuubaa puhdistetaan roskaväestä:

Ei ole sama sanoa, että he lähtivät,
että he lähtivät, lähtivät täältä,
kuin sanoa, että heidät heitettiin pois,
koska maa siivota täytyi.
Rikosten takia heidät pois heitettiin,
takia rikosten ja hävyttömyyksien,
jo loppui riistäminen.
Ai, niin kaunis on kotimaani.
Eläköön Vallankumous!

No es lo mismo decir que se fueron,
que se fueron, se fueron de aquí,
a decir que de aquí lo votaron,
porque había que limpiar el país.
Lo votaron, lo votaron por canallas,
por canalla y por canalla y sinvergüenza,
se acabó la explotación.
¡Ay!, que linda está mi patria.
¡Viva la Revolución!

Vallankumous puhdisti Kuuban *sammakoista* ja *konnista*, jonka jälkeen *puhtaammat tuulet*/

²⁹³ Sierra Maestra, 1961, 3 ja 6.

²⁹⁴ Tähän täytyy lisätä, että Ñico Saquito ei itse äänittänyt musiikkiaan, mutta itselläni ei ole tarkaa tietoa siitä, että ovatko muut artistit mahdollisesti äänittäneet Ñico Saquiton musiikkia.

²⁹⁵ Limpiaron la pista de sapos y de ranas (Ñico Saquito, 1982).

*puhaltavat Kuubassa*²⁹⁶. Jatkossa kerrotaan, kuka oli ulos heitetyn roskajoukon johtaja ja kuka puolestaan kentän puhdistaja:

Batistan jengi,
eli täällä mukavasti,
mutta puhdistui peli,
kun saapui Fidel.

San Antoniosta Maisiin asti,
siivottiin koko maa,
koska samanlainen oli petturi,
kuin rikkaruoho konsanaan.²⁹⁷

La pandilla de Batista,
vivía aquí en un placer,
pero limpiaron la pista,
tan pronto llegó Fidel.
De San Antonio a Maisí,
la limpia fue general,
porque el gusano era igual,
al marabú y su raíz.

Kuuba on nyt siivottu roskasakista ja Fidel Castron vallankumous on voimissaan. Seuraavaa vaihetta vallankumouksen jälkeisissä tapahtumissa kuvaa hyvin kappale *Sadonkorjuuseen!*²⁹⁸. Siinä on alkuaikojen intoa, sitä tunnelmaa, kun koko Kuuba marssi pelloille, täyttämään asetettuja tavoitteita:

Sadonkorjuuseen, sadonkorjuuseen,
vesuri mukaan ja sokeripellolle!

[...]

Tyhjänä ei pidä olla,
kärkyjen yhdenkään nurkkauksen,
tavoitteen täyteen pitää tulla,
ettei lopu työ keskuksen.

A la mocha, a la mocha,
cojan la mocha y vamos pa' cañaveral!

[...]

Vacía no debe estar,
en el campo de una carreta,
para ganar la meta,
que no se pare el central.

Seuraavaa laajempaa aihekokonaisuutta Ñico Saquiton vallankumouksellisissa guarachoissa leimaa voimallisesti anti-imperialistisuus ja nimenomaan merkityksessä anti-yhdysvaltalaisuus. Tämä teema oli esillä jo Ñico Saquiton varhaisemman tuotannon kohdalla, mutta myöhemmässä tuotannossa hän palaa aiheeseen paljon aikaisempaa laajemmin.

Kuuba saatiin siivottua sammakoista, mutta jotain jäi kuitenkin ikään kuin hampaankoloon, eli maata ei saatu täysin puhtaaksi. Tämä piikki kuubalaisten lihassa on ollut Yhdysvaltojen Cai-

²⁹⁶ Y que aire más pure/ tenemos corriendo en Cubita

²⁹⁷ Kaupungit San Antonio ja Maisí ovat kaksi Kuuban ääripäätä, läntinen ja itäinen. Marabú puolestaan on kiusallinen kasvi, jonka kitkeminen on työlästä runsaiden juuriensa vuoksi.

²⁹⁸ A la mocha (Ñico Saquito, 1982). Mocha tarkoittaa sekä sadonkorjuuta, että työvälinettä.

maneran tukikohta Kuuban itäosissa, Guantanamon läänissä. Ja siitä ja sen ärsyttävyydestä laulaa myös Nico Saquito kappaleessa *Káske, Ylipäällikkö, káske*²⁹⁹: Tukikohdan historiaa valotetaan myös lyhyesti, jonka jälkeen todetaan kuka on oikeassa ja kenellä on oikeus káskeä:

Hiilikaivos verukkeena,
tämän halvan kusetuksen,
ottivat haltuunsa Caimaneran,
vaan eivät hiiltä varten.

[...]

Káske, Ylipäällikkö, káske,
koska heillä ei ole, mitä Teillä on,
Teillä on oikeutus ja heiltä se puuttuu.

Con el pretexto de carbonera,
que fue un engaño, una vil traición,
se apoderaron de Caimanera,
y nunca ha llevado ni un grano de garbón.

Ordene, Comandante, ordene,
que ellos no tienen, lo que usted tiene,
tiene usted razones y ellos no los tienen.

Toinen esimerkki Nico Saquiton anti-imperialistisista guarachoista on *Laita niihin vauhtia niin näet*³⁰⁰. Tässä kappaleessa Yhdysvaltojen imperialismi saa Kuubaa suuremmat puitteet. Kappaleessa kritisoidaan Yhdysvaltojen harjoittamaa politiikkaa, jonka johdosta auringon valokin voi käydä maksulliseksi:

Kuuhun matkaan vasta,
kun siellä ollaan kommunisteja,
en koskaan voisi elää,
imperialistien kanssa,
jotka jo ovat riistäneet maan,
ja nyt aikovat kuun vallata,
ja kohta auringonsäteistäkin,
perivät maksua.

[...]

Perkele!
Laita jenkkeihin vauhtia, Fidel!

A la luna yo iré,
cuando en la luna sean comunistas,
yo no podría vivir en la luna,
con los imperialistas,
que han explotado a la tierra,
y ahora van a la luna acabar,
hasta el rayito del sol que alumbra,
se lo van a cobrar.

¡Caramba!
¡Dale candela a los yanquis, Fidel!

Fidel on pääosassa myös kappaleessa *Sardiini ja haikala*³⁰¹ ja jälleen kerran on tavoitteena pitää Kuuba puhtaana *jenkeistä*. Kuuba kuvataan pienenä, mutta piikikkäänä sardiinina ja Yhdysvallat tätä sitkeää eläintä piirittävänä haikalana, mutta kun Fidel on ruorissa ei Kuuba

²⁹⁹ Ordene, Comandante, ordene (Nico Saquito, 1982).

³⁰⁰ Dale candela y tu verás (ibid.).

³⁰¹ La sardina y el tiburón (ibid.).

voi koskaan joutua tuuliajolle³⁰² Sardinia ei niin vain nielaista, sillä sen piikit ovat teräviä, eikä siltä rohkeutta puutu muutenkaan, Sardiini on joukossa ainoa, joka uskaltaa pistää Haikalalle kamppoihin:

Halusi Sardiinin syödä,
tuo valtava Hai,
vaan siitä lurjus nenilleen sai,
kun piikki olikin pistävä,
Eräässä valtavassa kokouksessa,
tietäjiä ja puhujia täynnä,
Sardiini oli ainoa salissa,
joka uskalsi Haita häpäistä.

Quiso comer Sardinita,
un inmenso Tiburón,
pero no pudo el bribón,
le incaban las espinitas.
En una inmensa reunión,
de sabios y conferencistas,
solo fue la Sardinita,
quién insultó al Tiburón.

Myös Sikojenlahden maihinnousu tulee esille parissa *Ñico Saquiton* guarachassa. *Huoran penikka*³⁰³ -kappaleessa kehoitetaan kutsumatonta vierasta mieluummin tekemään harakirin kuin yrittämään valloitusta, ja Altamarin hautausmaata suositellaan niille, jotka yrittävät loukata Kuuban suvereenisuutta. Guarachassa mennään historiassa taaksepäin ja tavallaan se kuvaa Yhdysvaltain ja Kuuban pitkää yhteistä historiaa, sitä kuinka tämä *Huoran penikka* on kerta toisensa jälkeen sekaantunut Kuuban asioihin, jo vuosisadan alusta lähtien:

Niin kuin siihenkin sotaan,
jossa olimme Espanjan kanssa,
sekaannuit petkutuksella,
ja Mainen upotit.

Que para en la guerra,
que teníamos con España ,
hiciste aquella maraña,
que el Maine hudiste.

Mutta nyt on *rauta rasvattu/ San Antoniosta Maisiin/* ja joka *Martí, Fidelin ja Maceon kotimaahan* yrittää tunkeutua niin sen olisi, kuten on jo mainittu, parempi tehdä itsemurha. Viimeisessä kappaleessa sitten muistutetaan Sikojenlahden maihinnoususta, kuinka siinä kävi valloittajien ja varoitetaan, että seuraavalla kerralla käy vielä huonommin:

Muista, että Sikojenlahdella,
otimme tuhat vankia.
Muista, että monia,

Acuerdate que en el Girón,
te hicimos mil pricioneros.
Acuerdate que un montón,

³⁰² Pues con Fidel al timón/nunca iremos al garete (ibid.).

³⁰³ Hijo de perra (ibid.).

vaihdomme rahasta.
Ja sinä joka leikit merirosvoa,
sido hyvin saappaasi,
sillä nyt ei tule yhtään vankia,
eikä vaihtoa hilloihisi.

los cambiamos por dinero.
Como eres filibustero,
amarrate bien las botas,
porque no habrá prisionero,
ni cambio por la compota.

Samaa teemaa, Yhdysvaltain imperialismia vastaa, käsittelee kappale *Mikä sinä olet?*³⁰⁴. Siinä aihe otetaan käsittelyyn laajemmin eli Kuuban rinnalle otetaan muita esimerkkivaltioita, joita kohtaan Yhdysvallat on harjoittanut samankaltaista politiikkaa:

Mikä sinä olet,
sinä, jolla ei ole moraalialia,
muita kritisoimaan.
Ennemminkin sinun pitäisi olla hiljaa,
niiden tappioiden jälkeen,
jotka sait Angolassa,
Laosissa, Kambodzhassa,
Sikojenlahdella ja Vietnamissa.

¿Quién, quién eres tú?
Tu que no tienes moral,
para poder criticar.
Bien se debía callar,
por la tremenda terrota,
que le dieron en Angola,
la de Laos, la de Camboya,
la de Girón y en Viet-nam.

Yhdysvaltoja kehoitetaan *Hoitamaan omat asiansa/ sillä niissä löytyy paljon siivottavaa*³⁰⁵. Samalla muistutetaan, että joku päivä sortaja vielä tulee tarvitsemaan niitä, joita sortaa:

Äläkä unohda imperialisti,
että sorrettua kansaa,
tulet vielä tarvitsemaan,
sido hyvin kenkäsi,
sillä kahleet ovat rikki,
ja lisää rikotaan,
kuten sanoi Che Guevara,
ihmiskunta on sanonut, että riittää,
ja on lähtenyt, lähtenyt kävelemään.

No te olvides imperialista,
que eso pueblo que tu explotas,
que algún día nos necesitas,
amarrate bien las botas,
ya las cadenas están rotas,
y muchas más estarán,
Como dijo el Che Guevara,
la humanidad ha dicho basta,
y han hechado, hechado a andar.

Internationalismi oli aiheena muissakin Níco Saquiton guarachoissa, kuten *Nyt, kun Vietnam*

³⁰⁴ Quien eres tú? (ibid.).

³⁰⁵ ocúpate de tu casa/ que bien sucia la tienes

on vapaa³⁰⁶ sekä Sandinon esimerkki elää³⁰⁷. Ensin mainitussa kansa kalsareissa ja ilman saappaita³⁰⁸ pistää pommittajat lähtemään kuin kanaparven³⁰⁹ eli se jonka puolella oikeus on voittaa suuremmankin vastuksen:

[...]

koska jenkeillä ei ole,
mitä vietnamilaisilla on,
vaikka ovat pieniä ja jenkit valtavia,
niin he eivät ole oikeassa,
kuten ovat vietnamilaiset.

[...]

porque yanquis no tienen,
lo que tienen los vietnamitas,
son chiquiticos y los yanquis son grandolones,
pero no tienen millones de razones,
que tienen los vietnamitas.

Myös kappaleessa *Sandinon esimerkki elää* lauletaan ihmisyyden ja vapauden puolesta sortajan edessä ja siitä, kuinka vapauden puolesta taistelleen esimerkki aina tulee elämään sorrettujen sydämissä:

Ja lapset, ja lapset Sandinon,
ja lapset, ja lapset sorretun,
ihmisyyden,
kantavat tätä esimerkkiä kuin lippua,
ikuiseen voittoon asti,
koska meidän sydämissämme,
Cesar Sandino elää.

Y los hijos, y los hijos de Sandino,
y los hijos, y los hijos de esta explotada
humanidad
llevarán como bandera este ejemplo,
hasta la victoria siempre,
porque en nuestros corazones,
Cesar Sandino vivirá.

4.3. *Ñico Saquiton Kuuba: Esto si es un son cubano*

Kuten kappaleessa 2.1. kävi ilmi, vallankumouksen jälkeinen kulttuuripolitiikka painotti, että kulttuurituotteiden tuli ilmaista kansallisia juuria. Toisaalta kulttuuripolitiikan dokumenteissa painotetaan teosten vallankumouksellisuutta, imperialismin kritiikkiä ja progressiivisuutta. Kuten jo käsitellyt *Ñico Saquiton* tekstit ovat osoittaneet, niin *Ñico Saquiton* tuotannosta on löydettävissä tietty annos yhteiskuntakritiikkiä (tai vallankumouksellisuutta) ja anti-imperialistisuutta.

³⁰⁶ Ahora que Viet-nam es libre (*Ñico Saquito*, 1982).

³⁰⁷ El ejemplo de Sandino vivirá (*ibid.*).

³⁰⁸ porque ese pueblo/ en calzoncillo y sin botas

³⁰⁹ que tuvieron que salir/ como gallina cacareando

Ñico Saquiton tuotannossa toteutuu myös tämä kansallisten juurien ilmaisemisen vaatimus. Ñico Saquiton edellä käsitellyt guarachat lähtevät nimen omaan sieltä, minne myös Fernando Ortiz kuubalaisuuden juuret paikallisti, eli esikaupunkien syrjäisistä solareista. Sieltä, missä mustat, mulatit ja valkoiset kohtasivat eli missä eri kulttuuriset komponentit kohtasivat ihan oikeassa elämässä.

Tässä kappaleessa otan esille yhden congan, yhden cha-cha-chán, yhden son-montunon ja yhden bolero-canción kappaleen. Nämä esimerkit otan esille siksi, että ne perustelevat väitettä Ñico Saquitosta kuubalaisen kansanmusiikin laaja-alaisena tuntijana ja näin ollen omalta osaltaan syventävät Ñico Saquito -analyysia.

Congista otan esimerkiksi kappaleen *Feliciano on väsy*³¹⁰. Puhuttaessa congista on otettava esille eräitä seikkoja espanjankielen kehityksestä Kuubassa, sillä congat edustavat akatemioiden espanjasta poikkeavaa kieltä. Afrikkalaisten mukana Kuubaan rantautui monia eri rotuja erilaisine kielineen, ja kommunikointi eri etnisten ryhmien välillä tapahtui espanjaksi. Ajaakseen omaa etuaan ja välttääkseen kapinoita siirtomaaisäntä tarkoituksellisesti sekoitti etnisiä ryhmiä. Eri afrikkalaiset ryhmät pyrkivät säilyttämään oman kielensä ainakin pyhien rituaalien osalta ja paljolti näiden afrokuubalaisten uskonnollisten riittien ansiosta kuulee Kuuban espanjassa yhä afrikkalaisia vaikutteita.³¹¹

Congissa poikkeamat kouluespanjasta ovat usein äänteellisiä ja kieliopillisia; congien espanja on ikään kuin huonoa espanjaa. Verbi taivutuksia ei tehdä tai ne tehdään väärin (lähinnä yksikön ensimmäisen persoonan kohdalla käytetään usein yksikön kolmannen persoonan taivutusmuotoa) eikä sanoja lausuta kunnolla (lähinnä d:t tai sanojen lopun do/da:t jätetään lausumatta, myöskään sanojen loppujen s- tai r-kirjaimia ei useimmiten lausuta). Myös sanastollisesti voi esiintyä afrikanismeja, mikä osaltaan vaikeuttaa congien ymmärtämistä.

Ñico Saquiton congassa *Feliciano* käyttämä kieli poikkeaa kouluespanjasta juuri edellä mainituilla tavoilla. Jo congan otsikko sisältää virheen ja oikein kirjoitettuna se kuuluisi Felisiano esta cansado. Myös edellä mainittu verbiopillinen virhe esiintyy kun minän kohdalla

³¹⁰ Feliciano 'ta cansa' (Ñico Saquito, 1993).

³¹¹ Paz Pérez, 1996, 14-15.

käytetään hän -taivutusta³¹²:

Kysyn Felicianolta,
meinaako lähteä congasta,
mitä vielä, mitä vielä, ai, mitä vielä!
Niin kauan kun kuule tamburiini,
ja lehmänkello soi,
mä meen, mä meen ai, mä meen!

A Feliciano yo pregunta,
si de la conga se retira,
que va, que va, que va ay, que va!
Miestras yo sienta sona un tambo
y al cencerro repiquetea,
yo va, yo va, yo va ay, yo va!

Teemallisesti conga on tyypillinen tanssiin kutsu ja tanssin kuvaus. Vaikka jalat olisivat huonot niin poiskaan congasta ei haluta jäädä ja kun viimein on pakko luovuttaa, niin on rukoiltava muita pysymään kaukana: jos conga menee tarpeeksi läheltä ei sen kutsua voi vastustaa:

Nyt en voi enää,
tänään sua anelen,
tänään ei mun ovelta,
congaa kuljeta.
Harmi, harmi sen tappaa,
Feliciano on poikki, poikki ja vanha,
Feliciano ei jaksa, jaksa tanssia,
harmi, harmi sen tappaa.

Ya no pueda ma'
hoy te suplica,
hoy por mi puerta,
no va pasar.
La pena, la pena matará,
a Feliciano, porque está cansa',
a Feliciano, porque no puede arrolla',
la pena, la pena matará.

Feliciano parka, ilman tanssia ei ole elämässä iloa! Tanssista kertoo myös esimerkki cha-cha-chá, *Pidän cha-cha-chásta*³¹³. Tässä otetaan jyrkästi kantaa muotitansseihin: rock and roll on vaarallista ja siitä on parempi pysyä kaukana!

Must on hyvä, on hyvä cha-cha-chá,
siitä kun nauttii, nauttii enemmän,
On rokki se kun mut lanteitta jättää,
enkä aamulla voi kävellä,
kun olen kipee ja särkee niin päätä,
et pian sairaalaan pitää keretä.
[...]

A mi me gusta, me gusta el cha-cha-chá,
porque se goza, se goza mucho más.
El rock n roll me deja sin cintura,
y el otro día no puedo caminar,
me da jaqueca, me da calentura,
y hay que llevarme corriendo al hospital.
[...]

³¹² Oikeat muodot olisi: pregunta/ sienta/ voy; ja sona(r) un tambo(r).

³¹³ Me gusta el cha-cha-chá (Ñico Saquito, 1993).

Isoäidille sanoin mä et älä ala,
ei rokkia ole tehty sinulle,
oli kuuro ja nyt sil on kepit,
yhtä murskaa niin lanteet kuin nenäkin.
[...]

A mi abuelita yo le dije no te metas,
que rock'n'roll no lo hicieron para tí,
y por meterse ahora camina con muletas
pues le rompieron la cintura y la nariz.
[...]

Isoäiti meni rokin naruun, mutta isoisä oli viisaampi eikä sortunut uuteen muotitanssiin, vaikka tanssi seuraa olisi ollut tarjolla:

Tuo nainen mun ukkia kutsuu,
on tuolla tyttö joka tahtoo rokata,
mutta ukilla on pokkaa vastata,
että menkööt muualle.

A mi abuelito la comadre lo llamaba,
para que baile rock con una prieta,
y mi abuelito le contestaba,
pa'su escopeta, pa'su escopeta, pa'su escopeta.

Näin cha-cha-chá vie voiton rokista ja esimerkki son-montuno puolestaan kertoo, soniakaan ei kukaan ole pystynyt imitoimaan eikä myöskään tuhoamaan: se on kuin Kuuban kansa, joka myös on kestänyt vaikka mitä, mutta ei koskaan ole luovuttanut.

*Tämä jos mikä on kuubalainen son*³¹⁴ kertoo sonin historiaa, mutta myös kuubalaisen maanviljelijän historiaa (vrt. *Al vaivén de mi carreta*), son kertoo santiaguerosta, maajussista, joka soittaa tripleä ja güiroa:

Olen tuolta landelta,
veljeni, maan itäosista,
laulan kanssa güiron ja triplen,
koska olen kuubalainen.

Yo soy güajiro,
de allá de Oriente, mi hermano,
canto con triple y güiro,
porque yo soy cubano.

Kertosäkeessä vakuutellaan sonin kuubalaisuutta ja autenttisuutta, tuli mitä tuli, niin son kestää. Sitä eivät onnistuneet tuhoamaan espanjalaiset eivätkä myöskään pohjoisamerikkalaiset, ei yksikään mantere ole pystynyt viemään sonia kuubalaisilta:

Järisevästä maasta,
tuli son,
maasta kuumasta,

De la tierra que tiembla,
vino el son,
de la tierra caliente,

³¹⁴ *Eso si es un son cubano* (Ñico Saquito, 1982).

eikä sitä ole voinut imitoida,
eikä tuhota yksikään mantere,
Kuuntele, veljeni, minun laulua,
sillä tämä jos mikä on Kuubasta,
Kuubasta, Kuubasta, Kuubasta....

no han podido imitarlo,
ni tumbarlo por ningún continente.
Oyeme cantar, mi hermano,
que esto si es un son cubano,
cubano, cubano, cubano...

Toinen säkeistö on kuvaus köyhän ajurin elämästä kolonialistisessa (tai neokolonialistisessa) Kuubassa, jossa isännät eivät arvosta työläisen pitkää päivää ja rankkaa työtä. Ajuri tekee työtä, mutta elää kuin kerjäläinen, eikä hänellä ole muuta paikkaa minne päänsä kallistaisi kuin omat rattaansa. Siellä hän nukkuu, härät vierellään:

Miten huonosti maksettu työ,
tuon köyhän ajurin,
jonka täytyi kerjätä,
kun oli ohi työpäivä,
ja täytyi nukkua vieressä,
omien työhärkiensä,
sen huonon palkan takia,
jonka antoi omistaja.

Que trabaja mal pagado,
la del pobre carretero,
vivía como un pordiozero,
después haber laborado,
tenía que vivir pegado,
a los bueyes a la carreta,
por la misera peseta,
que le pagaba el hacendado.

Mutta sitten kaikki muuttuu. Kolmas ja neljäs säkeistö kuvaavat sitä, kuinka tulee vuosi 1959 ja Fidel, uusi järjestys asioille. Nyt on niiden, jotka aiemmin kärsivät, vuoro nauttia elämästä. Ai, että miten? No vaikka katsellen Reaganin käristymistä padassa:

Ja kuunnelkaa toverit,
laskeutuivat sissit,
Fidelin johdolla Sierralta,
eikä enää naurata,
tuhansia rosvoja.

[...]

Aikovat keittää Reagania,
tulikumassa padassa,
jotta ihmiset voisivat nauttia,
kun saavat sitä katsella.

Y oigan los compañeros,
bajaron los guerilleros,
de la Sierra con Fidel,
y se acabó el placer,
a un millón de bandoleros.

A Reagan lo van a hervir,
en una paila caliente,
para que gozen la gente,
mirandolo allí sufrir.

Näin on kuubalaisen sonin maa taas kuubalaisten. Tarina ei kerro sen enempää, että miten kävi ajurin, mutta todennäköisesti hyvin.

Viimeisenä otan esille bolero-canción kappaleen *Vanhassa Santiagossani*³¹⁵. Laulua voisi pitää jonkinlaisena kunnianosoituksena Níco Saquiton vanhalle kotikaupungille, mutta toisaalta myös koko Kuuballe ja kuubalaiselle musiikille. Tässäkin kappaleessa on viittaus historiaan ja Kuuban ensimmäiseen itsenäisyystaisteluun:

Vanhassa Santiagossani,
on kehto Maceojen äidin,
ja monen isänmaallisen,
jotka meille antoivat vapauden.

En mi viejo Santiago,
cuna de la Madre de los Maceos³¹⁶
y de tantos patriotas,
que nos dieron libertad.

Santiago de Cuba kuvataan Kuubassa usein sankarillisena kaupunkina (ciudad heroica), josta ovat ponnistaneet vallankumoukselliset voimat, niin ensimmäiseen kuin toiseenkin itsenäisyyteen (mambi -armeija; 26. Heinäkuuta Liike). Santiago kuvataan aidommaksi, kuubalaisemmaksi ja vallankumouksellisemmaksi kuin Havanna. Níco Saquito muistelee vanhaa Santiagoaan rakkaudella, pyhänä ja siunattuna³¹⁷, maana, jossa hän syntyi ja jossa hän haluaisi kuolla³¹⁸. Níco Saquito ei tahdo, että hänen haudalla surraan, vaan että kuubalainen musiikki soi ja ilo jatkuu:

Kun olen haudassani,
niin muistakaa minua,
en tahdo, että itkette,
en tahdo, että surette,
vaan tahdon iloa,
täynnä tunnetta.

Y cuando en mi tumba,
se acuerden de mi,
no quiero que lloren,
ni quiero tristezas,
más bien alegrías,
llenas de emoción.

Laulakaa haudallani,
kuubalaisia lauluja,
joissa on sokerin makua,
sekä rommin ja tupakan,
ja vanhan Santiagoni,
rakkaudella.

Canténme en mi tumba,
canciones cubanas,
con sabor a caña,
a tabaco y a ron,
de mi viaje Santiago,
con el corazón.

³¹⁵ En mi viejo Santiago (Níco Saquito, 1976)

³¹⁶ Antonio Maceo (1845-1896), mulatti, sorrettujen puolustaja, "Pronssi Titaani" (Titán de Pronce), merkittävä hahmo Kuuban itsenäistymisessä (Perfil histórico, 1993, 138-146).

³¹⁷ [...]esa tierra sagrada y bendita[...]

³¹⁸ [...]en mi viejo Santiago fue donde nació /y en mi viejo Santiago morirme quisiere[...]

5. **Ñico Saquito kuubalaisuuden vertauskuvana**

Tämä kappale on yhteenveto ja sen tarkoitus on osoittaa, miten ja millä perusteilla Ñico Saquito sopii tai oikeammin, miten hänet on vallankumouksen jälkeen sovitettu kuubalaisuuden vertauskuvaksi.

Ongelmana on termin *kuubalaisuus* määrittelemisen vaikeus, jopa mahdottomuus. Miten saada otetta näin laajasta käsitteestä ilman karkeaa yksinkertaistamista? Tai voiko edes sellaista kuin *kollektiivinen kansanluonne* olla olemassa? Tämän työn puitteissa ei analysoida sen tarkemmin kansallisen identiteetin problematiikkaa, mutta edellä mainitut kysymykset ovat kuitenkin koko ajan taustalla. Tarkoitus ole antaa yksiselitteistä vastausta kysymykseen *mitä on kuubalaisuus*.

Tämä työ on analyysi siitä, minkä piirteiden kautta yhdestä henkilöstä, Ñico Saquitosta, rakennetaan kuubalaisuuden vertauskuva ja mitä vastaavuuksia tälle kuvalle on löydettävissä kuubalaisuuden synty- ja kehitysprosessista.

Fernando Ortiz on laajassa kirjallisessa tuotannossaan perehtynyt (muun muassa) kuubalaisen kulttuurin syntyhistoriaan ja sen taustalla vaikuttaneisiin tekijöihin. Ortizin transkulturaatio-termi on yksi yritys määrittää kuubalaisuuden erityisyyttä ja ominaislaatua: kuubalaiselle kulttuurille ominta ovat nimen omaan olleet suurimittaiset muuttovirrat ja niistä seuranneet transkulturaatio-prosessit.

Olen edellä (Kappale 2.1.) pyrkinyt Ortizin sekä toisen kuubalaisen antropologin, Jesús Guanchen, avulla esittämään Kuuban historiasta niitä prosesseja, jotka ovat olleet merkittäviä kuubalaisuuden synnyssä. Ortiz oli merkittävä siksi, että hän nosti afrikkalaisen tai mustan komponentin esiin; hän osoitti, että afrikkalainen kulttuuri lävistää kuubalaisen kulttuurin eikä ole oikein marginalisoida sitä.

Guanche tavallaan jatkaa Ortizin työtä ja luo Kuuban historian etnokulttuuraisista prosesseista yksityiskohtaisen taulukon. Samalla hän analysoi yksityiskohtaisesti muita kuubalaisen kulttuuriin vaikuttaneita komponentteja. Ortizin ja Guanchen kuubalaisuus-analyyseista voidaan oleellisimpana nostaa esille näkemys Kuubasta kulttuurien sekoitusuunina, jossa

oleellisimpina komponentteina ovat olleet indokuubalainen, espanjalainen (ja kanarialainen), afrikkalainen, haitilais-ranskalainen, aasialainen ja anglo-amerikkalainen.

Toisaalta voi kysyä, eivätkö kaikki kulttuurit ole tavalla tai toisella erilaisten vaikutteiden sulattajia. Mikä siis tekee kuubalaisesta kulttuurista tässä suhteessa erilaisen? Ortizin ja Guanchen vastaus tähän on se, että muuttovirrat ovat Kuubassa olleet suurempia (muuttajien määrä) sekä kestäneet ajallisesti pidempään kuin monissa muissa maissa. Näin ollen, Ortizin sanoin, Kuubassa tämä maahanmuuttajien määrä ja jatkuva virta nousee *kaikkein tärkeimmäksi tekijäksi* puhuttaessa kuubalaisesta kulttuurista.³¹⁹

Olen työssäni keskittynyt kuubalaisuuden määrittelemiseen sisältäpäin eli olen käyttänyt ainoastaan kuubalaisia tutkijoita. Toisaalta myös laajalti käyty jälkikolonialistinen keskustelu tukee Kuuban erityisyyttä.

Jälkikolonialistisesta tilanteesta nousee paluun vaatimus ja vaatimus eurooppalaisista esikuvista ja ajattelutavoista irtautumisesta. Kysymys on paluusta siihen alkuperäiseen, jonka keskusta (eurooppalainen kulttuuri) pakotti marginaaliin (esim. Latinalaisessa Amerikassa intiaanikulttuuri) ja kirjallisuudessa tällä tarkoitetaan muun muassa kansallisten kielten nostamista esille eurooppalaisten valtakielien takaa.³²⁰ Monissa Latinalaisen Amerikan maissa tämä jälkikolonialismi-kritiikin esiin nostama asetelma toteutuu: valtakulttuuri ei ole pystynyt sulattamaan alkuperäistä täysin itsensä, vaan alkuperäisväestö taistelee yhä oikeuksistaan omaan kieleen ja kulttuuriin.³²¹

Kuubalaisuus poikkeaa tästä keskustelusta siinä suhteessa, että siellä ei ole mitään (kuviteltua tai todellista) homogeenista alkuperäistä kulttuuria, johon siirtomaavallan jälkeen voisi yrittää palata. Kuubassa alkuperäinen hävitettiin niin täydellisesti, että uusi identiteetti rakentui väistämättä uudenlaisen kulttuurisen sekoittumisen varaan ja tästä väkivaltaisesti tuotetusta monikulttuurisuudesta tuli positiivinen voima. Kuubalaisuus syntyi alistettujen ryhmien

³¹⁹ Ortiz, 1996b, 37-38.

³²⁰ Savolainen, 1995, 20-24. Lisää postkolonialistista problematiikkaa esim. Löytty, Olli, 1997, *Valkoinen pimeys*, Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja, Jyväskylän yliopisto sekä Spivak, Gayatri Chakravorty, 1996, *Maailmasta kolmanteen*, Vastapaino, Jyväskylä.

³²¹ Lisää ks. Collier,..., 1985, 128-155. Esimerkiksi Guatemalassa, Perussa ja Boliviassa intiaaniväestö yhä 40-50% väestöstä.

tietoisuudessa (marginaali), johon valtakulttuuri (keskusta) sulautui. Myöhemmin on tämän kuubalaisuuden sisälle syntynyt vähemmistöryhmiä, kuten afrokuubalainen kulttuuri.

Toinen ero moniin latinalaisamerikkalaisiin maihin on se, että Kuubaan, muualle Karibian meren alueen rannikoille ja Brasilian koillisosiin tuotiin suhteessa enemmän mustia³²². Koska Kuubasta ei löydetty kultaa ja muita rikkauksia, ja koska se edullisen ilmastonsa puolesta sopi maatalouden harjoittamiseen, niin mustien orjien tarve oli suuri. Tämä afrikkalainen komponentti on ollut erityisen leimaa-antava kuubalaisen kulttuurin muodostumisessa.

Ortiz kuvaa mustan ja valkoisen integraatioprosessin eri vaiheita (Kappale 2.1.), mutta toteaa, että työtä on edelleen tehtävä. Ortizin utopia olisi todellinen yhtenäinen kansa, jolloin koko rotu erottelevana käsitteenä häviäisi. Näin ollen, vaikka tässä puhutaan Kuuban mestitsoituneesta kansasta, on hyvä muistaa, että rotujen välinen integraatio ei ole sataprosenttista.

Kuubalaisten kansanluonnetta kuvatessa kuubalaiset kulttuurintutkijat lähtevät usein liikkeelle siitä tosiasiaista, että Kuuba on varsin pitkään ollut vieraan isännän alaisena³²³. Kolonialismi ja neokolonialismi nähdään kuubalaisen kansanluonteen taustalla, sitä määrittävänä tekijänä. Tähän liittyy myös edellä (Kappale 4.2.) käsitelty choteo, vieraan vallan edessä otettu *hällä väliä* -asenne.

Elías Entralgo lähtee liikkeelle vähän erilaisesta näkökulmasta matkallaan kuubalaisen kansanluonteen ominaispiirteisiin. Entralgon lähtökohtana on se tosiasia, että Kuuba on saari ja *saareudessa* merkittävämpi tekijä on ympäröivä meri kuin palanen maata. Saarelainen on liikkuvaisempi merellä kuin maalla ja tämän seurauksena keskinäinen yhteys ei ole vahva: luonnon eristäminä saarelaiset yhdistyvät jähmeästi kulttuurin alalla. Tämä on ollut nimenomaan kolonialismin syytä: kolonialismi on vienyt kuubalaisia pois todellisesta olemuksestaan kohti saarelaisuutta.³²⁴

³²² *ibid.*, 155.

³²³ Viimeinen espanjalaisten kolonioista Amerikassa, ja pitkään sitä nimitettiin "Ikuisesti uskolliseksi saareksi".

³²⁴ Entralgo, 1996, 4-7.

Uudempi kulttuuripolitiikka puolestaan pyrkii muovaamaan kuubalaisuudesta ennen kaikkea poliittista. Sosialistinen kulttuuripolitiikka pidättää itsellään oikeuden tulkita kulttuuria ja historiaa omasta näkökulmastaan, omien sosialististen lasiensa läpi. Näin ollen kuubalainen kulttuuri nähdään alistetun luokan taisteluna kohti vapautta ja sosialismi tämän taistelun luonnollisena ja välttämättömänä seurauksena (varhainen yhteistalous-orjatalous-feodaaliyhteiskunta-kapitalismi-sosialismi)³²⁵.

Tämä edellä mainittu taistelu on muokannut kuubalaisen kulttuurin perusolemuksen, johon liittyvät anti-imperialistisuus, patriotismi ja sosialismi. Kulttuurin juuret tunnustetaan, mutta ennen kaikkea painotetaan marginaalissa eläneen kansankulttuurin voimaa, mustaa, orjaa, maanviljelijää ja työläistä. Tämä kansankulttuuri on sitä oikeaa ja aitoa kuubalaista kulttuuria, joka on joutunut taistelemaan paikastaan porvarillista (kolonialistit ja neokolonialistit) ja imperialistista, yhdysvaltalaisesta hapatusta vastaan.

Yhdysvallat ja imperialismi nähdään suurimpana vihamiehenä ja näin ollen myös suurimpana uhkana kulttuurille. Neokolonialismin aika nähdään epäkulttuurina eikä sen valtavaa vaikutusta kuubalaiseen kulttuuriin haluta analysoida, vaan se leimataan pelkästään pahaksi, omaa ja puhdasta kulttuuria rappeuttavaksi. Esimerkiksi yhdysvaltalaisen musiikkiteollisuuden merkitystä kuubalaiselle musiikille ei ole haluttu analysoida objektiivisesti.

Vuoden 1959 jälkeen Kuubaa ja kuubalaista kulttuuria yritettiin keinotekoisesti suojella ulkopuolisilta vaikutteilta. Tätä voisi kritisoida ortizlaisesta lähtökohdasta, sillä kuubalaisen kulttuurin perusolemuksen ovat nimen omaan kuuluneet ulkopuoliset kontaktit.

Tästä samasta asiasta puhui myös Raúl Martínez antamassaan haastattelussa. Hänen mielestään kuubalaiset viranomaiset tekivät virheen yrittäessään pitää ulkopuolisia vaikutuksia poissa Kuubasta: kuubalainen musiikki pikemminkin kärsi kuin hyötyi asiasta, sillä se jäi jälkeen esimerkiksi instrumenttien kehityksessä.³²⁶ Vieraat kulttuurit ovat aina rikastuttaneet kuubalaista kulttuuria, joten miksi niiden vaikutusta tulisi yhtäkkiä pelätä?

Ñico Saquito syntyi neokolonialismin aikana ja tänä *epäkulttuurin* aikana hän myös löysi

³²⁵ Castro, 1987b, 54.

³²⁶ Martínez Rodríguez, 1998.

oikean poljennon musiikilleen. Hän ei kuitenkaan tahrintunut kapitalismissa vaan päinvastoin, hän oli yksi niistä todellisen kulttuurin edustajista, jotka eivät olleet viemässä kuubalaisuutta lokaan vaan päinvastoin pitämässä sitä puhtaana. Tällaisena hänet ainakin on haluttu nähdä.

Seuraavaksi tarkastelen, millä tavoin *Ñico Saquito* vastasi asetettuja kuubalaisuuden vaatimuksia. Olen koonnut *Ñico Saquiton* kuubalaisuutta koskevan analyysin kolmen alaotsikon alle: 1) *Ñico Saquiton* persoona, 2) *Ñico Saquiton* elämä ja 3) *Ñico Saquiton* musiikki. Kaikista näistä on mahdollista löytää *Ñico Saquiton* kuubalaisuutta tukevaa materiaalia, sillä loppujen lopuksihan on kysymys tulkinnasta ja siitä, mitä asioita haluaa tulkinnassa painottaa.

1) *Ñico Saquiton* persoona

Jos olisi mahdollista esittää tyyppiesimerkki kuubalaisesta, *Ñico Saquito* voisi hyvinkin toimia sellaisena, sillä hänen juurensa löytyvät sieltä mistä kuubalaisen kulttuurin kaksi vahvinta komponenttiakin: Afrikasta ja Espanjasta. Hänen esi-isiensä joukosta löytyy mustia orjia, espanjalaisia ja kreoleita. Tämän heidän jälkeläisensä (*Ñico Saquito*, *triqueña*, kuubalainen) etninen perusta on siis mitä kuubalaisin. Lisäksi kun *Ñico Saquiton* liittää ranskalais-haitilais-afrikkalaiseen komponenttiin hänen syntymäpaikkansa Santiago de Cuba ja ennen kaikkea sen eräs tietty lähiö, *Tivolí*, hänen persoonaansa on helppo liittää kolme etnokulttuurista komponenttia.

Myös olemukseltaan *Ñico Saquito* oli mitä kuubalaisin. *Raúl Martínez* kiinnittää tähän huomiota ja nostaa esille seuraavat piirteet: rääväsuu, veijari, naistenmies, nopea reagoimaan ja rommin ja sikarin ystävä. Tästä on löydettävissä tietty yhtäläisyys siihen, mitä *Ortiz* sanoo kuubalaisesta kollektiivisesta luonteesta: impulsiivinen, seikkailun, huvien, pelin, onnistumisen ja odotuksen ystävä³²⁷. Nämä kaikki kuubalaisuuteen liitetyt adjektiivit käyvät myös siihen *veijarimaisuuteen*, jonka katsotaan olleen *Ñico Saquito*a pitkälle määrittävä ominaisuus.

Tämä tulkinta *Ñico Saquitosta* veijarina vastaa myös yleisessä kirjallisuustieteessä vallitsevaa käsitystä veijarista. Veijariromaani kertoo tarinan paikkaa, tointa ja hahmoa vilkkaasti vaihtavan seikkailijan tarinan:

³²⁷ *Ortiz*, 1996, 24.

[...] tapahtumat sijoittuvat nykyaikaan, ja näkökulma niihin ja maailmaan on mutkattoman realistinen, usein myös satiirinen [...] [veijari] oppii selviämään hengissä erilaisin, väliin hyvinkin veijarimaisin keinoin joutumatta silti "oikeuden uhriksi" ja pääsee lopulta täysin kunniallisen kansalaisen kirjoihin. [...] elämänfilosofiaa voi epäilemättä pitää jonkin verran kyynisenä, mutta yleisesti teoksen kerrontaa leimaa havainnoinnin ilo ja huumori.³²⁸

Ñico Saquitossa toteutuu hyvin nämä veijarille määritellyt ominaisuudet. Kysymys kuuluukin, että miten käy veijarille vallankumouksen jälkeisessä Kuubassa, jossa ulkopuolisuus kielletään? Veijarin tärkein ominaisuus on liikkuvuus ja hahmon luonteeseen kuuluu sosiaalisten ympäristöjen tarkkailu ja niiden luonteen paljastaminen eivätkä nämä ominaisuudet voi toteutua yhteiskunnassa, jossa kritiikki (ja satiiri) valtaapitäviä kohtaan on kielletty. Mielestäni tämä näkyy myös Ñico Saquiton myöhemmässä tuotannosta, josta puuttuu tämä veijarimaisuus, havainnoinnin ilo ja huumori.

Ñico Saquito yhdistetään kuubalaisen kansanmusiikin traditioon myös sillä perusteella, että hän ei koskaan opiskellut musiikkia, vaan oppi sen perinteisten populaarimuusikkojen tavoin kadulla ja kokemuksen kautta. Näin korostetaan sitä, että Ñico Saquito ei oppinut musiikkia vaan osasi sen ikään kuin luonnostaan, hänellä oli kuubalainen rytmi kuubalaisessa veressään. Musiikillisuus halutaan nähdä osana kansanluonnetta.

Ja jos vielä haluaa viedä tulkintaa askeleen verran pidemmälle, niin mistä muista tuotteistaan Kuuba on maailmalla tunnettu, jos ei rommista ja sikareista ja ne olivat myös Ñico Saquiton suuret rakkaudet. Niiden makuun kulminoitui kuubalaisuus myös Ñico Saquiton omin sanoin (vrt. tämä työ kappale 3.2.).

2) *Ñico Saquiton elämä*

Ñico Saquito syntyi Kuuban itsenäistymisen jälkimainingeissa vuonna 1901 ja eli aina vuoteen 1982 saakka. Hän syntyi siinä pisteessä, jossa kuubalaisuus kulminoitui, takanaan vuosisatojen prosessi. Hän oli kuin tämän prosessin valmis hedelmä.

Tutkimassani materiaalissa Ñico Saquiton elämä halutaan nähdä tietynlaisena selviytymis- tai sankaritarinana. Ñico Saquiton oli lopetettava koulu nuorena ja yritettävä selvitä kapitalistisen

³²⁸ Heiskanen-Mäkelä, 1989, 109-110.

yhteiskunnan kovien sääntöjen mukaan: hän teki hanttihommia pienellä palkalla, muutti työn perässä paikkakuntaa useaan otteeseen, taisteli parempien työolojen puolesta ja vihdoinkin yritti tienata elantonsa soittamalla kuppiloissa. Elämä oli epävakaata, mutta hän selvisi, hän osasi pelata kapitalismin kovaa peliä myymättä itseään pirulle. On luonnollista, että Ñico Saquiton työläistäusta nostetaan esille, sillä näin hänet liitetään siihen suureen joukkoon, kansaan, jonka tarpeista Castron vallankumous syntyi.

Ñico Saquitoa koskevissa artikkeleissa myös hänen maastamuuttonsa nähdään sankaritekona. Kirjoituksissa tasavallan aika määritellään vääryyden ajaksi samoin kuin musiikkiteollisuus: levyjätit keräsivät voitot huonosti kohdeltujen muusikkojen kustannuksella. Ñico Saquitosta tehdään yksi todiste lisää vallankumousta edeltävän yhteiskunnan huonoudesta, muusikko, jonka on pakko jättää kotimaansa sen huonon yhteiskunnallisen tilanteen vuoksi.

Ñico Saquiton kapinallisuutta painotetaan artikkeleissa yleisesti. Esimerkkeiksi hänen tuotannostaan otetaan yhteiskunnallisesti kriittisiä kappaleita (Jaleo, Estoy hecho tierra, Al vaivén de mi carrera) ja samalla korostetaan hänen anti-imperialistista asennetta. Artikkeleissa korostuu myös Ñico Saquiton osallistuminen vallankumouksellisen liikkeen (Movimiento 26 de Julio) toimintaan ja sitä kautta ikään kuin todistetaan hänen haluaan olla mukana uuden yhteiskunnan rakentamisessa.

3) *Ñico Saquiton musiikki*

Kuten on jo tullut ilmi, son-musiikki on helppo nähdä kansallisena kuubalaisuuden symbolina (Kappale 2.2.). Guaracha puolestaan jäi marginaaliin tultaessa 1900-luvun puoleenväliin, ja vaikka guarachan edustajia vieläkin Kuubasta on löydettävissä, se on pikemminkin kuubalaisen musiikin historiaa kuin nykypäivää. 1960-luvulla puhalsivat uudet tuulet Kuubassa (muun muassa Nueva Trova³²⁹) ja niiden seurauksena monet 1940- ja 1950-lukujen sankarit ja musiikkityylit jäivät huomiotta³³⁰.

Lukemassani materiaalissa korostetaan santiagolaista trubaduuriperinnettä ja sen toteutumista

³²⁹ "Uusi Trova", syntyi 1960-luvulla Kuuban uuden poliittis-yhteiskunnallisen tilanteen seurauksena, musiikillis-poliittis-esteettinen liike (Diáz, 1994, 9-10).

³³⁰ 1940-1950 lukujen useat muusikot jäivät unholaan aina tultaessa 1990-luvulle ja kuubalaisen musiikin uuteen tulemiseen eli "Kuuba-buumiin" asti (Kotirinta, 1999, D10). Myös Ñico Saquitoa on uudelleen äänitetty ja herätelty henkiin nyt 1990-luvun aikana.

tutkimassani artistissa. Santiagolla on merkittävä paikkansa Kuuban kulttuurihistoriassa son-musiikin kehtona, mutta Santiagolla on merkityksensä myös vallankumouksen kehtona (mambi-armeija, Moncadan kasarmi). Artikkelit mainitsevat usein myös sen, miten Ñico Saquiton onnistui yhdistää itäisen Kuuban son-perinne havannalaiseen guarachaan. Tämä tavallaan lisää Ñico Saquiton yleispätevyyttä: hänessä yhdistyvät itä ja länsi, Kuuban kaksi hyvin erilaista traditiota.

Teemallisesti Ñico Saquiton musiikki on hyvin kuubalaista. Mielestäni on oikeutettua puhua Ñico Saquitosta kansanrunoilijana tai *aikansa kronikoitsijana*³³¹. Hänen musiikkinsa kertoo paljon ajastaan ja aikansa ihmisistä, sekä maaseudun että urbaanien alueiden kansankulttuurista. Se tuo esille maanviljelijän arkea (*Al vaivén de mi carreta*), aikansa urbaaneja villityksiä (*Saquito al bate*) sekä mustien elämää ja afrokuubalaisuuden merkitystä kuubalaisessa musiikissa (*Feliciano ta cansa*). Ñico Saquito kunnioitti kuubalaisen musiikin juuria häpeämättä omiaan (*Yo no escondo a mi abuelita*).

Ñico Saquiton ihmisille musiikki on jokapäiväinen leipä. Se on yhtä lailla maaseudun huonosti kohdellun viljelijän ainoa huvi (*Al vaivén de mi carreta*) kuin solarin ihmisten ajanviettoa (*La Negra Leonor*). Musiikin kutsua ei voi vastustaa: musiikki on ihmisten veressä ja musiikin soidessa tanssi vie eikä sille voi mitään (*Dale tumba*). Musiikki myös on jaloissa ja lantiossa eikä rock-musiikki voi tyydyttää tanssijaa, perinteet kunniaan ja cha-cha-chá soimaan (*Me gusta el cha-cha-chá*).

Vaikka huolia on, Ñico Saquiton maailmassa ne eivät nujerra, niistä voi laulaa huolettomasti (*Estoy hecho tierra*). Mutta huolettomuus ei aina tarkoittanut sitä, että hän lauloi vain suuta aukoakseen, sillä hän osasi myös pistää tikulla muurahaispesään (*Colombina*) ja sohaista vallanpitäjiä (*Jaleo*). Hän esitti kysymyksen: Miksi kiusata niitä, joilla jo menee huonosti, kun voisi katsoa sinne, mistä löytyvät todelliset ongelmat?

Ñico Saquito osasi myös heittää huulta. Hän vitsaili miehen kustannuksella (*El muñequito*), naisen kustannuksella (*El peluquero*) ja sen kustannuksella, että nämä kaksi yrittävät elää yhdessä (*Menéame la cuna Ramón*). Mies yrittää pitää pintansa (*María Cristina*), nainen

³³¹ Un cronista de su tiempo (Martínez Rodríguez, 1998).

käyttää noituutta (Me tenía amarrao'compe) ja tulokset voivat olla kamalia (Abeja loca). Paras unohtaa juomalakko ja keksiä hyvä syy rommipaukkuun (La fuerza de voluntad)!

Ñico Saquito kertoi myös elämästä *suuren muutoksen* jälkeen. Hän lauloi sadonkorjuusta (A la mocha), hankaluuksista Yhdysvaltojen kanssa (Hijo de perra), Kuuban sitkeydestä suuren vihollisen edessä (Sardina y Tiburón) ja imperialismiin vastustuksesta kansainvälisillä kentillä (El ejemplo de Sandino vivirá, Ahora que Viet-nam es libre). Ñico Saquito lauloi Fidelistä sankarina, jonka johdolla Kuuba on ikuinen voittaja (Ordene, comandante, ordene).

Ñico Saquitolle Kuuba oli rakas. Siellä hän oli syntynyt ja siellä oli syntynyt hänen musiikkinsa (Esto si es un son cubano). Ñico Saquiton Kuuba on tanssin ja laulun maa, jossa nautitaan elämästä (Ya que estoy en mi Cubita). Josta voi lähteä pois, mutta jonne on aina palattava (En mi viejo Santiago).

Ñico Saquiton musiikki on juuriltaan, teemoiltaan ja tunnelmaltaan kuubalaista. Se kertoo kuubalaisille (eli *kansalle*, jolla tarkoitetaan massoja, alistettuja, oikeita kuubalaisia³³²) kuubalaisista. Voi hyvin kuvitella, kuinka 1930-1950-lukujen Kuubassa kuunneltiin Ñico Saquiton velmuilija hymyssä suin. Myöhemmin hänen ja muiden aikansa muusikkojen kohtaloksi tuli joutua uusien tuulien syrjäyttämäksi, mutta vain hetkellisesti. Oli vain odotettava uutta sopivaa aikaa uudelle tulemiselle.

Viimeiseksi lopuksi

Kuten edellä on tullut ilmi, niin ilmiö Ñico Saquito oli helppo ottaa kuubalaisuuden vertauskuvaksi, sillä hänessä toteutuvat kaikki virallisen politiikan kuubalaisuudelle asettamat vaatimukset. Hän oli kansan mies (hombre del pueblo), hän oli cubanísimo. Ja vaikka vähättelisikin Ñico Saquiton vallankumouksellisuutta, niin se ei vähentäisi hänen kuubalaisuuttaan, sillä se ei ole kiinni politiikasta.

Se, että Ñico Saquito nousi uudelleen esille 1990-luvulla, voi johtua siitä, että Kuubassa maailmalla tapahtuvien muutosten johdosta kaivattiin perinteiden nostamista kunniaan. Kuubalaisuuden korostamisella haluttiin ehkä pönkittää sosialismia, vakuuttaa, että sosialismi on välttämätön vaihe historiallisessa jatkumossa ja samalla haluttiin korostaa, että kuubalainen

³³² esim. Castro, 1987.

kulttuuri on liian ainutlaatuista tuhottavaksi huonoilla (kapitalistisilla) vaikutteilla. Kun sosialismi mureni ympäriltä, Kuubassa kaivettiin historia pitämään sitä pystyssä.

Tai ehkä *Ñico Saquito* kaivettiin unohduksista vain yksinkertaisesti siksi, että hänen tekemänsä musiikki on hyvää musiikkia. Ja siksi, kuten hän itsekin totesi: *Luulen, että musiikkini elää kauan [...] koska siinä heijastuu kuubalaisuus; musiikkini on yksi kuubalaisen ominaislaadun peileistä*³³³.

³³³ Valenzuela, 1980, 51-51.

LÄHTEET

A) KIRJALLISUUS / ARTIKKELIT

Betancourt, Lino, 1981, "los ochenta años de ñico saquito", *Bohemia*, No. 5/81, 30.01.1981, La Habana, 26-27.

Bibliografía cubana, 1985, *Incide acumulativo bibliografía cubana 1982*, Ministerio de Cultura, La Habana.

Cañizares, Dulcia, 1992, *La Trova Tradicional Cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.

Carpentier, Alejo, 1979, *La Música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de la Habana.

-----, 1988, *La Música en Cuba*, III edición cubana, Editorial Letras Cubanas, La Habana.

Castro, Fidel, 1987, "Palabras a los intelectuales", teoksessa *Pensamiento y política cultural cubanos*, Tomo II, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, 23-42.

-----, 1987b, "Clausura del Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba", teoksessa *Pensamiento y política cultural cubanos*, Tomo II, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, 50-57.

Collier, Blakemore, Skidmore (ed.), 1985, *The Cambridge Encyclopedia of Latin America and the Caribbean*, Cambridge University Press, Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney.

Cubillas, Vicente, 1969, "¿Que es de la buena vida de Ñico Saquito?", *GRANMA*, 20.06.1969, La Habana, 4.

Díaz, Clara, 1994, *La Nueva Trova*, ensayo, Editorial Letras Cubanas, La Habana.

Donner, I, Lappo, J, Perho, S, Vepsäläinen, S, (toim.) 1978, *Kuuban rytmi, Joruba-musiikista uuteen trubaduurilauluun*, Love Kustannus, Helsinki.

Entralgo, Elías, 1996, *Perioca sociografica de la cubanidad*, Ediciones UNION, Ciudad de La Habana.

Espanja-Suomi Suursanakirja, 1995, WSOY, Porvoo-Helsinki-Juva.

Estrada, Abelardo, 1981, "Estudio de un Libro, su autor y la Orbita de Ambos", en Fuentes Matons, Laureano, *Las Artes en Santiago de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana.

Foner, Philip S., 1962, *History of Cuba and its relations with The United States*, Vol. I-II, International Publishers, New York.

Fernández, Olga, 1973, "Donde se canta autentico bolero", *Cuba Internacional*, septiembre de 1973, La Habana, 47-51.

-----, 1989, "Picara guaracha de Ñico Saquito", *Revolución y Cultura*, No.10, octubre

1989, La Habana, 42-44.

García, Leandro, 1953, "Ñico Saquito, El Reportero Melódico de Cuba", *El País*, 25.06.1953, La Habana, i/s. Santiago de Cuban maakunta arkisto, Fondo Ñico Saquito, Lehtileikkeet 6/239.

Guanche, Jesús, 1983, *Procesos etnoculturales de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana.

-----, 1996, *Componentes étnicos de la nación cubana*, Ediciones UNION, Ciudad de La Habana.

Heiskanen-Mäkelä, Sirkka, *Euroopan kirjallisuuden valtavirtauksia*, Gaudeamus, Helsinki.

Herring, Hubert, 1968, *A History of Latin American from the Beginnings to the Present*, III tarkistettu painos, Alfred:A:Kopf, New York.

Isidró del Valle, Aido, 1982, (Ñico Saquiton haastattelu/ilman otsikkoa), *GRANMA*, viernes 6 de agosto de 1982, La Habana, i/s. Santiago de Cuban maakunta arkisto, Fondo Ñico Saquito, Lehtileikkeet 6/2.

Jerez Mariño, A, 1980, "Ñico Saquito: sonero mayor y precursor de la canción protesta", *Opina*, No. 16/80, octubre, La Habana, 28.

Kotirinta, Pirkko, 1998, "Kuuban rytmien voittokulku jatkuu", *Helsingin Sanomat*, 18.12.1988, C9.

-----, 1999, "Kypsää svengiiä 92-vuotiaan tapaan", *Helsingin Sanomat*, 23.07, 1999, D10.

Kuusisto, S, Vuorimies, R, 1991, *Baila, baila. Kuubalaisen tanssin käsikirja*, Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Linares, María Teresa, 1982, "Notas: de lo criollo a lo nacional en la música cubana", *Revista UNION*, No1/1982, enero-febrero-marzo, 164-170.

La Lucha Ideológica y Cultura Artística y Literaria, 1982, Editora Política, La Habana.

Luhtala, Pertti, 1997, *rumbakuninkaista salsatähtiin*, WSOY, Porvoo-Helsinki-Juva.

Mañach, Jorge, 1955, *Indagación del choteo*, III Edición registrada, Editorial Libro Cubano, La Habana.

-----, 1982, *Indagación del choteo*, Ediciones 1928 Revista Avance, La Habana.

Marinello, Juan, 1989, *Cuba: Cultura*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.

Martí, José, 1986, "Nuestra América", teoksessa *Pensamiento y política cultural cubanos*, Tomo I, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, 39-46.

O.Q, 1981, "Ñico Saquito cumple 80...y sigue en La Bodeguita", *Opina*, No.19, febrero 1981, La Habana, 28.

- Orovio, Helio, 1977, "Cuidadito Compay Gallo", *BOHEMIA*, No.6, 11 de febrero de 1977, La Habana, 32-33.
- , 1981, *Diccionario de la Música Cubana*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana.
- , 1994, *El son, la guaracha y la salsa*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba.
- Ortiz, Fernando, 1973, *Orbita de Fernando Ortiz*, Unión de Escritores y Artistas, La Habana.
- , 1986, "La música afrocubana y la indocubana", teoksessa *Pensamiento y política cultural cubanos*, Tomo I, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de la Habana, 167-175.
- , 1987, "Por la integración cubana de blancos y negros", teoksessa *Pensamiento y política cultural cubanos*, Tomo II, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de la Habana, 5-10.
- , 1996, "Los factores humanos de la cubanidad", teoksessa Suárez, Norma (toim.), *Fernando Ortiz y la cubanidad*, Ediciones UNION, Ciudad de La Habana, 1-35.
- , 1996b, "Los factores humanos de la cubanidad", teoksessa Suárez, Norma (toim.), *Fernando Ortiz y la cubanidad*, Ediciones UNION, Ciudad de La Habana, 36-43.
- Paz Pérez, Carlos, 1996, *Diccionario cubano de términos populares y vulgares*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- Perfil histórico de las letras cubanas desde los orígenes hasta 1898, 1983, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, Cuba.
- Repilado, Francisco, 1998, "Un brillante sale la tierra", *Salsa Cubana*, No.3 1998, CIDGRAF, La Habana, 24-27.
- Rodríguez, Ezequiel, 1974, *El Autor y su obra: Obras de Antonio Fernández, Ñico Saquito*, boletín, 15 de diciembre de 1974, La Habana, 2-3.
- Rodríguez Riviera, Guillermo, 1981, "Poesía y canción en Cuba", *Casa de las Américas*, No. 125, marzo-abril 1981, La Habana, 127-137.
- Rondón, César Miguel, 1978, "Yo Ñico Saquito, sigo en la buchata porque todavía retozo", *Swing Latino*, Junio 1978, Impresos Polco, Caracas, 17-18.
- Ruiz, Rosendo, 1992, *Guaracha Cubana*, folleto, Editorial Oriente, Santiago de Cuba.
- Saukkonen, Pasi, 1996, "Identiteetti ja kansallinen identiteetti", *Kosmopolis*, Vol.26:4/96, 5-19.
- Savolainen, Matti, 1995, *Marginalia ja kirjallisuus*, Suomen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Sierra Maestra, 1961, "Ñico Saquito, deportado de Venezuela, está en Santiago", *Sierra Maestra*, 24 de enero de 1961, Santiago de Cuba, 3 ja 6.
- Similä, Juhani, 1998, *Rommi, ruletti ja rumba*, Suomen musiikkikirjastoyhdistys, Helsinki.

La Trova, 1972, Organo informativo de la Casa de la Trova, boletín, noviembre 1972, Santiago de Cuba.

Ubieta Gómez, Enrique, 1993, *Ensayos de la identidad*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.

Valenzuela, Lícide, 1980, "Ñico Saquito para cien años más", *Revolución y Cultura*, No.98, octubre 1980, La Habana, 50-52.

Veitía, Hector, 1966, "La Peña de Sirique", *Revista del GRANMA*, 20.02.1966, La Habana, 7-10.

B) HAASTATTELUT / PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Fernández Arbelo, Antonio, 1998, haastattelu, Santiago de Cubassa 27.-29.04.1998.

Fernández Ortiz, Antonio, 1971, Alberto Muguercian haastattelu, Havannassa 21.01.1971.

Martínez Rodríguez, Raúl, 1998, haastattelu, Havannassa 19.06.1998.

-----, 1998b, artikkeli, "Un cronista de su tiempo: Ñico Saquito".

C) MUSIIKKI- JA TEKSTILÄHTEET

Ñico Saquito, 1946, "Silverio, Facundo y la Luna", *Guión*, No. 70, septiembre 1946, La Habana, 3.

Ñico Saquito, 1947, "Saquito al bate", *Guión*, No. 75, febrero 1947, La Habana, 29.

Ñico Saquito, 1948, "La Familia de Chenchá", *Cancionero Suaritos*, No. 1/48, Suaritos Publicaciones, La Habana, 36.

Ñico Saquito, 1948b, "Te quemaré el corazón", *Cancionero Suaritos*, No. 1/48, Suaritos Publicaciones, La Habana, 138.

Ñico Saquito, 1953, "Al vaiven de mi carreta", *Guión*, No. 149, abril 1953, La Habana, 21.

Ñico Saquito, 1976, "En mi viejo Santiago", Santiago de Cuban maakunta-arkistossa, Fondo Ñ.S., Exp. 99, Leg. 3.

Ñico Saquito, 1981, *Con Duo Cubano*, äänitys Antonio Fernández Arbelo, julkaisematon, Santiago de Cuba.

Ñico Saquito, 1982, *Ñico Saquito canta a cappella*, äänitys Antonio Fernández Arbelo, julkaisematon, Santiago de Cuba.

Ñico Saquito, 1993, *Ñico Saquito en la Bodeguita del Medio*, CD-levy, EGREM, Ciudad de La Habana.

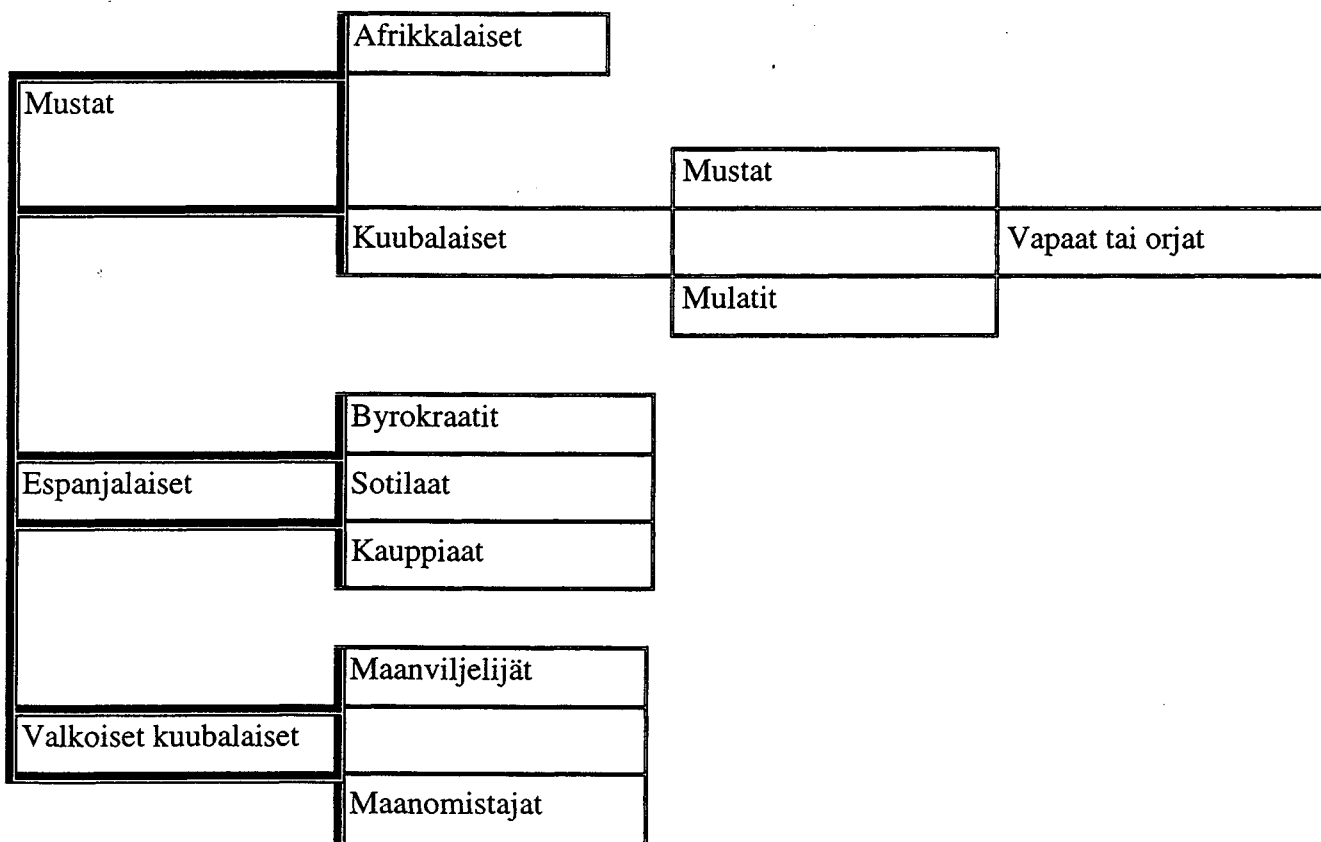
Ñico Saquito, 1995, *Los Guaracheros de Oriente: Grandes Exitos*, CD-levy, BIS MUSIC, La Habana.

Ñico Saquito, 1997, *Cuidadito Compay Gallo*, CD-levy, EGREM, Ciudad de La Habana.

TAULUKOT JA KUVAT

KUVIEN SELITYKSET:

- Kuva1, Ñico Saquito vuonna 1921, 20-vuotiaana (Lähde: Fernández Arbelo, Antonio)
- Kuva2, Ñico Saquito 1940-luvulla (Lähde: ibid.)
- Kuva3, Los Guaracheros del Oriente New Yorkissa vuonna 1950; muusikot
vasemmalta oikealle: Florencio Santana “Picolo”, Ñico Saquito, Felix Escobar
“El Gallego” ja Gerardo Macias “El Chino”. (Lähde: ibid.)
- Kuva4, Los Guaracheros del Oriente vasemmalta “Picolo”, “El Gallego”, Ñico Saquito
ja “El Chino”, 1950-luvulla. (Lähde: ibid.)
- Kuva5, Los Guaracheros del Oriente lentokoneessa kotimatalla Yhdysvalloista
vuonna 1955. (Lähde: MaRodríguez, Raúl.)
- Kuva6, Ñico Saquito 1960-luvulla Havannassa. (Lähde: Fernández Arbelo, Antonio.)
- Kuva7, Ñico Saquito Santiago de Cubassa vuonna 1981. (Lähde: ibid.)
- Kuva8, Ñico Saquito Duo Cubanon kanssa vuonna 1981. (Lähde: ibid.)
- Kuva9, Pilapiirros Ñico Saquiton kotiuttamisesta Venezuelasta. Tekstissä pilailaan
Betancourtin kustannuksella ja todetaan Ñico Saquiton kotiuttamisen syyksi
“koko maanosan turvallisuutta uhkaavat marakassit”. (Lähde: Santiago de
Cuban maakunta arkisto, Fondo Ñ.S., Exp. 3, Leg. 6.)
- Kuva10, Piiirros Ñico Saquitosta havannalaisessa kupilassa Bodeguita del Medio: “Tuo
Ñico on varsinainen musiikkisäkki”. (Lähde: Opina, No. 19, Feb. 1981, 28.)



TAULUKKO 2, Kuuban väestöllinen rakenne tultaessa 1800-luvulle, jaotteluperusteena rotu (Entralgo, 1996, 14).

Multietniset komponentit					
1511-1650 alkuperäis- asukkaat	1511-1868 mannerespan- laiset	1515-1868 afrikkalaiset	1550-1868 kanariansaare- laiset	1790-1868 ranskalaiset/ ranskalais- haitilaiset	1847-1898 kiinalaiset
1. 1511-1650 hispanoalkuperäinen					
	2. 1511-1790 interiberiläinen				
3. 1515-1650 afrikkalaisal- kuperäinen		4. 1515-1868 interafrikkalai- nen			
	5. 1515-1868 hispano-afrikkalainen				
6. 1550-1650 kanarialais- alkuperäinen		7. 1550-1868 kanarialais-hispano- afrikkalainen			
	8. 1790-1868 kreoli-hispano-ranskalainen				
		9. 1550-1868 ranskalais-haitilais-afrikkalainen			
		10. 1847-1868 kreoli-hispano-afroaasialainen			

TAULUKKO 1, Kuubalaisuuden etnokulttuurinen järjestelmä: etnokulttuuriset prosessit (Guanche, 1983, 344-345).

	Urbaanit työläiset (valkoiset kuubalaiset, mulatit ja mustat)
Alemmat yhteiskuntaluokat	Sokerityöläiset, pellolla (mustat)
	Maanviljelijät
	Sokerityöläiset, tehtaassa (aasialaiset)
	Tupakanviljelijät (valkoiset)
	Ammatinharjoittajat ja intellektuaalit (valkoiset kuubalaiset)
Keskiluokka	Byrokraatit (suuri osa espanjalaisia, vähän valkoisia kuubalaisia)
	Sotilaat (espanjalaiset (peninsulares)) ja vapaaehtoiset (joitakin espanjalaisia (insulares), paljon valkoisia kuubalaisia ja jonkin verran mustia)
	Vähittäiskauppiat (espanjalaiset)
	Maanomistajat ja tehtaiden omistajat (espanjalaiset)
Valta luokat	
	Kauppiat, vienti ja tuonti (espanjalaiset)

TAULUKKO 3, Sosiaaliluokkien kehityksestä 1800-luvulla, (Entralgo, 1996,25).



Kuva 1



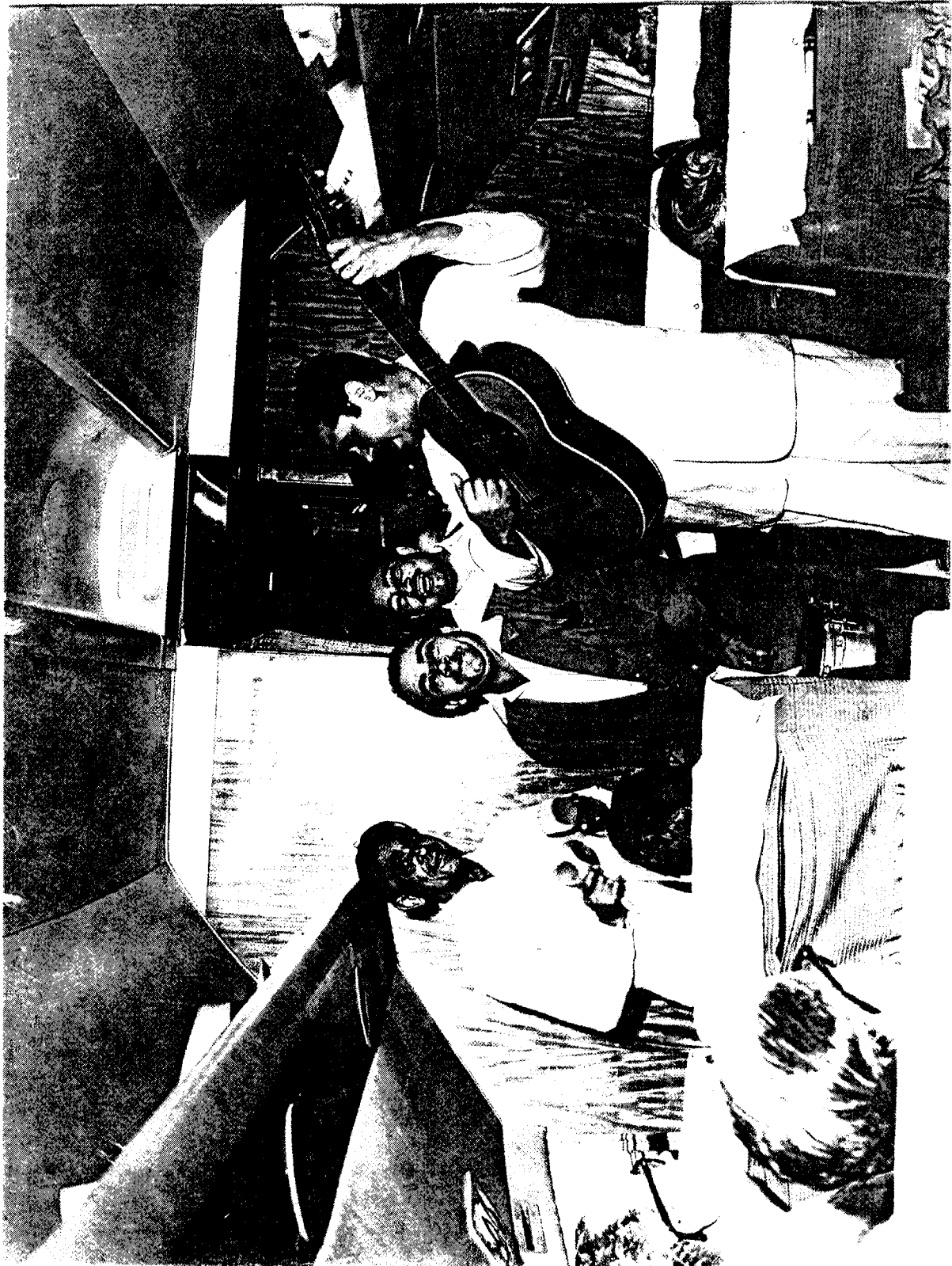
Kuva 2



Kuva 3



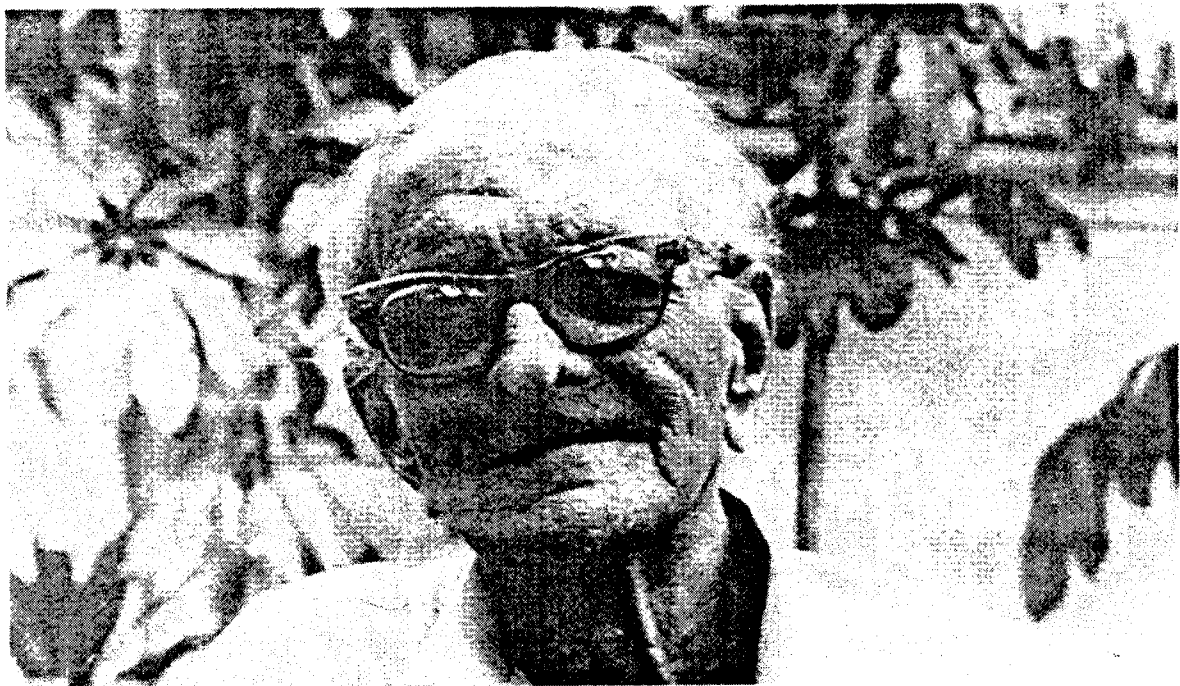
Kuva 4



Kuva 5



Kuva 6



Kuva 7



Kuva 8



Kuva 9



Kuva 10