

Comparative Cultural Studies

European and Latin American Perspectives



9
2020



Comparative Cultural Studies

European and Latin American Perspectives

La música en Cuba como expresión de identidad

9 - 2020



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DE COAHUILA
FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA COMUNICACIÓN



Todos los textos que conforman el presente número monográfico de la revista *Comparative Cultural Studies - European and Latin American Perspectives*, han sido dictaminados por pares académicos en un sistema de doble ciego.

Revista cofinanciada por la Università di Firenze (Italia) y la Universidad Autónoma de Coahuila (México).

ISSN 2531-9884

ÍNDICE

INAURY PORTUONDO CÁRDENAS, GLADYS ESTHER EGÜES CANTERO, <i>Introducción</i>	5
--	---

ARTÍCULOS

ÓSCAR ORAMAS OLIVA, <i>Musica e Identidad</i>	7
VICENTE ROBINSON ECHEVARRÍA, <i>La Rumba Ritmo de Resistencia Cultural</i>	27
IRINA PACHECO VALERA, <i>Eduardo Sánchez de Fuentes: un creador musical polémico</i>	35
NANCY NARCISA MERCADET PORTILLO, JORGE DOMINGO ORTEGA SUÁREZ, <i>El danzón en los estudiantes de Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad de Matanzas. Su conocimiento y representación social</i>	55
YOEL ENRÍQUEZ RODRÍGUEZ, <i>Bembé de Sao desde la familia Rousseaux Durruty</i>	67
BÁRBARA BALBUENA GUTIÉRREZ, <i>El Cajón al muerto en Matanzas: configura- ción ritual festiva del complejo religioso Ocha-Ifá</i>	87
TERESA VICTORIA BURUNATE SÁNCHEZ, <i>La racialidad en la música: De Nico- lás Guillén al rap y a Tony Ávila</i>	103
MARÍA VICENTA BORGES BARTUTIS, <i>Juan Formell, cronista del ingenio popular del cubano</i>	113
GABRIELE CAMPANI, <i>Joao Gilberto, the beating heart of Bossa Nova</i>	127

SHORT NOTES

NANCY MOREJÓN, <i>Otro danzón para Gladys Egües cantero. A Odilio Urfé, el más grande pianista de danzones</i>	141
MARÍA DEL CARMEN MESTAS ALFONSO, <i>Historia de la rumba</i>	143
EMIR GARCÍA MERALLA, <i>La descarga cubana: una pelea contra sus propios demonios</i>	151

RESEÑAS

- Pablo Barnier Khawam, *Les Mapuche et la revendication d'une nation*, L'Harmattan, Paris, 2019, (GIOVANNA CAMPANI) 157
- Mujeres Iberoamericanas y Derechos Humanos: Experiencias feministas, acción política y exilios*, (coord.) M. D. Ramos Palomo, M. León Vegas y V. J. Ortega Muñoz. S. Blanco Fajardo, Athenaica – Ediciones Universitarias, Málaga, 2016 (MARÍA DEL CARMEN MONREAL GIMENO) 161
- Biographies 167

Introducción

INAURY PORTUONDO CÁRDENAS¹, GLADYS ESTHER EGÜES CANTERO²

¹ Museo Casa de África (Cuba)

² Periodista, investigadora

La música cubana se percibe como una definición concreta en cualquier contexto que se analice. Dicho así apunta a la existencia de un tipo de música: “la cubana”, como si no existiese otra. Sin embargo conceptualmente es muy difícil de concretar dada la hibridez de sus características.

Don Fernando Ortiz, etnólogo y antropólogo cubano considerado como el descubridor cultural de Cuba, cuya obra ha sido declarada patrimonio cultural de la nación, acotaba en uno de sus estudios:

Toda música es un acto Humano inequívocamente integral, es decir: emocional, intelectual, volitivo, psíquico, fisiológico, individual, social y ecológico; es una acto en la plenitud humana que así fluye del cerebro como del vientre, de la sangre como de las hormonas, de la tierra como de la atmósfera, de todo el «yo» y de todo lo demás. Se escapa de una actualidad, pero no será sino para entrar en otra distinta pero igualmente humana.¹

El presente número abordará una visión etno-antropológica de la música en Cuba, con la referencia de algunas investigaciones presentadas en los XXXIII y XXXIV Talleres de Antropología Social y Cultural Afroamericana, convocados y celebrados por el Museo Casa de África de la Oficina del Historiador de La Habana en Cuba.

El mencionado evento durante una treintena de ediciones se ha dedicado a socializar los temas académicos novedosos y otras relecturas vinculadas a los estudios de africanía y transculturación en Cuba y el mundo. La presente selección analiza la música desde la orquestación, composición, interpretación, la difusión entre otros acápites. Se presta especial atención a historias de vida que humanizan, dan nombre e identifican géneros musicales tan medulares en la cultura cubana como el danzón, la rumba, la música ritual, también llamada folclórica, o la salsa.

La sonoridad es abordada desde una perspectiva psicosocial donde la música litúrgica de matriz africana devela la evolución de otros componentes culturales de la nación. Téngase en cuenta puntos relacionados con migraciones internas que adecuan diversas prácticas culturales a otros espacios, estableciendo una sinergia entre sitios urbanos y rurales, así como el vínculo entre el patrimonio material e inmaterial.

Los artículos sin ser estudios musicológicos expresan el desarrollo de la música cubana desde las capas populares y su mirada desde la academia, adentrándose esta última en

¹ F. Ortiz, *Los instrumentos de la música afrocubana*, vol. I, Dirección de cultura del Ministerio de educación, La Habana, 1952, p. 2.

los sitios culturales o formando parte de ellos. Existe además un elemento que transversaliza los trabajos y es la consulta de la obra orticiana como punto de partida para los diversos análisis. La presente edición cuenta con la novedosa propuesta de la música cubana como herramienta pedagógica en diversos niveles de enseñanza. Aportando un componente didáctico para las dinámicas de grupo de los jóvenes universitarios fundamentalmente.

En general estas investigaciones son una mirada endógena a los estudios culturales en Cuba. La música más allá de partituras y acordes, es la voz del alma de los pueblos, sea este un homenaje a la Mayor de las Antillas a su gente, sus colores y sonoridades.

Completa este número especial el documental *Danzones y Razones* de Yamilé Alán Núñez y Roberto Ravenna, el cual explora, a través de las palabras de musicólogos, músicos, compositores, periodistas, El Danzon, ejemplo de sincretización entre la música europea clásica y la música cubana importada de África. El último artículo de este número especial consagrado a la música en Cuba, hace un desplazamiento en dirección de Rio de Janeiro, Brazil. El 6 de julio de 2019, hace un año, nos dejaba Joao Gilberto, cantante, guitarrista y compositor, reconocido mundialmente por ser el pionero de la bossa nova, el género nacido en las playas de Rio derivado de la samba e influenciado por el jazz que se convirtió en imagen internacional de Brasil. Por esto, hemos decidido de incluir el artículo de Gabriele Campani como homenaje a este extraordinario artista de Nuestra América.

Article

Musica e Identidad

ÓSCAR ORAMAS OLIVA

Embajador de la República de Cuba, Guinea, Mali, Angola, Sao Tome y Principe y las Naciones Unidas

La música es el alma de los pueblos

JOSÉ MARTÍ

Resumen. El artículo analiza la música como un poderoso factor de identificación durante todo el proceso de formación de la identidad nacional del cubano. La música es una de las vertientes artísticas más socializadas en Cuba. Para hablar de las causas de la influencia de la música en la psicología social y la identidad del cubano, es imprescindible considerar los factores que conformaron la nacionalidad: los colonizadores y los oriundos de África. Pensadores nacionales como Don Fernando Ortiz, Alejo Carpentier y Rogelio Martínez Furé han explicado que los esclavos africanos, que tanto contribuyeron a la formación de la nacionalidad cubana, y por ende, a todas las manifestaciones artísticas cubanas, a través de los instrumentos musicales y de las danzas, lucharon por preservar sus respectivas identidades frente al colonialista español. Es evidente que la música desempeñó un papel muy importante en la vida de aquellos hombres, que de buen o mal talante, poblaron nuestro país. Posteriormente la música fue importante en las iglesias. *La Guantanamera*, el cha-cha-cha y, por último, el grupo Buenavista Social Club, son considerados *urbi et orbi* como testimonios actuales de la identidad del cubano. Entonces, la música cubana es una verdadera síntesis de elementos esenciales de su historia: colonización, esclavitud, transculturación y la protesta de los oprimidos, quienes canalizaron su rebeldía a través de la expresión de sus sentimientos con las composiciones musicales de manera espontánea y después más elaboradas. La música en Cuba ha sido, y es, un instrumento de comunicación y creación que ha modelado al cubano y constituye un ingrediente destacado en la formación de la identidad cultural y nacional.

Palabras clave: colonialismo, identidad cubana, psicología social, transculturación.

Abstract. The article analyzes music as a powerful identification factor throughout the process of formation of the Cuban national identity. Music is one of the most socialized artistic aspects in Cuba. To talk about the causes of the influence of music on the social psychology and identity of the Cuban, it is essential to consider the factors that shaped the nationality: the colonizers and the natives of Africa. National thinkers such as Don Fernando Ortiz, Alejo Carpentier and Rogelio Martínez Furé have explained that African slaves, who contributed so much to the formation of Cuban nationality, and therefore to all Cuban artistic manifestations, through musical instruments and the dances, fought to preserve their respective identities against the Spanish colonialist. It is evident that music played a very important role in the lives of those men, who in good or bad spirits, populated our country. Later music was important in the

churches. La *Guantanamera*, the cha-cha-cha and, finally, the Buenavista Social Club group, are considered *urbi e orbi* as current testimonies of the Cuban identity. So, Cuban music is a true synthesis of essential elements of its history: colonization, slavery, transculturation and the protest of the oppressed, who channeled their rebellion through expressing their feelings with musical compositions in a spontaneous and later more elaborate way. Music in Cuba has been, and is, an instrument of communication and creation that has shaped the Cuban and constitutes an outstanding ingredient in the formation of cultural and national identity.

Keywords: colonialism, Cuban identity, social psychology, transculturation.

1. Introducción

La música popular es un poderoso factor de identificación. Se debe pensar en aquellas creaciones que por surgir de ciudadanos simples, desde la calle o una romántica esquina, expresan sin ambages vicisitudes y vida cotidiana de los seres humanos, su atávica lucha por la supervivencia, sus alegrías, tristezas, rencores y amores. Así han sido, desde tiempos ancestrales, el valor y la significación de las disímiles creaciones musicales cubanas, a través de los diferentes géneros y épocas.

El carácter del cubano, expuesto tan certeramente por el profesor Rodríguez Rivera en su obra *Por el camino de la mar: los cubanos*, demuestra que, en las situaciones más disímiles, el cubano encuentra un estribillo, o compone una estrofa para expresar un sentimiento. Otros pensadores nacionales como Don Fernando Ortiz, Alejo Carpentier y Rogelio Martínez Furé han abordado el tema de manera medular, explicando que los esclavos africanos, que tanto contribuyeron a la formación de nuestra nacionalidad, y por ende, a todas las manifestaciones artísticas cubanas, a través de los instrumentos musicales y de las danzas, lucharon por preservar sus respectivas identidades frente al colonialista español con su tendencia agresiva sublimada, como diría Sigmund Freud.

Todo el proceso de formación de la identidad nacional del cubano está estrechamente vinculado a sus manifestaciones artísticas y, en especial, a su música. Se puede afirmar que la música es una de vertientes artísticas más socializadas en Cuba y con diferentes alegorías dimanantes de la subjetividad de las personas que la escuchan. Las letras y el encanto de las diferentes composiciones musicales cantadas por Benny Moré, ese artista que llevaba la música en su portentoso cerebro sin haberla cultivado en una academia, son un testimonio vivo de lo que se pretende fundamentar con esta tesis; un ejemplo indiscutible de ello es la guajira-son *Cienfuegos*, cuyo texto dice:

Cienfuegos es la ciudad que más me gusta a mí.
 Cuando a Cienfuegos llegué
 y esa ciudad quise verla,
 ya que la llaman la perla...

En la década de los años cincuenta, cuando Benny Moré interpretaba en cualquier cabaret, esa era una de las piezas que el público solicitaba por su sabor criollo y eminentemente popular. También sucedía lo mismo con la obra dedicada a Santiago, tan adorada por los oriundos de esa heroica ciudad.

Ese mismo sentimiento lo podemos encontrar en las obras de Sindo Garay, pasando por la extensa pléyade de creadores nacionales hasta los trovadores actuales. Debemos tener presente que las canciones, en muchas ocasiones, encierran mensajes subliminales y se adentran en el espíritu de las personas. Hay canciones que han marcado épocas: *Bigote de Gato es un gran sujeto, del cienfueguero Jesús Guerra y que popularizara el cantante Daniel Santos*; ¡Oh! *Madre*, de Benny Moré; *La prefiero compartida*, de Pablito Milanés; *La era está pariendo un corazón*, de Silvio Rodríguez, sin olvidarnos del guaguancó, *Él vive bien*, por solo citar algunas. Surgen de nuestro interior voces y cada una de ellas nos pertenece. En nuestro caso, cada una de ellas contiene una multiplicidad de voces y todas ellas desembocan, cual caudaloso río, en ese yo que es el cubano de hoy.

La Guantanamera, el cha-cha-cha y, por último, el grupo Buenavista Social Club, son considerados *urbi e orbi* como testimonios de la identidad del cubano. Es sorprendente para un cubano saber cómo se escuchan y son conocidas en África las orquestas de nuestro país y los números musicales de cada una de ellas. Abundar en ello, hurgar en las raíces del fenómeno y publicitarlo en toda su extensión, sería de una trascendencia particular para la defensa de nuestros valores nacionales. Ahora bien, indagar en cómo las manifestaciones musicales han influido e influyen en la sicología social del cubano, es otra arista del fenómeno que merece análisis investigativo, pues hasta el tono musical del lenguaje cotidiano refleja cuán hondo ha calado la música en nosotros. Este tema no ha sido abordado a profundidad por los investigadores, pero por su importancia en la vida del cubano, reclama un estudio detallado que pudiera ayudar en la enseñanza general y en el tratamiento de música terapia. La proliferación de intérpretes musicales, la afluencia de estudiantes a las escuelas de artes creadas por la Revolución, además del gran número de artistas e intérpretes aficionados que han surgido en Cuba a lo largo de su historia, son una muestra fehaciente de los sentimientos musicales que se anidan en el alma del cubano. Algunos observadores han dicho que hasta la cadencia del cubano al caminar refleja musicalidad. En resumen, la música ha influido de manera importante en la formación de la identidad nacional y la sicología social cubana.

Para abordar con más precisión el tema objeto de mi investigación, creo que lo mejor es concentrarme en la etapa que marca el establecimiento de la República neo-colonial hasta nuestros días.

De manera recurrente se intenta determinar aquellos aspectos que revelan la identidad nacional y las influencias en la música; pero en este estudio la mirada es desde la música.

2. Nuestros orígenes

Para hablar de las causas de la influencia de la música en la sicología social y la identidad del cubano, es imprescindible remontarnos hacia los factores que conformaron nuestra nacionalidad. De una parte tenemos a los colonizadores, que llenaban el vacío de la soledad forzando a una esclava a tener relaciones sexuales con ellos o se refugiaban en la bebida y en las tonadas de sus lugares de origen; por otra parte, los oriundos de África, es decir la fuerza de trabajo que producía azúcar y después era encerrada en los barracones y a la que solo le era dable expresar sus sentimientos a través de los jolgorios musicales de los domingos, permitidos con el evidente propósito de calmar sus inquietudes. Es evidente que la música desempeñó un papel muy importante en la vida de aquellos

hombres, que de buen o mal talante, poblaron nuestro país. Posteriormente la música fue importante en las iglesias. Algunos estudiosos e investigadores, como la doctora Carolina de la Torre,¹ se han planteado esta misma inquietud, pero no han abordado el tema con la profundidad que este requiere, por la gran significación que tiene para los cubanos, ya que la música llega a ser el rostro de nosotros mismos.

Según el pianista Frank Fernández², “la música nació como una necesidad del hombre, como una expansión del espíritu, como una oración, como un medio de comunicación, como un lenguaje en sí mismo y después vinieron hombres más adelantados en su intelecto que le pusieron nombres a esos signos, y a esos silencios. Y entonces comenzó a enseñarse eso que ya era la música en las academias”.

La música ayuda al conocimiento de la historia de los pueblos y ello se produce de manera imperceptible y plácida. Está vinculada con la memoria histórica. ¿De qué huye muchas veces, la gente en un carnaval o en una fiesta? Pues de lo cotidiano, de las vicisitudes de la vida. Hay que estudiar las canciones o los poli rítmicos guaguancoes creados por los presos, donde es muy recurrente el tema de la infidelidad y el investigador Leonardo Acosta lo ha calificado como “crónica social de los desposeídos”. Este último género es eminentemente narrativo y el baile representa la hembra por el hombre. Esto último tiene mucha lógica si nos detenemos a meditar el tiempo que tiene un preso para pensar en su pareja y en las múltiples dificultades que ella tendrá que enfrentar, entre las que están la soledad y los agobios de estar compelida a hacerle frente, sin ningún apoyo, a una variedad de problemas generados por la vida cotidiana.

A mediados del siglo XVI, los conquistadores españoles habían prácticamente liquidado a la población india existente en Cuba y los autóctonos que sobrevivieron a la barbarie implantada, en muchos casos prefirieron morir antes que continuar siendo cruelmente explotados por el español. Pronto el colonizador se percató de la necesidad de contar con abundante fuerza de trabajo para poder vivir en la isla y decidió traer a las agitadas aguas del Caribe mano de obra esclava de África, después de probar que los peninsulares pobres que trajeron no estaban aptos para satisfacer los requerimientos de la producción que deseaban desarrollar en la isla. Es preciso recordar que la mayoría de los españoles venían sin familia y para saciar sus apetitos sexuales recurrieron a las esclavas; en ese proceso se inició el surgimiento de un mestizaje en primer término, y en segundo lugar, el nacimiento de unos seres humanos que veían en esta tierra, su cuna y sus raíces. Eran esclavas que sufrían al tener que recibir al peninsular que rasgaba sus ropas y sus almas para saciar en sus vaginas los lúbricos apetitos sexuales y echar su simiente sin la menor caricia, sin concebir el amor, todo con instinto animal. Todo vejamen, todo humillación.

En ese crisol de razas, donde también se han mezclado españoles, africanos y en menor medida indios, en el transcurso de los años se va formando otro ser, bajo el influjo de la caña de azúcar, el tabaco, el café y las palmas, que se expresa en un castellano distinto, más dulce y con interpretaciones musicales y mirada un tanto diferente a la de los progenitores. El indio, nuestro aborigen, ha sido víctima de un genocidio que se hace poca referencia, pero es, sin dudas, una de las páginas más innobles de la historia de la llamada conquista de América.

¹ *Las identidades, una mirada desde la psicología.*

² Conversación sostenida cuando estaba escribiendo el libro sobre su vida y obra *Elegido del piano.*

En Cuba, la transculturación³ es una toma y daca, y una nueva respuesta. La cultura cubana es de asimilación. Aquí se produce este fenómeno en un recorrido no lineal, como todos los procesos históricos. La historia demuestra que todo lo que nos llega por los caminos de la mar, lo asimilamos y lo devolvemos en una nueva respuesta. Y como decía don Fernando Ortiz, la transculturación no consistía solamente en adquirir una cultura distinta, sino en la pérdida o parcial desarraigo de la cultura precedente y a ese respecto la profesora Carolina de la Torre aclara: “La nueva criatura siempre tiene algo de cada uno de los progenitores, sin que sea igual a ninguno”.

Sobre La Habana del siglo XVII, don Fernando Ortiz nos ilustra con precisión que cantos, bailoteos y músicas fueron y vinieron de Andalucía, de América y de África, y La Habana, la preciosa y bullente capital fue el centro donde se fundían todas con mayor calor y más policromas irisaciones⁴.

Es verdad que hemos pasado por épocas, antes de la aurora redentora de 1959, en que se hacía un fetichismo de la cultura proveniente de nuestros ancestros africanos, como consecuencia de los prejuicios raciales que imperaban en la Cuba de entonces. Etapas en las que se consideraba la música que se interpretaba en los solares habaneros – casa de vecindad – de personas de bajo nivel y por tanto no conveniente para los otros miembros de la sociedad. Allí se podía escuchar un legítimo guaguancó, tocado con cajones de madera, una cuchara y un par de claves, junto a una tumbadora, que nos revelaba los aspectos más íntimos de la vida del hombre, sus vivencias, vicisitudes y las emociones soterradas de los seres humanos. Con ello se restaban importantes elementos de nuestra identidad nacional y además se pretendía desconocer que en dichos lugares nacía y se desarrollaba el arte, que desde la marginalidad se nutría nuestro acervo. Toda esa etapa reclama de nosotros una observación crítica y una revalorización adecuada, para otorgarle a la cultura todos sus valores germinativos.

En enero de 1959, cuando se rompe el dique que represaba las cristalinas aguas de la cultura, se produce el diálogo entre nuestras culturas y se valora con hondura todo lo nuestro, como elementos constitutivos de un proceso largo de formación del ser nacional y lo que nos permite empinarnos hoy hacia cumbres más altas en el terreno de las artes y de la producción espiritual.

La presencia del negro en la música es tan fuerte que, José Antonio Saco, en su obra *Memoria sobre la vagancia en la Isla de Cuba*, escribía en 1832: “Las artes están en manos de gente de color. Entre los enormes males que esta raza infeliz ha traído a nuestro suelo, uno de ellos es haber alejado de las artes a nuestra población blanca”.

La música en general, sus expresiones, como sus instrumentos, responde a factores muy complejos; sin el estudio de estos aquella no puede ser comprendida. Siegmeister claramente los ha agrupado así: “Son específicos factores que determinan el desarrollo de la música los siguientes: a) la posición social y económica del compositor si este es siervo, campesino, clérigo, noble, villano, capitalista u obrero; b) el tipo de auditorio para quien se crea la música, sus gustos e intereses; c) las condiciones de ejecución, el lugar, etc.; d)

³ Como ha dicho la ensayista Nancy Morejón en su obra *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén* (p. 18), el neologismo transculturación significa interacción constante, transmutación entre dos o más componentes culturales cuya finalidad inconsciente crea un tercer conjunto cultural -es decir, cultura- nuevo e independiente, aunque sus bases, sus raíces, descansen sobre los elementos precedentes.

⁴ *La clave xilofónica*.

las condiciones tecnológicas, como la estructura orgánica de los instrumentos, la instrucción o preparación de los músicos, etc. Esto, aparte de los factores locales de carácter geográfico, ecológico, tradicional, idiomático, cultural, histórico...

Entre España y Cuba se habla de idas y vueltas en la música. Años atrás la rumba cubana se adueñó de uno de los palos del flamenco. A estas alturas, los aires del flamenco encajan en las nuevas rumbas que se amalgaman en los solares y la escena insulares. Contribución cubana a ese gran océano de la cultura, o más bien, civilización de lo universal, de la que hablara el poeta Leopoldo Sedar Senghor.

Los periódicos hablaban de la contradanza cubana y decían que eso corrompía a las señoritas. Esas mismas señoritas, o señoritos eran los que después de aprender a hurtadillas con los sirvientes, introducían esos bailes en las fiestas de los ricos. Así se produce la mezcla entre blancos y negros, la síntesis, como describe, Fernando Ortiz, en *La africanía de la música cubana*, entre lo que llamó el dengue, es decir, la sandunga de la música cubana. Tengamos presente que el son (catalizador y revitalizador de diversos estilos y corrientes dentro de nuestra música popular) y el danzón eran considerados música de negros y por esa razón no dejaban que se interpretara en determinados lugares; eso hizo que ambos géneros tomaran su tiempo en llegar de Santiago de Cuba a La Habana.

En este contexto es necesario recordar que la abolición de la esclavitud en Cuba, anunciada por Carlos Manuel de Céspedes el 10 de octubre de 1868, es prerequisite para que pueda constituirse la verdadera nación cubana, la que cristaliza en la cruenta contienda bélica que se libra contra el colonialista peninsular. Así se fue formando un pueblo nuevo que nació marcado por los barracones, el azúcar, el tabaco, el café, la imposición de los dueños y mayoriales, la rebeldía del hombre ante el esclavista.

Sobre los bailes de la época, es decir, de los negros, la doctora Ana Cairo, en su obra *Bembé para cimarrones* nos ofrece la siguiente información, de fuentes españolas, sobre las rumbas: "Francachelas con repiqueteos de tamborcitos y cantos africanizados, siguiendo con desafortada viveza el ritmo de la danza cubana: y a compás bailaban las parejas, separados los individuos, frente el uno de la otra. Lo que no podía ser de otro modo: porque los ajetreos y revoluciones de caderas y de todo el cuerpo de los bailadores eran tales que no consentían acercamientos". Las nubecillas de los prejuicios raciales y religiosos, no les permitían a dichos peninsulares comprender la estética de esos bailes y el significado de la música, que fluía desde los bateyes de los centrales azucareros.

Sí, el ritmo nos viene de África, pero también una melodía, la que después integra con la proveniente de España. De la península nos viene una herencia en el canto del que derivan las voces y la incorporación de la guitarra, que acompañan al ritmo africano en la fusión criolla. Todo eso se enriquece con las variantes del canto procedente de la península y ese torrente de acervos se funde, en ese universo musical, que ya es tan propio como las palmas. Las religiones africanas, con sus cantos, constituyen una rica fuente de enriquecimiento de nuestra música popular.

Largo y complejo proceso el de la formación de una nación y de una nacionalidad. Se requieren siglos para que todos los componentes se vayan sedimentando, como es nuestro caso, donde están presentes los dos ríos primarios, el africano y el español, y en menor medida el indio; después llegaron los arroyos de oriundos de China, India, Malasia, Líbano, Siria y los hebreos. La creación de un tejido nuevo, donde están presentes muchos hilos, demanda un proceso de acomodamiento lento, en el que se integran sentimientos, formas

distintas de apreciar la vida, las religiones, las comidas, las formas de hablar, de andar, de razonar y de ese gran y singular ajiaco, hemos nacido como elemento nuevo, con nuestras ricas y sensuales virtudes, así como nuestros proverbiales defectos, el de la falta de constancia en el esfuerzo, como han dicho el comandante Guevara, el general Máximo Gómez y después Jorge Mañach. A todo lo anterior tenemos que añadir la impronta proveniente de otros países europeos y de los Estados Unidos, en nuestra cultura. Así, desde abajo, desde las raíces, fue surgiendo nuestra cubanía, gente nacida y crecida en la isla que fue creyendo que su tierra y su cielo eran suyos. Una o dos generaciones después de la conquista eran nativas de la Isla y se empezaba a denominarlos “criollos”. Lo trascendente es que aquí se produjo uno de los mestizajes más irreversibles del Caribe y de América y que ninguno de los dos componentes ha predominado sobre el otro, desde el punto de vista cultural.

3. La música en nuestra cultura

Mientras muchas personas afirman de manera recurrente que el cubano lleva la música en la sangre, otros dicen que el medio influye decisivamente en la manera en que las personas aprecian los ritmos musicales. El cubano tiene una determinada proclividad hacia los ritmos y nuestro medio incita a ello. Se me ha dicho hasta que detrás de un deportista se ha perdido un músico, y viceversa. Lo cierto es que la sensualidad del criollo proviene, en gran medida, de nuestros ancestros africanos y del medio en que nos ha tocado vivir, bajo este sol brillante y la exuberancia del trópico.

Con acertada razón la ensayista Nancy Morejón ha planteado: “Habría que insistir en que nuestras manifestaciones danzarias – cultas o populares – son de las primeras en ostentar un indiscutible aliento africano. Lo mismo sucede con la música folclórica o popular. En esta manifestación específica encontramos que el ritmo es un don entre nuestros intérpretes y compositores, pues beben – ya de manera irracional – en las fuentes de la tradición anónima de nuestra música y nuestra danza”.

El niño, desde que viene al mundo escucha algo sonoro, cuando camina lo hace con un determinado ritmo. El hombre siempre ha buscado un resultado sonoro. En el trabajo, por ejemplo, cuando el herrero labora en el yunque emite una sonoridad. Después cuando el hombre busca alguna explicación ante determinados fenómenos de la naturaleza y surgen los credos religiosos, acude a las sonoridades melódicas: en los nacimientos de los niños, ante un muerto, en la primavera, etcétera. Es decir, la música es instintiva, está en el éter y el hombre la necesita para disímiles cosas: el placer de escuchar algo que contribuya a su paz espiritual (por ejemplo: *Duérmeme mi niño, duérmeme mi amor, duérmeme pedazo de mi corazón*). Los grupos, grandes o pequeños, se van identificando con determinadas sonoridades que comienzan a formar parte de sus vidas y eso va a definir su idiosincrasia y así surgen las fuentes folklóricas, y la música participa, al igual que otras corrientes, en la formación de la cultura. Podemos citar ejemplos como: *Camina como Chenchá la gamba, La mujer de Antonio camina así*, u otros similares.

Es don Fernando Ortiz quien nos enseña que la música cubana se nutrió igualmente de los influjos de numerosos negros y mulatos que habitaron en España, especialmente en Andalucía, y otros provenientes de diversos lugares de América.

Ya en 1687 – aprecia Alejo Carpentier – la enseñanza práctica y el cultivo de la música aventajaban otras materias, característica de la evolución cultural cubana. La iglesia

católica ha representado un importante papel en todo ello, en la catedral de Santiago de Cuba, Esteban Salas funda en el siglo XVIII la primera capilla de música. Es decir, que en esta tierra insular la música logró madurez mucho antes que la plástica y la literatura, con excepción de la poesía.

La música, en nuestro país, ha sido un poderoso instrumento de comunicación social desde la colonia; ha tomado las voces de la periferia y las ha llevado a los planos más altos o a los escenarios más renombrados en diversos países. Hay que decir que muchos de nuestros músicos, los clásicos y los populares, han surgido en medios sociales muy humildes, solo el talento y la persistencia los ha hecho llegar al imaginario popular e integrar la pléyade de los forjadores de nuestra identidad. Hombres que en su mayoría no pudieron frecuentar las aulas académicas, pero nos han legado lo que anidaban en sus cerebros, pasando a la posteridad como creadores e intérpretes de obras que reflejan el alma del cubano.

Varios expertos consideran que la música tiene amplia repercusión en el organismo humano. Alivia el estrés, los dolores, es buena para la circulación sanguínea y para aumentar el rendimiento en los estudios. Tengamos presente que el ser humano aspira a la felicidad, no quiere dejar de ser feliz. La música siempre ha desempeñado un papel importante en el aprendizaje y en la cultura, pudiendo llegar a influir en costumbres y emociones

En los avatares por impedir la pérdida de nuestros valores, se recuerda a la Sociedad del Folklore Cubano, cuando en su primera acta de 1924 planteara, entre sus objetivos, la recopilación y estudios de cuentos, romances, décimas, cantares, boleros y otras manifestaciones típicas de nuestra música popular. Esfuerzos de hombres sensibles que intentaron preservar nuestro patrimonio, pero que no contaron con un apoyo institucional real para ello.

“Un elemento clave de la identidad cubana que deseamos destacar es el de la criollez de su música. En sus cantos se aprecia con facilidad el tipo de la canción campesina, tanto por la peculiar entonación de las frases, por el tempo en que son cantadas, así como por la sencillez de sus textos y la frecuente y extrema simplicidad en las estructuras de los versos”, según ha expresado el investigador José Antonio García Molina. Justamente Fernando Ortiz apunta: “La música, precisamente por ser un lenguaje, es un aparato de intercomunicación inventado por los humanos, es fenómeno artificial o de cultura, condicionado por las cuatro dimensiones de todo fenómeno existencial por la espacialidad y la temporalidad, pero también por la ambientalidad y la individualidad”.

Por qué esa música influye en el cubano, es decir, cómo demostrar esto mediante indicadores musicales y artísticos que influyen sobre la sicología social y la identidad del cubano. ¿Cómo demostrar esto? Buscar los puntos de referencia de estas afirmaciones sobre la base del derecho es lo que es, y no hay dos maneras de percibir las. A continuación podremos ver los elementos que considero que indican de manera fehaciente la impronta de la música en la sicología social e identidad del cubano.

1. El cubano, cuando celebra un jolgorio, no puede hacerlo sin que estén presentes la comida, el ron y la música. El hombre, cuando desea hacer una conquista, regularmente se apoya en un fondo musical para ello y en épocas pretéritas, hasta ofrecía serenatas para hacerle saber sus sentimientos a la persona amada. Por lo general, cuando la música llega al área de las emociones y sentimientos del cerebro de los

seres humanos, provoca que broten del mismo las inhibiciones y se convierten en entes más plenos. Estos comportamientos han calado hondo en la psiquis humana. El movimiento de la música, en suma, refleja el movimiento del deseo, constituyendo gran parte de nuestra vida más íntima, ha puntualizado Gilbert J. Rose⁵.

2. Hablamos con un tono y una cierta rítmica musical, que están incorporados a nuestra identidad. Muchos de los léxicos y giros de los textos musicales reflejan la vida y las formas de pensar de personas muy humildes. El hombre busca intensas sensaciones placenteras y esto rige las operaciones del aparato psíquico, según Freud. Es incuestionable el poder del habla como fuente nutricia de nuestra música y de la cultura en general. Sobre la musicalidad con que habla el cubano, las manos moviéndose en el aire con la misma cadencia y acento de su palabra, varios ensayistas la han abordado.
3. El elevado número de músicos cubanos profesionales y aficionados que existen en el país, desde la época colonial, pues ese sector estaba reservado a los negros y después en la República también era, más o menos así, pero con la Revolución se crean decenas de escuelas y la musicalidad que subyace en el cubano ha encontrado cauces académicos para florecer y fertilizar el acervo criollo. El goce de la música tiene un particular carácter emocional, ligeramente embriagador. Ese artista experimenta una sublimación de los instintos y acrecienta el placer del trabajo intelectual y su auto estima.
4. Gran número de géneros musicales son creados por compositores cubanos y en esa diversidad está la riqueza. Géneros que responden a lugares concretos, como el sabroso son, el sucu sucu de la Isla de la Juventud, el guaguancó y la rumba de los barrios marginales, el punto guajiro de nuestros campos, el cha-cha-cha de las ciudades, el mambo que recorrió muchos escenarios, el casino de los salones, el changüí, la timba..., y en ese arte lo cubano se nos hace tangible
5. El lenguaje es un hecho humano y social por excelencia y constituye un organismo vivo en el que se reflejan las maneras de sentir dominantes en una sociedad y toda modificación del estado emocional del pueblo influye sobre el lenguaje. De ahí la importancia de que las formas expresivas del cubano están muy vinculadas a las de algunos números musicales. (*Te vas pa la cumbancha, Malanga murió, Te pones como te pones, Sandunguera, Te pones como Ofelia, Cámbialo en quilos, Si me pides el pescao te lo doy, Tengo un coco contigo...* y actualmente algunas de las obras de Silvio Rodríguez, al igual que otras de los raperos, enriquecen el habla cotidiana del cubano).
6. “En la aprehensión artística, los objetos se presentan ya con juicios de valor fuertemente impregnados de sentimientos. Ahora bien, estos no constituyen vivencias singulares, únicas, inherentes al artista, sino que por su carácter sintético, se encuentran vinculados a la psicología colectiva”, ha dicho el investigador Jorge Ibarra, con lo cual nos ilustra sobre la génesis de la producción musical cubana⁶.
7. Hay textos musicales que hipnotizan y nos producen nostalgia, como el de *Lágrimas negras* y ese artificio dialéctico es también válido para otras piezas que nos producen estados de euforia, como el mozambique, de Pello el Afrocán, el cha-cha-cha, la guachacha y el mambo.

⁵ *Entre el diván y el piano.*

⁶ “Un análisis psicosocial del cubano”, en *El cubano de hoy.*

8. Hay piezas que pueden ser manipuladas para influir en las personas, como por ejemplo: la conga y su manipulación politiquera en las chambelonas (*Ae, ae, ae la chambelona, yo no tengo la culpita, ni tampoco la culpona, ae, ae, ae la chambelona*). También estaba aquella otra referida a los desmanes del presidente Menocal: *Ahí viene el mayoral sonando el cuero*. Hay música que se toca para los hipertensos. El contagio mental es un fenómeno fácilmente comprobable, pero inexplicable aún y que ha de ser enlazado a los fenómenos de orden hipnótico, según Freud.
9. Factor de movilización social como lo confirma la Nueva Trova en los campamentos cañeros o los himnos para ir a los combates, que al ser escuchados enardecían a los combatientes cubanos de nuestras guerras libertarias, llegando a ser una regularidad. La influencia de los toques de tambor en las guerras independentistas, como factor de movilización de los combatientes negros y ayer esclavos, es abordada de manera magistral, por Cintio Vitier, en sus novelas *De Peña Pobre, Los papeles de Jacinto Finalé y Rajando la leña*. Esos toques tenían un significado preciso, el amor a la libertad, la exaltación del espíritu de rebeldía expresado a través de la música, como parte de una cultura de resistencia que se iba incrementando en el país.
10. Los esclavos utilizaban la música para comunicarse con sus orishas o con sus ancestros, ante la fuerza destructora e implacable del colonizador. Un desesperado recurrir a lo que pudiera aliviar sus dolores y humillaciones. También ante situaciones de máximo sufrimiento se ponen en función determinados mecanismos síquicos de protección, señala Freud.
11. “El hecho fisiológico, aprovechado por la magia de un sonido con ritmo regular y fácilmente perceptible, invita a la placidez y a la calma, arrulla e induce a dormir. Por eso el ritmo se usa con fines terapéuticos, así como para provocar un estado de pasividad en la conciencia y uno sugestivo en lo subconsciente.
12. Hay otras frases muy comunes que de manera recurrente se emplean en el lenguaje cotidiano y que están relacionadas con la música, como por ejemplo: *Como quiera que te pongas, tienes que bailar, Ese es otro que buen baila, No quiero bailar con la más fea, La música del baile la pongo yo*.
13. La poetisa y Premio Nacional de Literatura, Nancy Morejón, ha expresado: *Los motivo del son* estilísticamente no tienen antecedentes en la historia de la poesía escrita culta de la nación, aunque sí en la oral de antigua procedencia mestiza. Es evidentemente palpable la presencia de letras de guarachas, pregones callejeros, comparsas y rumbas, descontando la de los sones, por obvia”.

De mano de la ciencia que estudia la sicología social de los grupos, colectivos, clases y naciones, apreciamos que en nuestro caso el guaguancó es inseparable del canto y muchos de sus textos son frecuentemente verdaderos reflejos de las vicisitudes del hombre. Lo mismo puede decirse del son, salvo que este es de las zonas rurales orientales y el primero de las áreas urbanas marginales. Otro fenómeno a analizar es cómo los cubanos entonan canciones que reflejan sus estados de alma. Cuando alguien va a enamorar a una joven entona canciones románticas, para crear un clima propicio que le permita alcanzar la conquista.

4. La música forjadora de nuestra psicología social e identidad nacional

El concepto de identidad nacional ha sido estudiado por varios investigadores y ensayistas a lo largo de nuestra historia y aún hoy se continúa profundizando en él como parte de un proceso inacabado. Se trata de saber quién soy yo, para conocer cómo y hacia dónde voy. Esfuerzo que es preciso realizar para sentirnos parte de algo que sustente la existencia, que nos dé un sentido de pertenencia, que nos permita entendernos con nosotros mismos. Cuando se nace en esta hermosa isla, lo primero es el azulado cielo, después las empinadas palmas, la belleza del paisaje, los seres humanos, la música, la historia del país..., pero, ¿por qué somos así, tan sensuales, apasionados, poco preocupados por el tiempo real.

Todo lo expuesto hasta aquí nos induce a meditar, sin apasionamientos, felices de conocernos mejor, sobre lo positivo y lo negativo de nuestro comportamiento, sin pretender que somos mejores o peores que nadie, pero que sí tenemos una rica tradición histórica e intelectual que defender del olvido, del voraz apetito de las Roma. Vivimos en una época en que la supervivencia, como nación, pasa por el claro conocimiento del concepto de la identidad nacional como elemento indispensable para luchar por hacer de la isla la patria que nos aconsejó Martí: “Con todos y para el bien de todos”.

Partiendo de lo expresado anteriormente, comenzaremos por las reflexiones legadas de don Fernando Ortiz: “La cubanidad plena no consiste meramente en ser cubano por cualesquiera de las contingencias ambientales que han rodeado la personalidad individual y le han forjado sus condiciones, son precisas también la conciencia de ser cubano y la voluntad de quererlo ser... Acaso se piense que la cubanidad haya que buscarla en esa salsa de nueva y sintética suculencia formada por la fusión de los linajes humanos desleídos en Cuba, pero no, la cubanidad no está solamente en el resultado, sino en el mismo proceso complejo de su formación”.

Rogelio Martínez señala: “La identidad es rica porque es cambiante, es como un río que siempre se está renovando y al final el río desemboca en el océano de la Humanidad. El pueblo vive su identidad y ella es individual, grupal, regional. Cada clase ha manipulado el concepto de identidad a su guisa. Al hablar de identidad nacional muchos insisten en la diferencia con los demás, pero también hay que abordar aquellas cosas que tenemos en común. Somos simples eslabones de una cadena. Es cierto que hay una coherencia que nos identifica, como cubanos, pero hay que ver los matices de las clases, pues lo homogéneo no existe”.

“La cubanidad ha sido, hasta ahora, ensayo de la esperanza y la realidad de lo incompleto. La identidad es una propiedad intrínseca de todo grupo humano. Este término aportado por la psicología, permite adentrarnos en el modo de ser de pueblos, colectivos e individuos; revelar sus auto percepciones y auto categorizaciones. La identidad es una construcción compartida de valores, saberes, experiencias, sentimientos, comportamientos; que debemos abordar íntegramente. La conciencia de pertenencia y de ser nosotros mismos y no otros, tiene en su base los rasgos comunes que se revelan de manera coherente y continuada, según el glosario de términos más usados en los estudios socio políticos y de opinión”⁷.

⁷ Centro de Estudios Sociopolíticos del Comité Central, diciembre de 2000.

Expresiones de conciencia, los rasgos característicos y comunes de nuestra identidad nacional, después de la consolidación étnica nacional son: el patriotismo, aprecio a los símbolos, mitos, héroes y narraciones que integran el imaginario colectivo, la familiaridad, el tuteo, valores compartidos, los gustos, las costumbres, las creencias, tradiciones y otros aspectos culturales; desinhibido, sentido de pertenencia, decidido, sensible, intolerante en la discusión, sociable, extrovertido, inteligente, crítico, afectuoso, tendencia al descuido, a la irregularidad y a la informalidad, fiestero, soñador, musical, divertido, indiferente, capacidad para buscar soluciones a sus problemas, muy emprendedor dentro y fuera de la isla, conformista, le place compartir lo que tiene, y en cierto sentido, envidioso de los demás.

Después del llamado “período especial” y como prueba del influjo del entorno social, en los seres humanos se aprecia un determinado debilitamiento de las tradiciones, de los lazos familiares. En nuestro país la familia siempre desempeñó un papel fundamental y ella modeló en gran medida, la conducta de las personas. La religiosidad ha aumentado entre los cubanos. Si estás en una cola puede ser que te enteres de la vida y milagros de muchas personas, que de buen talante, se la cuentan a los presentes.

A ese respecto es bueno recordar que Alejo Carpentier nos dice que José Antonio Saco habría observado en 1832, con palabras que ya hubieran sido actuales “La música goza... de la prerrogativa (de mezclar negros y blancos) pues en las orquestas... vemos confusamente mezclados a los blancos, pardos y morenos... Las razones dimanaban del hecho, de que había pocos peninsulares que ejercieran dicha profesión”.

En el siglo XIX se expresa la conciencia nacional cubana en la música, se integra lo tradicional y lo profesional. Surgen el zapateo y el punto con elementos de la cultura hispánica manifiestos en el baile y el canto acompañados de cordófonos pulsados. En este siglo se gesta uno de los complejos genéricos más importantes de la música cubana (con influencia hispánica y africana): la rumba y sus variantes: guaguancó, yambú y columbia.

No debemos soslayar el hecho trascendente de la impronta haitiana en nuestro acervo musical, pues cuando la Revolución conmovió los cimientos coloniales en aquel territorio, la honda migratoria llegó a las costas cubanas aportando un cierto número de ritmos y géneros que enriquecieron nuestro folklore. La contradanza francesa llega a nuestras costas y en su enriquecimiento se trasmuta en contradanza cubana y deviene un hito en la vida musical del país. En esa oleada de fresca cultura nos llega también la tumba francesa y un elemento rítmico que hoy tiene pasaporte cubano: el cinquillo⁸.

De la música deriva el baile, que es un hecho esencialmente humano y es también un gesto social de protesta contra la mecanización de la vida. Generalmente cuando las personas bailan se relajan, desahogan ansiedad, reducen la tensión, se desvían de sus problemas, de muchas de sus inhibiciones y hay hasta un cierto *sans façon*, un determinado desenfado, una sublimación hedonista, dignidad frustrada. El siquiatra Gilbert Rose plantea que, “bailamos para develar lo que pensamos y sentimos, así como para experimentar la vivencia de dominio (mastery) que acompaña a la autorrealización expresiva”⁹.

En la segunda mitad del siglo XIX se produce el proceso de transformación de la contradanza al danzón. El músico cubano Miguel Faílde crea el primer danzón *Las Alturas de*

⁸ De origen africano.

⁹ *Entre el diván y el piano*, p. 251.

Simpson, tomando elementos ya existentes en la práctica de la música popular. Esta expresión musical llega a convertirse en el baile nacional.

Manuel Saumell e Ignacio Cervantes son los compositores más representativos del nacionalismo, del criollismo, de sabor cubano; en la música de concierto del siglo XIX componen pequeñas obras para piano, contradanza y danzas. En esa época se produce, como señala Leonardo Acosta en su obra *Del tambor al sintetizador*: “Una asimilación consciente de los elementos de ascendencia africana que permanecían discriminados por una sociedad clasista y racista, y a los que incluso se les negaba su condición de cubanos. En este mismo sentido, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla son dos figuras relevantes de la primera mitad del siglo XX, en la música de concierto. Asumieron el folklore y las tradiciones en la creación de su música con un lenguaje técnico expresivo contemporáneo, dentro de su época, cuando la llamada música afrocubana seguía siendo objeto de una tozuda discriminación.

El siglo XX irrumpe con una explosión de géneros musicales cubanos: la criolla, versión romántica del campesino. Es el espíritu de una época y el espíritu de lo cubano va buscando formas. Es el momento en que la música cubana es escuchada en diversos lugares del planeta. La primera criolla *Carmela* es escrita por Luis Casas Romero. La guaracha era de origen humorístico. La canción sirvió para expresar temas patrióticos a finales del siglo XIX. Ya ella se despoja de lo europeo, y la música, con la introducción de la guitarra se hace mestiza. Los músicos no conocían las técnicas musicales académicas, pero ellos lograron hacer de la canción un género invocando las penas, el amor, el cine; nada cubano le era ajeno. Hay textos trascendentales que recogen ideas patrióticas, como *La bayamesa*, el mambo; el lamento cubano se sintetiza en zarzuelas como *María la O* y *Cecilia Valdés*. En el ambiente popular, las características nacionalistas de la música cubana siempre se arraigaban con la mayor fuerza.

El son es lo más sublime para el alma divertirse y desde Oriente llega a La Habana. En los inicios, cuando llega a la capital el gobierno republicano lo prohíbe bajo el argumento de inmoral, pero poco a poco ese género puso a mover las caderas de la llamada aristocracia criolla. Esa es la música, es el alma de un pueblo nuevo, su vida, sus vivencias, las necesidades rítmicas de nuestro modo de ser. Es lo más auténtico de los ritmos cubanos y para interpretarlo surgen muchas agrupaciones soneras, intérpretes con profundas raíces nacionales, y de la valía y el prestigio¹⁰ popular de María Teresa Vera, Chano Pozo, Celia Cruz, Ignacio Piñeiro¹¹ y después el Ciego Maravilloso, Arsenio Rodríguez, hombre semi-analfabeto que llegó a los salones más concurridos en las décadas de los años 40 y 50 del pasado siglo en nuestro país, que conoció las grabaciones discográficas que conservan la memoria, y probó suerte en uno de los circuitos promocionales más acaudalados del orbe, Nueva York. Introdujo en los septetos dos trompetas, un piano y la tumbadora. Su condición racial, que era una desventaja en esa época, le provocó un trauma psicológico que lo afectó mucho. Sus floreos, introducciones, contrapunteos hicieron de él uno de los grandes de la música cubana; ese hombre que trasladó la rumba de los solares al ambiente profesional de las grabaciones de estudio.

La identidad tiene como base una cultura, en tanto que esta última es el fruto de un proceso en el cual los seres humanos han ido creando valores materiales y espirituales, que

¹⁰ El prestigio es una especie de fascinación que un individuo, una obra o una idea ejercen sobre nuestro espíritu.

¹¹ Un compositor de primera línea, desde que en 1906 la agrupación de clave y guaguancó Timbre de Oro, dio a conocer piezas como: *Suavecito*, *Échale Salsita*, *No juegue con los santos*, *Esas no son cubanas*, *Cuatro palomas*.

los distingue de otros de su misma especie. Todos estos procesos son largos y revelan matices y conflictos. Una historia que se va gestando desde el interior y con mirada propia.

El afamado *Compay Segundo* le cantó a las costumbres, a los elementos tradicionales de la sociedad y que nos identifican. Celia Cruz con su 'Abre camino para su destino, traigo albahaca para la gente flaca' nos recuerda aspectos de ciertas costumbres en la sociedad cubana de los cincuenta, y anteriores. El sombrero de guano, la guayabera y el son para bailar han sido, durante muchos años, símbolos de nuestra identidad. Muchas personas en el mundo nos ven representados en *La Guantanamera*, de Joseíto Fernández o en *Siboney*, de Ernesto Lecuona, ambos temas musicales han tenido, y tienen, una difusión muy amplia no solo por intérpretes cubanos, sino también por orquestas de diferentes países. Lo mismo ocurre con *Che Comandante* cantado por Carlos Puebla; *Yolanda*, de Pablito Milanés y *Ojalá*, de Silvio Rodríguez.

La música, ese producto genuino de nuestro intelecto, en la medida que se ha desarrollado en múltiples ritmos: danzón, son, guaracha, mambo, cha-cha-cha, ha ido creando una imagen en el exterior que nos identifica. Aportes de creadores a la civilización universal cuando construían su historia cotidiana y su historia pasada. Estos estilos nuestros, según planteara Alejo Carpentier, se deben más que nada a "modos de cantar, de tañer lo instrumentos, de manejar la percusión, de acompañar las voces... a la inflexión peculiar, al acento, al giro, el lirismo, venidos de adentro"¹².

Y el hombre humillado, lacerado, como lo ha sido el negro desde que llegó a estas tierras insulares en el siglo XVI, hasta la potente luz de aurora primaveral de 1959, escondió en la música y en la fe muchas de sus penas, sufrimientos y esperanzas. Todo eso lo marcó y le dio una psicología social particular que se expresa en sus cantos, lo cuales van modelando su alma y su espíritu. Ante las interrogantes de quién ser y cómo ser, los jóvenes se decidían a ser músicos, así fueron anticipando su futuro al final de la juventud. La historia nos demuestra que el negro desde la época colonial se interesaba por la profesión de músico.

Sí, la décima campesina responde de manera espontánea, a acontecimientos del momento y tiene el valor sociológico de la interpretación masiva. Recuérdese que a los campos de esta isla no llegaban los curas y sus sermones, y estaban vinculados al mercado. Estaban relegados de los centros de poder y de cultura, sin apenas contar con electricidad hasta después del 1959, en muchas comarcas. Su solitario grito, su música, el alma de su guitarra estaban inspirados y vinculados estrechamente con la tierra, con la naturaleza.

Y en nuestras guerras independentistas los campesinos, que en su momento fueron movilizados para la épica gesta y que fueron una buena parte de los mambises, nos legaron un conjunto de décimas. Las décimas de esas etapas y las posteriores de la época republicana son valiosos documentos que nos permiten conocer muchos sentimientos y aspiraciones de nuestros campesinos. Manuel Feijóo ha trabajado mucho ese terreno y nos ha dejado una riqueza testimonial incalculable. Décimas que lo mismo criticaban a la dominación americana, a nuestros patriotas, al amor, al trabajo, a la vida y sus problemas, y muchas no dejaban de mostrarnos no solo la ingeniosidad de sus creadores, sino también el sentido del humor y lo picaresco.

¹² "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", en UNESCO. *América Latina en su música*.

La Revolución de 1959, la de las palmas reales, creó un marco socio-económico que nos despertó de aquella somnolencia de la que hablaba don Fernando Ortiz y rompió con el infame valladar del ejército de analfabetos, dio acceso obligatorio a la enseñanza, fundó escuelas superiores de arte, la Universidad del Arte y después regó de instructores de arte todo el país, y despertaron cientos de miles de creadores en todas las disciplinas artísticas, entre ellas, la música, y nos ufamamos de que los intérpretes son graduados de los experimentados centros docentes y la producción musical crece con calidad y originalidad; no obstante, algún que otro infausto crea que nuestro vino no es bueno. Ya la música, en gran proporción, es palanca de verdades y de belleza.

Un movimiento musical de gran importancia en Cuba lo fue la trova, cuya etapa dorada se remonta al 1900 hasta el 1925. Santiaguera de origen, purga sus raíces en lo más hondo de los espíritus de hombres que, guitarra en ristre, con una particular sensibilidad, le cantaban al amor, a la vida. Maestro de la trova fue Pepe Sánchez y grandes fueron Villalón, Rosendo y Sindo Garay, Manuel Limonta y otros. El trío Matamoros fue exponente de ese género musical. Música que se interpretaba de manera muy espontánea, se reunía un grupito, cocinaban, bebían y cantaban. Hasta en las barberías de las provincias orientales se formaban reuniones de la trova. En la capital, los tabaqueros no podían tocar la guitarra mientras torcían los tabacos, pero si cantaban.

Dentro del pueblo surgieron también personajes que se harían notar por su modo de cantar, bailar o tañer un instrumento, ejemplo de ello son Benny Moré, Bola de Nieve, Rita Montaner, Sindo Garay, Faustino Oramas, Cascarita, Níco Membiela, Vicentico Valdés, Pepe Olmos, Bacallao, Carlos Embale, Pello el Afrocán, Abelardo Barroso, Celia Cruz, Barbarito Diez, Meme Solís, las Hermanas Lago, etcétera. Los elementos musicales, combinados con esos personajes, irían marcando el camino y dejando su impronta en la música de cada época: su cubanía.

Mejor organizado tímbricamente surge un genio como Benny Moré, quien representa la síntesis de las corrientes que han venido conformándose e influyéndose unas con otras. Benny es una figura paradigmática que resume un camino recorrido.

¿Qué nos identifica desde el punto de vista musical? El conjunto de la percusión cubana se ha ido enriqueciendo tímbricamente a medida que transcurre el tiempo y esto ha permitido que surjan percusionistas de renombre internacional, como Chano Pozo, Tata Güines, Los Muñequitos de Matanzas, Changuito, que han ido creando toda una tradición. La sensualidad de nuestra creación musical, prolifera en géneros, por el *son*, que como hilo umbilical nos da una continuidad en el sabor, en ritmos que descuellan por su cadencia, por la introducción del cinquillo y el papel de las claves, de los tambores, de la percusión, por sus raíces africanas, por nuestra capacidad de apropiarnos de otras fuentes y devolverlas transformadas o enriquecidas con el aroma de la caña o la cotidianidad de las ciudades isleñas, con estilo propio, porque la mano ejecuta lo que el corazón manda, dice un proverbio chino. Y la música ha contribuido, de manera excepcional, a la sicología social del cubano, de ese que baila en un ladrillo, que ahoga sus penas en una tonada o en un guaguancó, que sus más íntimas fibras se conmueven ante una rumba y que adora como ídolos al trío Matamoros, Rita Montaner, Bola de Nieve¹³, Arsenio Rodríguez, Ben-

¹³ Es sin dudas uno de nuestros más genuinos intérpretes, por eso Martha Valdés, anota en su libro, *Donde vive la música*, que uno de los secretos que Bola de Nieve supo arrancarle a la vida fue el haber descubierto el poder comunicativo de una canción.

ny Moré, Tito Gómez, Orlando Vallejo, Omara Portuondo, Chucho Valdés, Elena Burke, Pablo Milanés o Ernesto Lecuona. Con su música ellos nos enseñaron que también puede haber un mundo de ilusiones.

Otro hecho importante, digno de destacar, es que siendo Cuba un país de cerca de 12 millones de habitantes, tengamos una emisora que difunde solamente música clásica CMBF y otra, Radio Enciclopedia, que transmite música instrumental, lo que explica el enorme interés que despierta la música en el cubano. Apreciamos también que se ha desarrollado, con la Revolución, un importante movimiento de aficionados a lo clásico, como lo evidencia la existencia de orquestas sinfónicas en algunas provincias (Santiago de Cuba, Holguín) y cuando se realiza un concierto en el Amadeo Roldán, como el ofrecido en homenaje a Wolfgang Amadeus Mozart, hasta los peldaños de las escaleras son ocupados y el público aplaude con entusiasmo. Desde la instalación de la radio en nuestro país, en las primeras décadas del siglo XX, ella desempeñó un papel de suma importancia en la difusión de las creaciones musicales nacionales, actualmente prosigue ese ejercicio.

Decía el Caballero del Son, Adalberto Álvarez, en un reciente programa de televisión, el primero de enero, que el pueblo santiaguero había hecho suyo el conjunto Son 14, por sentirse identificado con él por su manera de interpretar el son. Y en esa oportunidad aclaró que su afición por la música, proviene de la niñez, pues vivía con sus padres que eran músicos y cerca de su casa había un bar, donde él iba a cantar de vez en cuando, pero lo fundamental es el medio ambiente musical en que se crió. Esas vivencias son las mismas de muchos de nuestros creadores, como Chucho Valdés, Gonzalito Rubalcaba, Frank Fernández, Juan Formell y otros, que ya forman parte de nuestra mitología y quienes han sido influidos por el medio social en que han vivido. Los hechos de la vida individual y los de la vida colectiva son, hasta cierto punto, heterogéneos, pero la vida tiene por sede la sustancia viva en su totalidad, es decir está en el todo, no en las partes.

He hurgado en la epistemología de lo cubano. Mis argumentos han sido los siguientes:

Nuestra identidad se ha ido afirmando, mediante el afianzamiento de sus raíces, en la confrontación antiimperialista de las últimas ya casi cinco décadas y con el descubrimiento de la obra martiana, que nos enseña a querer a nuestras palmas y a nuestro vino... Esa identidad que tanta importancia tiene en este minuto de la humanidad, caracterizado por las tentativas de llevar a todos los pueblos a aceptar la hamburguesa como alimento universal. Estamos, otra vez, en una época crítica, agónica y llena de incertidumbre. De ahí la importancia de esa identidad que nos hace sentir que somos parte de una rica historia que alumbra nuestro porvenir, en medio de una situación de falta de seguridad en el mundo y de un no saber a qué atenerse. La defensa de esa identidad, como ha señalado Enrique Ubieta, es “un permanente ejercicio de inclusión y apertura que no pretende el aislamiento, sino la integración justa a la totalidad humana”¹⁴.

5. Conclusiones

1. La música cubana es una verdadera síntesis de elementos esenciales de su historia: colonización, esclavitud, transculturación y la protesta de los oprimidos, quienes

¹⁴ *De la historia, los mitos y los hombres*, p. 216.

canalizaron su rebeldía a través de expresar sus sentimientos con las composiciones musicales de manera espontánea y después más elaboradas.

2. La música en nuestro país ha sido, y es, un instrumento de comunicación y creación que ha modelado al cubano y constituye un ingrediente destacado en la formación de nuestra identidad cultural y nacional.
3. La identidad nacional en Cuba está reflejada en su cultura mestiza, en este ajiaco que somos y en el impacto de la música en la psicología social y lo autóctono del cubano.

La música ha sido un elemento en la formación patriótica y en la proyección internacional del cubano. El baile ejerce una gran influencia en el cubano, y así brazos, inclinaciones del cuerpo o movimientos de los pies, lenguaje gesticular que tienen una base en lo que nos llegó de África. Las personas se transforman en esos ejercicios y en sus rostros se observa que se sienten más libres, más genuinos, es como si los instintos tuvieran una coyuntura más libre para expresarse. El baile es una relación social y es también una de las tres terapias contra la depresión, pues en tanto que ejercicio físico, libera morfina endógena (endorfinas) que quitan el dolor y mejora el ánimo de las personas.

Quisiera también que estas reflexiones sean un homenaje a todos nuestros creadores musicales, por el genuino y profundo aporte que han hecho a la cultura cubana, a la música, de la que nos sentimos tan orgullosos. Sin ellos, entre otros factores importantes, la isla no irradiaría la luz con que alumbra y no habríamos hecho la contribución de calidad, al acervo musical de la humanidad.

El cambio de época que vive la humanidad, en que la espiritualidad se va a bolina, como dijera el doctor Raúl Roa García a propósito de la Revolución de 1933, reclama que nuestro país, a través de este instrumento social que es la música, preserve al hombre frente a esa abrasiva invasión individualista, de pérdida de valores y consumista que amenaza con inundar al mundo.

Bibliografía

- Acosta Leonardo, *Del tambor al sintetizador*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983.
- Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1999.
- Ardévol José, *Introducción a Cuba: La Música*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1969.
- Atlas Cultural / Centro Etnográfico*.
- Ayner Valencia José, *La eficacia simbólica de la música: La música como terapia*, (Tesis de pregrado en Antropología), Universidad de Antioquia, Medellín, 1997.
- Benzeno Rolando, *La nueva musicoterapia*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1998.
- Blanchard John, *El rock invade a la iglesia. Evangelismo y música*, Editorial Ebenezer, Barcelona, 1991.
- Cairo Ana, *Bembé para cimarrones*, Publicaciones Acuario, Centro Félix Varela, La Habana, 2005.
- Carpentier Alejo, *Ese músico que llevo dentro*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.
- _____, *La música en Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1989.
- _____, *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*, en UNESCO. *América Latina en su música*, Editorial Siglo XXI, México, 1977.

- _____, *El amor a la ciudad*. Editorial Alfaguara, México, 1996.
- Copland Aaron, *Cómo escuchar la música*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970.
- Chunga Espinosa J.A., *Historia de la música*.
- De la Torre Carolina, *Las Identidades, una mirada desde la psicología*, Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2001.
- Fariñas Georgina, *El Psicoballet. Una experiencia cubana*, «Revista del Hospital Psiquiátrico de La Habana».
- Fernández Retamar Roberto, *Cuba defendida*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- Fraga Leal Grisell del Rosario, *La esclavitud en Guanabacoa durante los siglos XVIII y XIX*, Tesis para Master en Estudios Históricos, La Habana, enero de 2007.
- Freedman A., Kaplan H, Sadock B., *Tratado de Psiquiatría*, tomo 3, Editorial Científico Técnica, La Habana, 1977.
- Freud Sigmund, *Obras Completas*, tomo III, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 2005.
- Fundación Fernando Ortiz, *El cubano de hoy*, Ediciones Pontón Caribe. S.A., La Habana, 2003.
- García Alonso Maritza, *Identidad cultural e investigación*, Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2002.
- Gardner Howard, *Estructuras de la mente. TIM*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1995.
- Gastón Mathias, *Educación musical*, Editorial Sainte Claire, Paris, 1979.
- Gómez Sedeño Modesto, *Último escalón alcanzado por la plantación comercial azucarera esclavista (1827-1886)*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2003.
- Gretchen L. F., *Musical Background for English Literature. 1580-1650*, Rutgers University Press, New Brunswick-New Jersey, 1962.
- Guillén Nicolás, *Prosa de prisa*, tomo I, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1973.
- Halbwachs Maurice, *La mémoire collective chez les musiciens*, «Revue Philosophique», III-IV, 1939, pp. 136-165; trad. es. de R. Ramos Torre, *La memoria colectiva de los músicos*, recopilado en *Tiempo y sociedad*, Siglo XXI y Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), # 129, Madrid, 1992, pp. 35-62.
- Kloskowska Antoanina, *Antología de estudios marxistas sobre cultura*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975.
- Kulikov V.N., *Introducción a la Psicología Social Marxista*, Departamento de Orientación Revolucionaria del CC del PCC, La Habana, 1974.
- Linares M.T., *La presencia de elementos nacionales en la música cubana*, La Habana, 1999.
- Loynaz D.M., *Dulce jardín*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993.
- Loyola Fernández José, *Acerca de la universalidad y la identidad nacional en la creación musical cubana*, en «Música cubana», n. 4, 2000, pp. 28-31.
- Mañach Jorge, *Historia y estilo*, Imprenta Ucar, García y Compañía, La Habana, 1934.
- _____, *Indagación al choteo*, Editorial Libro Cubano, tercera edición, La Habana, 1955.
- Martínez Furé Rogelio, *Diálogos imaginarios*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1997.
- Mereaux M., Bence L., *Guía muy práctica de musicoterapia*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1990.
- Morejón Nancy, *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, Ediciones Unión, La Habana, 1982.
- Musak... in Offices*. Folleto Publicitario de Musak, una compañía teleprompter de Australia.
- Orovio Helio, *Diccionario de la Música Cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1992.

- Ortiz Fernando, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993.
- _____, *Historia de una pelea cubana contra los demonios*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975.
- _____, *La clave xilofónica*, Editorial Tipográfica Molina y Cía., Texas, 1931.
- Pittaluga Gustavo, *Diálogos sobre el destino*, Editorial Selecta, La Habana, 1954.
- Orenstein R.E., Sobel D.S., *Getting a Dose of Musical Medicine*, en «Prevention», n. 41, junio de 1999.
- Rodríguez Rivera Guillermo, *Por el camino de la mar*, Ediciones Boloña, La Habana, 2005.
- Rose Gilbert *Entre el diván y el piano*, en *Psicoanálisis, música, arte y neurociencia*, Grupo Editorial Lumen, Buenos Aires-México, 2006.
- Rowel Lewis, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Gedisa, Barcelona, 2009.
- Sánchez Ortega Paula, *Tradición y creación musical en América Latina y el Caribe*; actualmente consultable en el sitio web <<http://cuasran.blogspot.com/2009/12/trdicion-y-creacion-musical-en-america.html>>, visitado el 30 de marzo de 2020.
- Siegmeister Elie, *Música y sociedad*, Editorial Siglo XXI, Bogotá, 1980.
- Stefani Wolfgang, *¿Pero qué no es sólo música?*, en «Dinámica», enero-junio de 1993.
- Stout Francisco, *Filosofía y música*, Montemorelos, N.L., Universidad de Montemorelos, 1996.
- Taine Hippolite, *Filosofía del arte*, Editorial Aguilar, Madrid, 1957.
- Torres C.A., Louis R., *Notas sobre música*, Creation Enterprises Internacional, Arkansas, 1992.
- Torres-Cuevas Eduardo, *En busca de la cubanidad*, tomo II, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2006.
- Ubieta Gómez Enrique, *Ensayos de identidad*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993.
- _____, *De la historia, los mitos y los hombres*, Editora Política, La Habana, 1999.
- Vandor Ivan, *The Role of Music in the Education of Man: Orient an Occident*, en «The World of Music», n. 22, 1980.
- Vitier Cintio, *Lo cubano en la poesía*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970.
- White E.G., *La educación*, Asociación Publicadora Interamericana, México, 1987.
- Zayas Bringas E.G., *Reseña histórica de la mujer en la música cubana*, en «Revista Orbe», La Habana, 2004.

Article

La Rumba Ritmo de Resistencia Cultural

VICENTE ROBINSON ECHEVARRÍA

Universidad Agraria de La Habana

Resumen. El estudio siguiente está encaminado a exponer la importancia del Complejo de la Rumba, surgido en Cuba en el siglo XIX, no solo para la cultura cubana sino además como un ritmo de resistencia de los sectores populares del país principalmente de los descendientes de africanos, que por medio de la rumba asumieron posiciones de defensa de su identidad, su sentido de pertenencia como sectores populares y más oprimidas, su cubanía, se tratan las características de este complejo de la música cubana formado por varios géneros, su origen, la forma de danzar, los instrumentos que se emplean haciendo hincapié en el guaguancó como género más conocido en todo el país y más practicado, se señalan las figuras artísticas más reconocidas y que contribuyeron a la promoción de la rumba a nivel nacional e internacional y los diferentes espacios como el cine, la televisión, el teatro. En la ponencia se referencia a la relación que existe entre el puerto-la ciudad y la migración de hispanos y los africanos traídos como esclavos a la Isla y que en un intercambio cultural sus descendientes crearon uno de los ritmos más destacados en el pentagrama musical cubano, pero que contribuyo a la identidad del pueblo cubano y desarrollar nexos entre los sectores practicantes pertenecientes alas clases desposeídas, se relaciona además el carácter profano del ritmo. Para el estudio se utilizo una bibliografía de diferentes autores destacados en los estudios del Complejo Musical de la Rumba diferentes.

Palabras claves: complejo de la Rumba, Guaguancó, Yambú y Columbia.

Abstract. The following study is aimed at exposing the importance of the Rumba Complex, which emerged in Cuba in the 19th century, not only for Cuban culture but also as a rhythm of resistance of the popular sectors of the country mainly of the descendants of Africans, who through the rumba they assumed positions of defense of their identity, their sense of belonging as popular and more oppressed sectors, their Cuban, the characteristics of this complex of Cuban music formed by several genres, its origin, the way of dancing are treated, the instruments that are used emphasizing the guaguancó as a genre best known throughout the country and more practiced, the most recognized artistic figures that contributed to the promotion of rumba at national and international level and the different spaces such as the Cinema, television, theater. The paper refers to the relationship between the port-city and the migration of Hispanics and Africans brought as slaves to the Island and that in a cultural exchange their descendants created one of the most prominent rhythms in the Cuban musical stave , but that contributed to the identity of the Cuban people and to develop links between the practicing sectors belonging to the dispossessed classes, the profane nature of the rhythm is also related. For the study we used a bibliography of different authors featured in the studies of the Musical Complex of the Rumba different.

Keywords: Rumba complex, Guaguancó, Yambú and Columbia.

1. Introducción

Dentro del complejo genérico de la música cubana la Rumba tiene una destacada presencia en la música, la Danza y el canto, considerado un género popular tradicional de raíces africanas con influencias hispánicas.

En el siguiente estudio está encaminado a enunciar la importancia de este ritmo en la cultura popular tradicional cubana y la actualidad de la práctica de los portadores tradicionales¹, presente en los diferentes espacios de Cuba.

Ritmo de pueblo, espontáneo, practicado en disímiles espacios... “La expresión se formo la rumba” como señala la doctora Virtudes Feillu, haciendo referencias ala voz popular “...Infiere que sea iniciado una fiesta o jolgorio popular la frase es muy común en el argot contemporáneo, sin embargo, si analizamos el término rumba llegamos ala conclusión de que se trata de un género cantable y bailable pero, sobre todo, es una manifestación musical. Esto no significa que, en efecto, la interpretación de una rumba no dé lugar a la convocatoria espontánea de los vecinos del lugar, en un improvisado momento de expresión y alegría popular”, como bien expresa V. Feillu la Rumba es la música que acompaña los festejos hogareños, las festividades populares, que ha acompañado a los cubanos en diferentes actividades de su cotidianidad, tanto de carácter político como cultural, el vocablo infiere un ambiente festivo, de alegría, de abandonar problemas y preocupaciones, es cierto pero además es un género musical de resistencia cultural.

En los descansos de la faena, en el bullicio de los solares o animando los juegos de domino está presente la rumba en su carácter patrimonial, sus cantos que narran la cotidianidad, que acuden a la memoria histórica para homenajear el papel destacado por personalidades de la historia hace necesario su estudio por su importancia cultural en la formación de la identidad cubana y por la cual como manifestación cultural desde su origen tiene un gran sentido de pertenencia en los sectores populares.

El ritmo se origina en el siglo XIX en las zonas adyacentes al puerto de La Habana, Matanzas y Santiago de Cuba, así como las zonas de bateyes de los ingenios azucareros, constituyen el escenario de origen y principal práctica del género por lo que su estudio no es posible sin referirse a la presencia africana y los hispanos, los primeros esclavizados los segundos libres pero que compartieron un espacio geográfico urbano –rural con diferentes atributos, intercambios culturales y roles que Fernando Ortiz² conceptualizó como transculturación³.

La importancia del género no se limita a la tradición y la práctica popular desde una visión artística del ritmo se desarrollaron excelentes exponentes del género que llevaron la danza y el canto rumbero a los medios como la radio, televisión, el cine, el teatro, pasearon al género por escenarios de Europa y América contribuyendo a la internacionalización del ritmo y su reconocimiento mundial.

Declarado el complejo rítmico por la UNESCO en noviembre de 2016, como Patrimonio Inmaterial Cultural de la Humanidad, alcanzó un rango muy relevante en el pano-

¹ Portadores tradicionales: se denominan así aquellos sujetos o grupos que reflejan y transmiten los valores culturales de las generaciones que le antecedieron.

² Fernando Ortiz: abogado, etnógrafo y antropólogo cubano, realizó estudios socioculturales que permitieron un importante desarrollo de la Antropología en el país.

³ Transculturación: se habla de Transculturación para referirse a un proceso de sustitución en el que una sociedad adquiere de forma gradual gran parte de una nueva cultura y la asimila en la propia, dejando de lado las costumbres y la identidad cultural que la habían caracterizado tradicionalmente.

rama artístico cubano, un ritmo que no es solo una manifestación cultural sino además la rumba es ritmo de resistencia cultural.

Se propone como Objetivo de este trabajo el siguiente: Exponer la importancia del complejo de la rumba en el proceso de formación de la identidad cubana, no solo como ritmo musical sino además como una forma de resistencia.

2. Desarrollo

2.1 Origen de Rumba

El origen de este complejo genérico de la música cubana se enmarca en el siglo XIX, principalmente en las ciudades de LaHabana, Matanzas y Santiago de Cuba.

La presencia negra de hombres y mujeres esclavizados y libres, junto la población blanca mayoritariamente española y los descendientes de ambos grupos étnicos nacidos en la isla provocaron los procesos de transculturación definidos por F. Ortiz, donde participaron los diferentes sujetos sociales portadores de una cultura que intercambiaron sus saberes, habilidades, hábitos, prácticas religiosas, sentimientos, la cultura potadora que los identificaba, para expresar una nueva realidad cultural en su entorno.

El aumento de las actividades económicas en los centros urbanos demandaron una mayor mano de obra que se resuelve con el trabajo esclavo de hombres jóvenes y fuertes, usados como estibadores, en las construcciones que se realizaban en los centros urbanos, además hay que tener en cuenta la presencia de los esclavos domésticos donde se destacaban las mujeres.

En los alrededores de los centros urbanos se desarrollaron sitios de labranzas, donde se obtenían producciones agrícolas variados, demaderas, criadeganado, frutas, para suministrar a la ciudad.

En la propia ciudad diferentes actividades de servicios se realizaban contando con esclavos y hombres negros libres que participaban en esas labores.

Esta situación provocó un crecimiento demográfico en estos espacios en constante interrelación de los sujetos que generalmente arribaban por los puertos, fue en este escenario primado de relaciones interculturales que se origina el complejo genérico de la Rumba que constituye un ritmo urbano y profano⁴.

2.2 Características de la Rumba

Como se ha planteado la Rumba es un género de música tradicional urbano de raíces africanas donde predominan el uso de instrumentos de percusión constituye una familia de géneros musicales con determinadas características cada uno de ellos:

- Guaguancó, género por excelencia habanero.
- Yambú.
- La Columbia más practicado en Matanzas.

⁴ Ritmo profano: ritmo musical que no se corresponden con los cantos y bailes religiosos, muy comunes en las religiones de origen africano.

2.2.1 Instrumentos de la Rumba

Se incluyen tres tumbadoras (este tambor es creado en Cuba), se emplean claves, bongos, pailas, a veces en una rumba improvisada que es muy común se emplean cajones, cucharas, guatacas, es la llamada rumba de cajón.

2.2.2 El guaguancó

Es el género más elaborado en cuanto a sus textos, música y baile. La danza del guaguancó representa el deseo del hombre en su masculinidad hacia la mujer, el hombre trata de poseerla, dominarla, seducirla, en su apetito sexual, trata de poseerla en movimientos eróticos, la mujer huye pero con ademanes coquetos, provocadores, sensuales, que hacen que el bailarín la persiga durante la representación danzaría.

El bailarín realiza piruetas, acrobacias, y juega con un pañuelo que mantiene en movimientos mientras la mujer simula no importarle y se entretiene en otras formas muy bien representadas en el lenguaje danzario que realiza acompañados por los coros y cantos de los solistas

2.2.3 La Columbia

Tradicionalmente ha sido bailado por hombres, se considera que tiene un origen rural, con textos donde se incluyen vocablos africanos, los bailadores lo hacen con un vaso sobre su cabeza por lo que se mantiene en posición erecta, a veces se baila con machetes en las manos ó cuchillos. Es necesario para su ejecución una gran destreza y equilibrio corporal.

2.2.4 El Yambú

En la actualidad la práctica se realiza solo por agrupaciones profesionales en representaciones artísticas, pues la práctica del género ha caído en decadencia.

La Rumba es una música viva que se nutre de la actualidad, de la cotidianidad, de los sujetos sociales practicantes.

Diferentes autores definen a la Rumba como:

V. Feillu “Se trata de un género cantable yailable, pero sobre todo es una manifestación musical. Es uno de los géneros más importantes de nuestro legado musical-danzario, el cual posee variantes conocidas como el yambú el guaguancó y la Columbia, razón por la cual se le denomina complejo de la rumba.

La Rumba es un género de música tradicional que se origina en Cuba durante el siglo XIX de raíces africana es considerado la madre de numerosos ritmos y bailes latinos”.

Ramón Díaz: “La rumba es de origen africano con influencias españolas, la iniciaron los esclavos recién liberados inicialmente en zonas rurales bateyes y caseríos entre la Habana y Matanzas”.

Helio Orobio: “Género cantable yailable nació de la vertiente afro-española concón especial huella del primer elemento, tuvo su origen en el marco urbano donde la población negra humilde (cuarterías, solares) y el semi-rural alrededor de los ingenios azucareros. Es música profana”.

Como enuncian los autores, la rumba es ritmo auténticamente cubano donde se entrelazan los aportes hispanos y africanos, surgida entre los sectores más humildes y desposeídos, de ahí su carácter popular, un ritmo creado en zonas urbanas que perdura hasta los días actuales.

El género musical incluye sus cantos y la danza de hondas raíces populares, un género tradicional, contextualizado en el tiempo, en su práctica y creatividad.

3. La rumba y sus cultores

La rumba constituye una manifestación musical de gran importancia en la práctica de carácter tradicional y popular del pueblo cubano, si durante el siglo XIX, en las ciudades como la Habana y Matanzas, los llamados coros de rumba amenizaban con sus cantos las calles en días festivos, hoy en todo el país vibra la rumba, pues no existe una sola comunidad que no cuente con portadores del género, lo que demuestra su práctica sistemática, popular y tradicional.

De ahí que los cultores del género fueron siempre hombre y mujeres del pueblo que aún son recordados por diferentes generaciones en los cantos que hacen referencias a las vivencias de las personalidades destacadas en la práctica cultural y se han convertido en leyendas como José Ramón Oviedo (Malanga), considerado un gran bailarín de Columbia, aquellos que lo vieron bailar quedaban asombrados ante su pose y el ritmo, era único en su baile y así ha sido reconocido por diferentes generaciones.

Son estos rumberos populares con su práctica los que han logrado mantener al género vivo, auténtico, en los patios solariegos, en las fiestas populares, acontecimientos políticos, en las fiestas de carnaval. La Tradición se mantuvo por el pueblo y de este surgieron los genuinos cultores del género como: Estanilá Luna (pareja de baile de Malanga), Estela Álvarez, Chano Pozo, el Chori, Pablo Roche, Tata Güines, Trinidad Torregrosa y muchos más.

Si bien el género se caracteriza por la presencia masculina, la mujer ha tenido un papel muy importante en la promoción nacional e internacional de la Rumba como cantantes y bailarinas, se destacan nombres como Celeste Mendoza “La reina del Guaguancó”, quien fue una interprete excepcional del género tanto en el canto como en el baile, muy personal, de ella expreso Rita Montaner “...En fin veo una verdadera artista cubana que expresa en lo vocal, la coreografía con espontaneidad sin dobleces, nuestra música popular y folklórica”, si porque la reina del guaguancó encarno el espíritu popular de la Rumba y lo elevó al plano artístico en toda su naturaleza y la riqueza del género.

Sonia Calero, bailarina clásica, llevó a la Rumba al Ballet sin perjuicios, elevando el género a espacios internacionales donde se entrelazan la máxima calidad artística y la raíz popular del ritmo que denotan un fuerte nexo con la tradición de la música popular cubana.

Mayra Limonta, reconocida actriz y rumbera, llevó al complejo de la rumba a la televisión, el cine y los grandes espectáculos de las revistas musicales, en los espacios nacionales e internacionales.

Agrupaciones como los Rumberos de Cuba y Papines han contribuido a mantener el género en los espacios culturales nacionales e internacionales, dándole un merecido reconocimiento por su bien elaborada ejecución que han alcanzado fama internacional.

Estos artistas contribuyeron desde su actuación notablemente a la presencia del género en los espacios artísticos nacionales e internacionales sin adulteraciones del género que representaron de una manera muy genuina en sus interpretaciones.

4. La Rumba sale del solar

La fuerza del género, su esencia popular ha logrado que la Rumba este presente en diferentes manifestaciones y medios culturales como:

La poesía en obras de José Xacarias Tallet en su poema “La Rumba”, Emilio Ballagas “Eligia de María Belén Chacón”, Ramón Guerra “Baïldores de Rumba”.

El reconocido pintor Eduardo Abela hace un homenaje a la rumba en su obra “Comparsa”.

El ritmo cubano de tambores, alegres cantos y complejas danzas conquista las plazas culturales de diferentes lugares del mundo y en esto tiene que ver mucho el cine donde se realizan coreografías teniendo como protagonista al Complejo musical tal es el caso de los filmes: “Para quien baila en la Habana”, “Aventuras de Juan Quinquín”, “Nosotros la Música”, por mencionar algunos filmes con presencia de la Rumba.

La demanda del género en los diferentes escenarios influye en la creación de compañías artísticas cuyos espectáculos estaban relacionados con el género y se estrenaban en cabaret como Tropicana, Sans Souci, Botmatre y otros de menor categoría como los de playa de Marianao donde se popularizo mucho la rumba, pero desde una práctica artística-popular, donde se presentaban rumberos populares, que realizaban un espectáculo donde prevalecía el verdadero ritmo en canto y lo que respecto a la danza cubana.

5. Reflexiones

El complejo genérico de la Rumba, incluye un conjunto de ritmos donde se destaca el guaguancó como género de mayor práctica en los espacios populares.

Género cuyos orígenes se enmarcan en el siglo XIX, ha mantenido su vitalidad hasta los tiempos actuales, enunciando su espíritu cubano, O. Urfé, en el diccionario enciclopédico de la música cubana, expone “El leguaje rítmico de los tambores en el guaguancó no es un cita directa de expresión africana alguna es el resultado de la decantación hecha por los cubanos de materiales africanos supervivientes”.

Como bien se expresa la música que caracteriza al género es auténticamente de raíz cubana, donde se refleja la herencia africana, pero ya reflejando una nueva realidad creada por descendientes que refleja el espíritu cubano.

Rumberos populares: Bailan la rumba de forma natural, sus coreografías son espontáneas, desarrollan su danza en las fiestas familiares, vecinales, festejos populares, han mantenido la tradición del género en el tiempo.

El desarrollo de esta familia de estilos no puede desligarse del desarrollo económico-social-cultural de la colonia y en ella el triste y terrible fenómeno de la esclavitud y la miseria de los sectores más desposeídos tanto negros como blancos.

En muchas ocasiones se ha querido encasillar al género en bailes exóticos de negros, de mujeres que evolucionan la danza en acompañados movimientos de glúteos, caderas,

exageradamente eróticos, lo que responde a una visión colonial mercantilista del género, desconociendo que en su esencia popular este incluye el canto y el baile en pareja.

Es de destacar su carácter no religioso ya que se acostumbra a clasificar toda la música de raíces africanas como religiosa, nada tiene que ver con esta y si con la cotidianidad de los sujetos sociales, sus prácticas laborales, su vida, donde se desmitifica la visión racista y reduccionista que aún perdura en determinados sectores sobre la cultura negra en Cuba y la herencia africana presente en esta, que aún por desconocimiento o subvaloración no se ha logrado descifrar, incluyendo a la Rumba como baile de marginales, de negros, nada más alejado de la realidad cuando esta se baila y canta por negros y blancos los cuales han formado agrupaciones que constituyan verdaderos tesoros vivos del género⁵.

Otro de los mitos ha sido darle un carácter machista del género si bien la variante del Yambú es practicada por hombres en las variantes del Guaguancó y la Columbia hay una presencia femenina en el coro, en el baile, en el canto como solista, la presencia de la mujer ha jugado un rol fundamental en la promoción internacional del género en medios como el cine.

El estudio de este género no debe limitarse solo al aporte musical a la cultura cubana, es algo más, es un ritmo de resistencia ante los maltratos y humillaciones, ante la necesidad de imponer la alegría a la tristeza, de aquellos que rompieron los eslabones de una sociedad esclavista para sentirse libre, del grito rebelde de los apalencados, de los tambores que se negaron a ser domesticados por el sistema colonial, que late en la identidad de un pueblo.

Fue en estos sectores populares, negros y blancos pobres, esclavos, sin ninguna ventaja social donde nació el género como ritmo musical y como cohesión de estos sectores desde la colonia y la república, aunados solo a la esperanza de una vida mejor, hicieron posible el milagro de la alegría que brotaba genuinamente de sus sentimientos y de la cubanidad que también estos sectores fueron portadores.

Ritmo popular, tradicional creado y recreado por los sectores desposeídos, explotados no solo de los descendientes de africanos, también lo practican y disfrutan del género los descendientes de españoles, un complejo musical cubano, que sirvió para denunciar situaciones que afectaban a esos sectores, mantener la cohesión de los sectores populares, de participación activa, que exaltan en sus cantos la historia patriótica del país, la vida de cultores del género, que se han destacado ya como cantantes, bailadores, de ahí su merecido lugar en el pentagrama musical cubano, porque ha sido un ritmo de resistencia del pueblo cubano.

La Rumba es la senda de integración de la nación cubana, al clamor popular de un pueblo, su identidad y sentido de pertenencia a la nación en que nacieron.

Hay rumba, se formó el jolgorio que suenen los tambores y cajones, que se entonen los coros de voces dulces de guarapo, que bailen todo, que bailen todos, la fiesta ya se formó.

6. Conclusiones

El complejo de la música constituye un conjunto de géneros entre ellos el Guaguancó, la Columbia, el Yambú, es una manifestación artística de influencias africana a hispanas,

⁵ Tesoros vivos del género: son personas o grupos que poseen determinados conocimientos, habilidades, técnicas, conocimientos necesarios para mantener crear o producir determinados elementos del patrimonio cultural.

surgida en los espacios urbanos del país entre los sectores populares más desposeídos, grito de reafirmación de una identidad, una historia ha constituido una vía para que esos sectores reafirmen su cultura sentido de pertenencia y de resistencia cultural, empoderando un sector discriminado, explotado, al que se les escamotearon sus derechos, hoy la rumba conserva su práctica tradicional en entre los portadores, es patrimonio de la humanidad y una vía de unidad de la nación cubana.

7. Recomendaciones

Se considera que el estudio debe promocionarse en los diferentes espacios culturales, educacionales del país, para lograr un conocimiento no solo de la importancia de la Rumba en el panorama musical cubano, sino además su influencia en lo social, en la identidad cubana, en las luchas cubanas, para así tener una nueva concepción de la manifestación cultural.

Bibliografía

- <https://www.definicionabc.com/social/transculturacion.php>.
- Alfaro Hoyos Jorge <https://www.Fiesta del tambor popular.com /música/géneros musicales/.rumba internacional>.
- Díaz Ramón. *Rumberos de Cuba*, Cubacultura, martes 13 de marzo de 2012.
- _____, *Lo mejor de la música*, 21 de enero 2016.
- Diccionario Enciclopédico de la Música en C*, TOMO 3, Instituto cubano del libro, Editorial letras cubanas, La Habana, 2009.
- Feliú Virtudes, *La rumba patrimonio cultural de la nación*, en <www.lajiribilla.co.cu/2012/n565_03/565_05.html>.
- Guía de trabajo para Metodólogos de Cultura popular Tradicional*, Dirección de estudios socioculturales, Ministerio de cultura República de Cuba, 2016
- Lam Rafael, *El imperio de la música*, Editorial José Martí, La Habana, 2014.
- Orovio Helio, *Diccionario de la Música cubana Biográfico y Técnico*, Editorial Letras cubana, Ciudad de la Habana, 1981.
- Xiques Cutiño Delfín, *La cubana Rita Montaner, Hoy en la historia*, en <<http://www.granma.cu/hoy-en-la-historia/2018-04-16/la-cubana-rita-montaner-la-unica>>.

Article

Eduardo Sánchez de Fuentes: un creador musical polémico

IRINA PACHECO VALERA

Universidad de La Habana

Resumen. Estas páginas, resultado de una investigación mayor acerca de las contribuciones de Eduardo Sánchez de Fuentes al patrimonio musical de Cuba, intentan el rescate desde una perspectiva histórico-social, desde los derroteros de la justicia histórica, pues se evidencia en los aportes de este músico en el campo de la cancionística, y sus incursiones de manera meritoria en los géneros como: la opereta y en la ópera, en la orquesta y en el ballet, en el oratorio y en el poema sinfónico, en la crítica y en la musicología. Este artículo se refiere a algunos de los presupuestos fundamentales abordados en la obra de Sánchez de Fuentes, con el fin de indagar su universo polémico en sí mismo y a la luz del contrapunteo cultural de su tiempo, y así rendir un merecido homenaje a este insigne musicólogo.

Palabras claves: polémica, patrimonio, musical, histórico, cultural.

Abstract. These pages, result of a bigger investigation about Eduardo Sánchez de Fuentes 's contributions to the musical patrimony of Cuba, attempts the rescue from a historical-social perspective, from the courses of the historical justice, because it is evidenced in this musician's contributions in the field of the song, and its incursions in a meritorious way in the goods like: the operetta and in the opera, in the orchestra and in the ballet, in the oratory and in the symphonic poem, in the critic and in the musicology. This article refers to some of the fundamental budgets approached in the work of Sánchez de Fuentes, with the purpose of investigating its polemic universe in itself and by the light of the cultural counterpoint of its time, and this way to surrender deserts homage to this famous musicologist.

Keywords: polemic, patrimony, musical, historical, cultural.

1. Introducción

Las polémicas culturales han representado variables identitarias en la construcción de lo cubano a lo largo de sus diversas etapas histórico-sociales. De singular atención han sido las miradas contrapuntísticas en las valoraciones sobre el músico cubano Eduardo Sánchez de Fuentes, pues tradicionalmente ha sido vilipendiado, y se ha sobredimensionado la arista de su pensamiento que revela la exclusión del legado de lo negro en la música cubana. ¿Cómo establecer un juicio equilibrado, que enuncie no solo limitaciones, sino también los aportes de esta figura al patrimonio musical cubano? ¿Cómo abordar a este musicólogo desde los corrimientos de su época y su clase social?, son algunas de las interrogantes que este apartado propone analizar no solo desde las operaciones simbólicas en el abordaje de

una historiografía social, sino además con el propósito de hacer justicia histórica. En este artículo, destaco, un lugar especial a los debates que Eduardo Sánchez de Fuentes, desarrolló con las voces de la intelectualidad, así como con músicos de su tiempo, cuando él mismo contrapunteó con el grupo de la vanguardia musical y artística cubana.

Es conocido que este músico, natural de La Habana, vivió 70 años, de los cuales dedicó casi sesenta a la creación e investigación musicales. Por esta razón, decidí enmarcar las reflexiones desde la evolución de su obra y a la luz de su contexto epocal, y más aún cuando en septiembre de este año 2014, se cumple el 70 aniversario de su desaparición física, pues la misma ocurrió, atacado de una incurable afección cardiaca, en su residencia de la Avenida de los Presidentes número 158, en El Vedado, La Habana, el 7 de septiembre de 1944.

Los itinerarios historiográficos de estudio señalan como fecha inicial el 3 de abril de 1874, cuando nace, Eduardo Sánchez de Fuentes y Peláez, en la Calzada del Cerro, número 605, en La Habana. Sus padres fueron: Eugenio Sánchez de Fuentes Contreras-Presidente de la Audiencia Territorial de La Habana, autor dramático, poeta y escritor que colaboró en las páginas del *Figaro* y otras importantes publicaciones de la época. Individuo de Número de la Real Academia Española – y Josefina Peláez Cardiff, puertorriqueña, pianista y cantante de mérito. Era el quinto de siete hermanos. El mayor Eugenio, fue su colaborador literario en varias ocasiones y autor de la interesante obra: *Cuba monumental, estatuaria y epigráfica*. En 1883 ingresó en el colegio La Gran Antilla, donde se graduó de Bachiller en Ciencias y Letras, en 1888.

2. Eduardo Sánchez de Fuentes y el universo epocal del siglo XIX

Si ojeamos el universo del contexto en el siglo XIX, cuando se produce el nacimiento de Sánchez de Fuentes, precisaremos que este siglo romántico encierra un verdadero esplendor de la música en Cuba. No hubo forma musical que no fuera cultivada por un grupo numeroso y valioso de compositores, desde la música de cámara hasta la ópera. La enseñanza artística transita de sus iniciales balbuceos a la categoría de disciplina organizada a la costumbre de los países de Europa. Los intérpretes de alta categoría logran llevar el nombre de Cuba a diversas latitudes. “Todo, en fin, coincidió, para hacer del siglo XIX, una jornada brillante de la cultura musical en nuestra patria¹.”

En los años 1842, 1844, 1871 y 1878, surgieron y fracasaron varias academias. En 1881 surgen dos grandes proyectos: el de Serafín Ramírez, tratando de establecer en la Sociedad Económica, una Academia de Música “pública y gratuita”, y el de Gaspar Villate, Ignacio Cervantes y Pablo Desvernine, con fines similares. Ambos proyectos no lograron ser llevados a la práctica, al igual que el de Ignacio Cervantes y José Navalón, quienes en 1884 anunciaron la apertura de una Academia de Música en el Nuevo Liceo, fracasando antes de comenzar sus tareas.

El primer Conservatorio de Música que se fundó en Cuba, fue en el año 1885 bajo la dirección del maestro holandés, Hubert de Blanck, como Secretario Gabriel Morales Valverde, con los profesores Ignacio Misa, Ramón Suárez Inclán, Anselmo López, Ernesto Edelman, entre otros, luego en 1898 se le cambió el nombre por el de Nacional. El Con-

¹ O. Martínez, *Pasado, presente y futuro de la cultura musical en Cuba*, «Bohemia», n. 28, 13 de Julio de 1947, p. 32.

servatorio estableció un plan de estudios de acuerdo con todos los adelantos de la época; se organizaron conciertos y concursos de piano, solfeo y violín. Además fue la institución más antigua que bajo ese nombre se sostuvo y la que mejor organización escolar tuvo, en su momento, no solo en Cuba, sino una de las mejores de América, por el resultado práctico que dio su bien combinado plan de estudios en las diversas asignaturas establecidas, su influencia la ejerció hasta en la enseñanza privada y en los profesores que en todo el archipiélago cubano y en el extranjero, concluyeron su educación musical en ese centro y ocuparon puestos muy honrosos en el movimiento artístico, la influencia que tuvo esta institución y su Director fue indiscutible y prueba de ello fue la cantidad de academias incorporadas, como por ejemplo: en Matanzas la Academia Mozart, que dirigió Clotilde Boissier; en Cárdenas la Academia Beethoven, su Director fue Félix Bures; en Cienfuegos el Instituto de Música bajo la dirección de María M. Ortiz; en Santa Clara la Academia Espadero con su Director: Antonio Álvarez y en Puerto Príncipe el Instituto de Música, con su director: José Molina Torres, los cuales estudiaron por el plan del Conservatorio Nacional de Música bajo la inspección de su Director, Hubert de Blanck.

Eduardo Sánchez de Fuentes, estudió, en el Conservatorio de Hubert de Blanck, Solfeo y Teoría con el maestro Sancho. Poco después abandonó la institución por la incomodidad de su padre con el resultado de ciertos exámenes. En atención a su decidida vocación musical pasa más tarde el joven Sánchez de Fuentes a manos de Arturo Quiñones, con quien logró dominar el Solfeo. Para aquella época residía con su familia en Prado y Colón. No había mayor placer para el artista en ciernes que asistir a todas las funciones de ópera que se efectuaban en el Gran Teatro Tacón de La Habana, donde le llevaba muy repetidas veces el insigne abogado Pedro Martín Rivera, amigo de la familia. Posteriormente el incipiente músico recibió las enseñanzas de Carlos Anckermann, y piano con Ignacio Cervantes.

En 1892 se graduó en Licenciado en Leyes en la Universidad de La Habana. En 1894 ocupa el cargo de Fiscal del Distrito de Guadalupe, en La Habana. Ejerció como Abogado ocupando diversos cargos, entre ellos Fiscal y desde 1904, Registrador de la Propiedad de Manzanillo, con sucesivos traslados a distintas ciudades del interior de la República; pero sin haber dejado nunca de tener en La Habana, su residencia habitual.

Ya a los dieciocho años de edad compone su primera obra la habanera *Tú*², universalmente famosa, escrita en 1892 y publicada en 1894, devenida pieza antológica de la cancionística cubana. Es meritorio señalar los recuerdos del estudioso Mario Guiral Moreno, acerca de la habanera *Tú*:

Bastará señalar simplemente, como dato demostrativo de su gran popularidad, que la habanera *Tú* se cantaba casi a diario, muchas veces con acompañamiento de guitarra, en los campamentos de las tropas mambisas, durante las horas de descanso que permitían las treguas entre los incesantes combates; que ella recorrió nuestra América de uno a otro confín; cruzó los mares a bordo de los grandes trasatlánticos, donde se tocaba constantemente con preferencia de otra

² La habanera *Tú*, compuesta en 1892 fue inspirada en la belleza de la joven Renée Molina, partió de un salón exclusivo, la casa de Marta Abreu y Luis Estévez, para después, tener amplia difusión por todo el ámbito del país, al punto de que distintos comercios la editaran como medio de propaganda. Véase este dato histórico en Z. Lapique, *Figura musical de Eduardo Sánchez de Fuentes*, en «Revista de la Biblioteca Nacional José Martí», mayo-agosto de 1874, p. 226. Véase además en J.A. González, *La composición operística en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986.

pieza musical; invadió a Europa de Occidente a Oriente, llegando hasta la tierra de Lenin, donde su letra fue traducida al idioma ruso; traspasó sus fronteras y llegó al Asia central, en cuya capital, Baalbek, fue escuchada, en labios de un viejo judío, por el distinguido escritor y periodista, Eduardo Avilés Ramírez, que así lo relata en su libro *En la tierra de los fenicios* al recordar su estancia en la milenaria Heliópolis, como le llamaron los griegos a la ciudad del Sol, por tantos conceptos memorable.³

Después de este triunfo inicial el artista comprendió su ineludible necesidad de cultivar la composición musical, pasando a ser discípulo de Ignacio Cervantes, cuando este residía en la Calzada de San Lázaro número 151. Junto al prestigioso pianista y autor de tantas famosas Danzas Cubanas se inició en la Armonía y en la Instrumentación hasta que Cervantes emigró a México en virtud de sus ideales independentistas. Desde entonces Sánchez de Fuentes se convirtió en un dedicado autodidacta.

En noviembre de 1910 ingresó como individuo de número fundador, en la Academia Nacional de Artes y Letras de Cuba. Para el mes de diciembre, obtiene el Primer Premio por su habanera *Noemí* en concurso convocado por la Sociedad Coral “Chaminade”, dirigida por Emilio Agramonte, y recibió también Medalla de Oro por un cuarteto en el concurso convocado por la Academia Nacional de Artes y Letras. Sobre las criollas y las habaneras, las cuales le ofrecieron un rotundo éxito a Sánchez de Fuentes, expresó el estudioso Max Henríquez Ureña:

[...] la melodía de Sánchez de Fuentes es elegante: se desarrolla hábilmente, entre complicaciones ingeniosas.

[...] El maestro se revela como un experto en el género. Ya no tiene indecisiones, que fueron naturales cuando por primera vez se cultiva un ritmo desconocido.

Ya explota a su antojo la nueva forma deja correr libre y desenvuelta su inspiración arrebatada, dando a la obra el sello inconfundible de la personalidad del compositor.

Condición peculiar de Sánchez de Fuentes, la espontaneidad. Es, realmente, un inspirado. Así ha podido tener fisonomía propia, que no puede equivocarse con la de ningún otro de nuestros compositores. Por eso, cuando oigo tacharlo de “monótono” y decir que “se repite”, pienso que los que tal afirman se niegan a reconocer el don supremo de la personalidad propia, que es la que pone un sello definitivo y único en todas las obras del artista.

Sánchez de Fuentes, que ahora triunfa de manera tan cabal en las criollas, es el rey de las “Habane-ras” ¿No lo ha demostrado recientemente un reñido concurso, donde se llevó la palma con *Noemí*, inspirada en una rima exquisita de Julián del Casal?

Noemí es una “habanera” típica que podrá competir con *Cubana* y con *Tú*. Pero más me seduce otra composición, enviada al mismo concurso con el título de *Mía*, y bordada sobre unos caprichosos versos de Rubén Darío. Comprendo, eso sí, que esta “habanera” se aparta un tanto del género. Pero ¡con cuanta habilidad y ciencia se halla armonizada y desarrollada esta canción a tres voces!

Estas “habaneras”, como las anteriores, se grabarán en el corazón del pueblo y serán repetidas por todos los labios donde palpita la dicha de vivir. Podrán en las almas jóvenes un beso de tentación. Provocarán, como las “criollas”, ensueños de pasión deslizándose el piadoso milagro de dar lecciones de amor en un parque romántico.⁴

³ M. Guiral, *Un gran musicógrafo y compositor cubano: Eduardo Sánchez de Fuentes*, Academia Nacional de Artes y Letras, Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1944, p. 10.

⁴ M. Henríquez, *Música criolla. A propósito de las “criollas” de Eduardo Sánchez de Fuentes*, «Bohemia», 1 de enero de 1911, p. 410.

En mayo de 1911 fue designado delegado del gobierno de Cuba al Congreso Internacional de Música de Roma. En agosto del citado año fue designado secretario de la Sección de Música del propio organismo. También para ese año de 1911, su composición *Serenata Española* es premiada en España y es nombrado Delegado de Cuba al Congreso de Música en Roma.

En 1913 se le confió el cargo de Vice-Director que desempeñó por espacio de 4 años; ocupando la presidencia de la Sección de Música el 23 de octubre de 1930 fue electo presidente de la Academia. Reelegido al vencerse su primer período, cesó en su labor en octubre de 1942, pasando de nuevo a la Presidencia de la Sección de Música.

3. Vasos comunicantes de Sánchez de Fuentes con el músico mexicano Manuel María Ponce

Para 1915, comienzan los entrañables lazos de amistad entre Eduardo Sánchez de Fuentes y el músico mexicano Manuel María Ponce; este último llega a la Habana a mediados de marzo del referido año, en el marco convulso de la Revolución Constitucional ocurrida en México, como apogeo de aquellos movimientos sociales que se produjeron contra la usurpación de Victoriano Huerta y los conflictos entre los grupos revolucionarios de Venustiano Carranza, Emiliano Zapata y Francisco Villa. Innegable es que una palpable convulsión política había redefinido desde entonces el desarrollo de la vida cultural y particularmente de la música en el país, estimulando el éxodo de numerosos de sus artistas a tierras vecinas.

Debido a tales acontecimientos, las salas de concierto de La Habana se distinguieron por estar más frecuentadas por músicos mexicanos, entre los que se pueden mencionar: a los cellistas Arturo Espinosa, Manuel Pérez Sandi; los violinistas Gabriel Gómez y Asunción Sauti de Rubio; el clarinetista Tomás Rubio y los pianistas Benjamín Aznar y Manuel María Ponce. En el caso de este último, había llegado a la Isla en compañía de sus coterráneos, el reconocido poeta Luis G. Urbina y el violinista Pedro Valdés Fraga, con quienes realizó sus primeros recitales ante el público cubano pocas semanas después de su llegada, los días 18 y 20 de abril de 1915, en la Sala Espadero del Conservatorio Nacional de Música.

Una nota publicada en el diario independiente «El Heraldo de Cuba», del 7 de abril de 1915, comentaría de la primera presentación del músico mexicano:

[...] Manuel Ponce es el más eminente artista del piano en México, donde como compositor y ejecutante, goza de general admiración. Sus piezas son famosas en el vecino país por su expresión y colorido, y él, como virtuoso del piano, podía brillar ante cualquier auditorio.⁵

A casi una década de su regreso de Europa donde había cursado estudios musicales en Italia, Alemania y a solo tres de aquel memorable concierto ofrecido en el Teatro Arbu, de México, en el que el compositor interpretara de su propia autoría algunas piezas para piano basadas en melodías populares características del país, Ponce llegó a Cuba mostrando una propuesta estética nada ajena a la seguida por algunos músicos de la Isla, y en donde a un nacionalismo no íntegramente puro, aunque sí de manifiesta tendencia folklo-

⁵ L. Urbina, M. Ponce, F. Valdés, *Una fiesta de arte*, «El Heraldo de Cuba», 7 de abril de 1915, p. 2.

rista, se entrelazaría aún la influencia romántica europea, (Chopin y Grieg) afianzada en el músico durante sus años de estudio en el viejo continente.

Al proponerse colocar la canción mexicana en un plano de salón de concierto, por esta fecha ya el creador contaría dentro de su catálogo autoral con arreglos de piezas populares como *La pasajera* y *La Valentina*, así como la canción de su total inspiración y extendida fama internacional, *Estrellita*, además de sus también reconocidas *Rapsodia*, *Balada* y *Barcarola* Mexicanas, todas estas en las que estaría presente el folklore de su país.

La vida musical de La Habana, por aquel entonces, era pobre, asimismo, en la mayoría de los conservatorios se enseñaba a tocar un repertorio que, lejos de inferir un lineamiento pedagógico y estético, cubría, en todo caso, el afán de moda y el espíritu vanal que inundaba al gran público habanero de la época, en cuanto a gusto musical se refiere.

Es de señalar que pese a la calidad y prestigio de los músicos, ninguno de los recitales contó con un concurrenciado público, ni con una reseña crítica en la segunda ocasión. Ciertamente es que el estado de la vida musical cubana de las primeras décadas del siglo, no propiciarían un terreno fértil donde poder desarrollar con amplia aceptación y éxito cualquier tipo de tendencia alejada ya de la ópera europea.

En la prensa nacional, por su parte, se leían crónicas laudatorias en donde se comentaba profusamente acerca de la “genialidad” de aventajados discípulos de tal o cual plantel, y de primeros premios de concursos ganados con las interpretaciones de fantasías de Laybach, sobre temas de operas italianas.

En este contexto de consumo musical nada alentador, Ponce, sin embargo, encontró la simpatía y la comunión de ideas entre destacados músicos cubanos que, al igual que él, se empeñaban de manera afanosa en realzar los valores nacionales de la música del país, a partir del rescate y cultivo de su folklore.

No es de extrañar, pues, que una vez comenzaba su vida de residencia en La Habana, Ponce iniciara sus vínculos profesionales y de amistad con el destacado intelectual cubano, Eduardo Sánchez de Fuentes, y asistiera en no pocas ocasiones a su casa, donde conocería y compartiría con otros músicos de la Isla.

Precisamente, en una de aquellas visitas fue que se produjo su primer contacto con otro importante músico cubano, Sindo Garay, representante por excelencia de la trova cubana, vertiente fundamental de la música popular del país. A propósito de aquel primer encuentro, recordaría muchos años después el trovador santiaguero:

La casa del poeta y compositor Eduardo Sánchez de Fuentes no podía faltar nunca en mi programa diario. Allí conocí el músico mexicano Manuel M. Ponce, el autor de la mundialmente famosa canción *Estrellita*. El compositor y notable artista, cuando me oyó tocar la guitarra, quedó en suspenso. Y más cuando Sánchez de Fuentes le dijo que yo era músico intuitivo, que no había hecho estudios de música. Ponce escribió un gran elogio sobre mí.⁶

Acerca del encuentro de Eduardo Sánchez de Fuentes y Manuel M. Ponce, escribiría el músico cubano en 1915:

⁶ C. de León, *Sindo Garay: Memorias de un trovador*, Editorial de Letras Cubanas, La Habana, 1990, p. 90; cit. por C. Díaz, *Presencia de Manuel María Ponce en la cultura musical cubana*, en «Boletín Música de la Casa de las Américas», n. 1, Segunda Época, 1999 p. 28.

Finalizaba el mes de marzo [...] Supe casualmente por aquellos días, que el ilustre músico mexicano estaba en La Habana y enseguida, dando alas a mi curiosidad, manifesté a Catalá-mi buen amigo-el interés que tenía por conocer al talentoso artista. La ocasión no se hizo esperar... Aquella tarde estreché la mano del joven maestro, cuyas obras no me eran del todo desconocidas y cuyo nombre no podía serme, por tanto, indiferente.

Grata fue la impresión que su presencia produjo en mi ánimo.

Bien pronto advertí que se trataba de un artista de gran talento y de vasta cultura. Charlamos largo rato sobre el divino arte de la música y al terminar nuestra –animada conversación, nos dimos cuenta, acaso, de que éramos viejos amigos, a pesar de que nos –nos habíamos visto jamás...

Así suele ocurrir en la vida.

El espíritu encierra grandes misterios. Volvimos a vernos con frecuencia, conocí sus obras, conocí su técnica del piano, sus teorías, sus tendencias, sus oposiciones y todo ello vino nuevamente a reafirmar en mí la creencia a que antes me refería: éramos y somos antiguos camaradas, viejos amigos, ¿De dónde? No lo sé, ni me preocupa.

El arte es cosmopolita, se ha dicho. No tiene fronteras, ni las del más allá, tal vez...

Las bellas producciones de Ponce que, por fortuna, cayeron un día en mis manos, ya me habían contado de su lozana inspiración y de sus conocimientos. Pero debo advertir que sus mejores producciones, las de mayores alientos por su género elevado y ardua labor en ellas realizaba, aún no me eran conocidas.

Pasaron los días y poco a poco fui descubriendo las innumerables bellezas del modesto artista que, por una casualidad del destino, por tremenda fatalidad de un país que aturdido por los gritos de la guerra no puede escuchar hoy los cantos de la lírica, llegó a nuestra Isla cuando la fantasía de este soñador latinoamericano, da en plena primavera, las más hermosas flores de su exuberante inspiración. Interrumpida su laboriosa- gestión artística en la república hermana, al cerrarse el Conservatorio Nacional, donde con éxito brillante las cátedras de Armonía, Piano e Historia de la Música, vino a Cuba como un pájaro extraviado que halla un nido para seguir cantando. [...]

Su doble personalidad de compositor de altos vuelos e insigne pianista, hacen de él un personaje en extremo interesante. Y aunque, en mi concepto, la figura del compositor absorbe, por su potencialidad, a la del pianista, como virtuoso, posee Ponce un perfecto mecanismo, un dominio absoluto del difícil instrumento, dentro de la moderna escuela de los grandes ejecutantes que ha dado con floración sagrada, la hoy arrogante e inquieta patria de Wagner.⁷

“Su Majestad el Danzón”, fue el segundo artículo lanzado por el músico mexicano a la palestra de la crítica musical cubana. Escrito en La Habana en junio de 1915 y publicado el 4 de julio, el mismo constituía una alerta ante la invasión de la música extranjera desplazando la hegemonía de la música nacional⁸. Sensibilizando con la realidad cubana, así expone el crítico en su trabajo:

El cubano, amantísimo de sus cantos y de sus bailes, convirtió el Danzón soberano en compañero armonioso de su vida dolorosa o feliz [...].

Pero al correr del tiempo, el Danzón se transformaba.

Poco a poco perdían sus melodías el sabor de la tierra cubana. Ya no habían añoranzas de palmeras y bohíos en sus cadencias; la fiebre de la moda o una injustificada tendencia a la simplificación del trabajo, empleando melodías extranjeras, introdujo en su composición elementos extraños y grotescos: melodías de Tosca, de Aida, de Bohemia, de Trovador, de infinitas óperas, zarzuelas, danzas y

⁷ E. Sánchez de Fuentes, *Manuel M. Ponce*, en «El Fígaro. Revista Universal Ilustrada», año XXI, no. 32, 8 de agosto de 1915, p. 420.

⁸ C. Díaz, *Presencia de Manuel María Ponce en la cultura musical cubana*, en «Boletín Música de la Casa de las Américas», no. 1, Segunda Época, 1999, p. 29.

rapsodias húngaras y aires norteamericanos presentaban el danzón disfrazado de Scarpia, de Radamés, de Marcello, de Enrico, de torero andaluz o de cowboy tejano.

Su Majestad perdió el imperio de los salones que usurparon al tango y el one step, y se refugió en las oscuras cajas de los organillos ambulantes – fieles compañeros – o bien sus notas aumentaban la displicencia de bella espectadora en oscuro cine.⁹

Un enfoque similar había acompañado a los criterios de Eduardo Sánchez de Fuentes, cuando alarmado por la situación de invasión de la música extranjera en el país, escribiera algunos años después en su libro *El folklore en la música cubana*:

Recordemos lo ocurrido a nuestro Danzón, que a fuerza de contaminarse con la ingerencia de motivos ajenos a su propia naturaleza, hoy muere enfermo de exotismo, devorado por sus rivales, los otros bailes que la moda absurda nos trajo.

Tenemos que oponernos a las tendencias demoleedoras de esos parásitos y a las alas del snobismo que intentan destruir nuestras tradiciones y para ello hay que cultivar con entusiasmo nuestra propia música.

Deben los jóvenes compositores cubanos trabajar en tal sentido, con la certeza de que realizan una obra nacional escribiendo nuestros más genuinos ritmos y avalándolos con el concurso de sus talentos, sin dejarse influenciar nunca por extraños elementos de peligrosa aceptación.¹⁰

Otro trabajo crítico de Manuel Ponce que revelan las investigaciones en el periódico *El Heraldo de Cuba*, fue el dedicado a la opereta *Después de un beso*, de Sánchez de Fuentes con quien precisamente, incursionaría en una labor conjunta sobre este mismo género, escribiendo parte de la opereta *Blanca de Nieve*, un libreto de Luis G. Urbina, Hilarión Cabrisas y del propio Sánchez de Fuentes. En aquel artículo, titulado “Después de un beso. Comentarios” y publicado el 8 de enero de 1916, el tono loatorio a la obra y a la labor del músico cubano, no se haría esperar:

Sánchez de Fuentes es, ante todo, un creador admirable de bellas melodías [...].

Después de veinte años, su habanera *Tú* aparece fresca y juvenil como en los buenos tiempos pasados.

A esta facultad inapreciable une este artista los conocimientos necesarios para revestir sus melodías con armonizaciones correctas, realizando el bello ideal de producir obras llenas de encanto melódico y de interés armónico.

Allí están sus colecciones de cantos populares en los que la melodía criolla, aristocratizada, penetra en los más elegantes salones llevadas por las manos enguantadas del compositor que le ha sacado del pueblo y ha estilizado notablemente. Esta labor de “folklorista” musical cubano, hace de Sánchez de Fuentes una personalidad extraordinariamente interesante.¹¹

El 17 de enero de 1918 se adjudicó el Primer Premio a la ópera *Doreya*, con libreto de Hilarión Cabrisas y música de Sánchez de Fuentes, usó como lema el verso de Rubén Darío que dice: “Amor en fin que todo diga y cante”, firmando su obra, además con el

⁹ M.M. Ponce, *Su Majestad el Danzón*. *Heraldo de Cuba*, 4 de julio de 1915, p. 12; citado por Clara Díaz, ob. cit., p. 29.

¹⁰ E. Sánchez de Fuentes, *El folklore en la música cubana*, Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1923, p. 116; citado por Clara Díaz, ob. cit., p. 29.

¹¹ M.M. Ponce, *Después de un beso. Comentarios*, en «El Heraldo de Cuba», 8 de enero de 1916, p. 6; citado por Clara Díaz, ob. cit., p. 30.

seudónimo de G. Pumariego. Además en octubre de 1918 es premiado en La Habana su *Himno a la Libertad* que es estrenado en Madrid el 12 de octubre de 1919.

En julio de 1919 partió Sánchez de Fuentes a España en unión de su entrañable amigo el gran pianista y pedagogo Benjamín Orbón. (1879-1944), dictando varias conferencias en Asturias y Madrid. No obstante los viajes emprendidos, pronunció en una entrevista publicada por el *Heraldo de Cuba*, el 4 de junio de 1921:

...no he podido conseguir lo que era mi ilusión: vivir por y para el arte. Las necesidades de la vida, me hacen desdoblarse mi espíritu. Ya tengo una familia...De manera que a ciertas horas me verá ejerciendo concienzudamente mi profesión de Registrador de la Propiedad y a otro dedicado a mi pasión: componiendo ...El Arte en Cuba no da para comer.¹²

A Sánchez de Fuentes se deben los primeros conciertos típicos cubanos, que comenzaron con triunfo esplendoroso el 16 de marzo de 1922 en el Teatro Nacional. Poco antes había organizado y dirigido en Cienfuegos los Festivales de Canciones Cubanas.

En mayo de 1922 visitó México, donde recibió un homenaje organizado por el Consejo Cultural y Artístico que fundara el Ayuntamiento de la capital azteca. Dicho homenaje consistió en un banquete al que asistieron las principales figuras intelectuales y artísticas de la nación, entre los que se encontraban Miguel Alonso Romero, Presidente del Ayuntamiento de México, Federico Gamboa, Presidente del Consejo Cultural, Julián Carrillo, Manuel M. Ponce, María Luisa Escobar, Luis G. Urbina, Dávalos, Lerdo de Tejada, y otros muchos. Federico Gamboa pronunció un emocionado discurso en honor del gran artista cubano. Viaja a Sevilla, Málaga, Santander, y obtiene el Gran Premio por su obra "Influencia de los ritmos africanos en la música cubana", en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929-1930.

Las polémicas del movimiento de vanguardia musical cubana y Eduardo Sánchez de Fuentes.

El 13 de diciembre de 1923 Sánchez de Fuentes fue elegido Vice-Presidente del Club Cubano de Bellas Artes de La Habana en unión de Iraizos, Valderrama, Carricarte y González Manet.

Es meritoria la labor de crítica de Sánchez de Fuentes en la *Revista Pro-Arte Musical*¹³. Aunque la tónica fundamental de esta Primera Época de la *Revista Pro-Arte Musical* (1923-1940) se caracterizó por la difusión de los valores de la música europea, esto

¹² Véase citado por J. Garciporrúa, *Eduardo Sánchez de Fuentes*, Biblioteca Nacional José Martí, Edición Conmemorativa del Centenario del Natalicio de Eduardo Sánchez de Fuentes, Departamento de Música, La Habana, 1974, p. 12.

¹³ El 15 de febrero de 1924 comenzó a colaborar en la revista de la Sociedad Pro-Arte Musical, en la que escribió hasta el 15 de marzo de 1929, firmando crónicas y críticas musicales de primer orden, muchas de las cuales recogió en su libro *Folklorismo*. Las posiciones de Sánchez de Fuentes se expresan en la «Revista Pro-Arte Musical», a través de los siguientes artículos: E. Sánchez de Fuentes, *La música popular*, en «Revista Pro-Arte Musical», no. 1, año II, febrero de 1924, pp. 4-7. E. Sánchez de Fuentes, *El folklore en la música cubana*. Libro que fuera publicado por la revista a partir del no. 1 de dicho año, 1924; E. Sánchez de Fuentes, *Nuestra temporada de Conciertos*, «Revista Pro-Arte Musical», no.12, año III, 15 de diciembre de 1925, p. 12; E. Sánchez de Fuentes, *La música cubana*, «Revista Pro-Arte Musical», no. 6, año IV, 15 de mayo de 1926, p. 4; E. Sánchez de Fuentes, *Al margen de nuestra música*, «Revista Pro-Arte Musical», no. IX, año IV, 15 de septiembre de 1926, p. 4; E. Sánchez de Fuentes, *El Son, inconforme*, «Revista Pro-Arte Musical», año IV, no. X, 15 de octubre de 1926, pp. 17-18; E. Sánchez de Fuentes, *El Himno Nacional*. «Revista Pro-Arte Musical», año V, no. VI, 15 de junio de 1927, p. 2.

no excluye *la labor nacionalista* de Eduardo Sánchez de Fuentes, quien, conservador del patrón europeo y portador de una obra lírica, por intención cubana, pero de fuerte arraigo italianizante, y representante de un conservadurismo musical, se identificó con la oposición a la otredad que significaba la asimilación de los ritmos de procedencia africana en la música cubana. Al mismo tiempo rehusaba la música norteamericana por ser ella un símbolo de intromisión en los intereses de la burguesía, clase social dentro de la que se reconocía y a la que representaba el artista. De hecho, no solo rechazó Sánchez de Fuentes la utilización de elementos de la música norteamericana en la producción musical nacional, sino que desde su posición de ensayista e intelectual de la época, denunció el peligro de norteamericanización de las costumbres y los gustos en Cuba. Por su actitud renuente a la penetración extranjera, en última instancia se hacía defensor de toda aquella expresión que deviniera emblema de una música nacional, aunque no era nacional-popular. Son significativas sus valoraciones acerca de nuestro Himno Nacional, de cantarlo con su pureza tradicional y su origen patriótico¹⁴.

Entre las controversias de revuelo que se reflejaron en las páginas de la *Revista Pro-Arte Musical*, está la crítica que realizara María Muñoz desde la revista *Musicalia*¹⁵ al poema *Anacaona* de Sánchez de Fuentes, tras su estreno durante la inauguración del Teatro Auditorium de la Sociedad Pro-Arte Musical, el 2 de diciembre de 1928.

El compositor cubano desde las páginas de la *Revista Pro-Arte Musical*¹⁶ polemizó con María Muñoz de Quevedo y sostuvo los orígenes de nuestra música a partir de un areíto Siboney llamado *Anacaona*. A la opinión de Sánchez de Fuentes sobre *Anacaona*, se sumó Alfredo Zayas en su *Lexicografía antillana*. *Anacaona* (Flor de Oro) era reina de Maguana, hermana de Mayobanex, Rey de los Ciguayos, y de Behequio, Cacique de Xanaguá y mujer de Canoabo. El historiador Robertson señala un areíto cubano compuesto en honor a la Virgen María, del que fue autor el cacique Macaca, conocido por “El Comendador”. Pero en realidad-y como lo demostró Fernando Ortiz-el célebre areíto era de origen haitiano, y por lo tanto africano. Sánchez de Fuentes plantea en su obra que los impugnadores del areíto aborígen se basan en que no se ha conservado ni la letra ni la música de los cantos siboneyes. Y se pregunta ingenuamente si ya el hecho de ser *Anacaona* amiga de los españoles no prueba o inclina a pensar su legitimidad¹⁷.

A este debate se sumó Alejo Carpentier, quien destacó:

[...] *Anacaona*, nombre de una princesa india de Santo Domingo, de la que hablaron López de Gomara, las Casas y Pedro Mártir de Anglería, era todo un símbolo. Sánchez de Fuentes nunca quiso aceptar lo negro dentro de la música cubana, estimando, de modo un poco simplista, que podía disociarse de “lo blanco”. Siempre estuvo, a base de referencias históricas, que lo aborígen había dejado huellas en la música cubana, a pesar de que no hubiera un solo texto musical en apoyo de esta afirmación. Desoyendo prudentes advertencias, se empeñó en trabajar con el Areíto de *Anacaona*, citado por Bachiller y Morales, que había sido desechado ya por la investigación moderna, en cuanto a documento representativo de la música primitiva de las Antillas. Aunque el tratamiento del Areíto de *Anacaona* hubiese sido extraordinariamente hábil, el tema básico no presentaba el menor interés.

¹⁴ E. Sánchez de Fuentes, *El Himno Nacional*, cit., p. 2.

¹⁵ M. Muñoz, *Órgano afinado: crítica “bien tempéré”, «Musicalia»*, no. 5, enero-febrero de 1929, pp. 192-193.

¹⁶ E. Sánchez de Fuentes, *Sobre el poema “Anacaona”, «Revista Pro-Arte Musical»*, año VII, no. 1. 15 de enero de 1929, p. 12.

¹⁷ Véase Z. Lapique, *Figura musical de Eduardo Sánchez de Fuentes*, «Revista de la Biblioteca Nacional José Martí», mayo-agosto de 1974, p. 218.

Es lástima que una sucesión de errores haya malogrado la producción mayor de un hombre que llevó su condición de músico, durante más de medio siglo, con rara dignidad. Porque, en fin de cuentas, a pesar de su afortunada aventura italiana, Sánchez de Fuentes quedará, sobre todo, como autor de habaneras y de canciones.¹⁸

Sánchez de Fuentes acusó a la revista *Musicalia* de “órgano oficial -un poco desafinado a veces- de la superestética y del ultravanguardismo, del cual es órgano oficial- la lujosa revista *Musicalia*”¹⁹.

Es válido destacar que la crítica musicológica de María Muñoz, directora de la revista *Musicalia*, se desarrolló con una exquisita profesionalidad y especialización, siendo por tanto científica y objetiva, reconociendo limitaciones pero también los aportes de las obras analizadas y sus autores. Es paradigmático que si bien esta distinguida mujer contrapunteó en muchos casos con Sánchez de Fuentes, no por ello dejó de reconocerle y poner en su justo juicio cuando este músico reveló aportes. Un ejemplo de ello, son las reflexiones de María Muñoz a la música del Ballet “Dioné”²⁰, compuesta por éste, y que la gaditana con su pluma veraz acotó:

Sánchez de Fuentes ha concebido una música perfectamente adecuada a la acción y a la pantomima del ballet (Dioné), música de danza en la que la fluencia y espontaneidad melódicas se asocian en felices momentos con pinceladas instrumentales de discreta modernidad [...].²¹

Es válidos destacar, que el contexto epocal estaba marcado por el apogeo vanguardista de la década del veinte y treinta cubano del siglo XX. En música, todo este movimiento va a incidir directa o indirectamente hasta el punto de condicionar su ambiente en el escenario cubano. Es precisamente parte de la intelectualidad la que protagoniza los cambios sustanciales que se operan en la música clásica. Si bien en el período anterior-1902-1935- el desarrollo de la música profesional estuvo determinado no por la creación musical en sí misma, sino por la organización de una serie de instituciones y eventos musicales, de 1925 en adelante el vuelco que se operará invertirá los términos. De esta forma, la práctica musical, con nuevos conceptos y reveladores de aportes, sería determinante para la evolución de la música clásica a partir de la tercera década del siglo XX. Van a surgir una serie de obras de carácter nacional popular en un primer plano. Este fenómeno condujo al surgimiento de una nueva intelectualidad que, a diferencia de la anterior, demostró en su producción musical clásica el verdadero rostro de la nación.

Alejo Carpentier, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Moisés Simons y Eliseo Grenet, aportaron a nuestra cultura los elementos de lo afrocubano, en esencia, a la música

¹⁸ A. Carpentier, *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946, p. 190.

¹⁹ E. Sánchez de Fuentes, *Sobre el poema “Anacaona”*, cit., p. 12.

²⁰ El Ballet Dioné con música de Sánchez de Fuentes resultó ser un estreno mundial de 1940 y fue coreografiado por el maître-de ballet búlgaro Georges Milenoff. Este montó dos funciones solamente, en 1940 coreografió el estreno mundial del ballet “Dioné” del compositor cubano Eduardo Sánchez de Fuentes. En la citada puesta escénica Alicia y Fernando Alonso, asumieron los papeles principales. En el programa de esa función aparece Alicia usando su apodo de entonces: Unga. El ballet, con coreografía y vestuario de Federico (Fico) Villalba, obtuvo un resonante éxito.

²¹ M. Muñoz, *El Ballet Dioné*, «Revista Grafos», año 8, no. 82, marzo de 1940, p. 17. Véase además las referencias al ballet Dioné que enriquecen esta mirada, en H. González, *Dioné en el centenario de Eduardo Sánchez de Fuentes*, «Cuba en el Ballet», vol. 5, n. 2, mayo de 1974; Miguel Cabrera, *Dioné: 40 aniversario*, «Revista Cuba en el Ballet», vol. 11, no. 2, abril-junio de 1980.

ca sinfónica. Ellos evidenciaron la ruptura con los moldes tradicionales de corte italiano y renacentista, logrando la integración a su música de sonoridades básicamente cubanas. Partían del criterio de que el afrocubanismo era “un medio de orientar el público hacia géneros distintos creando en él una conciencia nueva de la diversidad de su folklore y de las posibilidades sinfónicas que ese folklore ofrecía”²².

La orientación ideoestética planteada por Sánchez de Fuentes—que obviamente reflejaba un enfoque burgués y de clara proyección racista, en su manifiesta oposición a la presencia de elementos de origen africano en la música cubana, y por ende a la propuesta realizada por Roldán y Caturla—perfilaba un mal esquema de lo que realmente significaba el aporte de estos compositores a la música cubana.

Contrapunteo de tal magnitud surgía al calor de las obras de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, quienes revolucionaron por completo la proyección de nuestra música sinfónica, habían incorporado los elementos rítmicos y sonoros del folklore de procedencia africana, al contexto de la tímbrica procedente de Europa, con un lenguaje renovador. Tal fenómeno sería ilustrado por Fernando Ortiz como un proceso de esta nueva tendencia del pensamiento estético:

[...] por el esfuerzo de los cubanos, negros y blancos, tenemos que llevar nuestra música patria a su victoria suprema [...] En esto como en todo, Cuba necesita ser tecnificada. Nuestra música típica, pasó de africana y europea a criolla, de negra y blanca a mulata, de folklórica pasa a popular, y ahora ya sin pigmentos discriminadores “cubana y nada más que cubana” también ha de llegar a ser clásica mediante el casorio, tan de cálculo como de amor entre la bella y rica heredera de la poliétnica ancestralidad con el joven y pujante tecnicismo artístico que nos está abriendo el futuro.²³

Es significativo destacar que en este ambiente polémico, las dos tendencias contrapuestas en lo ideoestético nos representaban en los Festivales Sinfónicos Iberoamericanos, celebrados en el Palacio Nacional de Exposición en Barcelona, de octubre 1929 voceros eran Eduardo Sánchez de Fuentes con su poema *Anacaona* y Alejandro García Caturla con sus *Tres danzas cubanas*.

En el caso de Caturla—uno de los representantes principales del movimiento vanguardista musical cubano—asumió una postura intransigente ante el ideario estético de Sánchez de Fuentes y de su seguidor Gonzalo Roig. Es significativo, su artículo “Música Cubana” publicado en *Atalaya* el 30 de julio de 1933, en ocasión de la polémica surgida a raíz del estreno de su obra sinfónica “La Rumba”, y que entre otras ideas expresaba:

El factor negro es una realidad efectiva en nuestro medio y se ha impuesto no caprichosamente [...] sino por la fuerte raigambre, por la potente veta rítmica que ha traído originariamente, que lo han hecho irse infiltrando en las producciones y dominándolas con su giros: de allí que la rumba constituye hoy en día lo típico cubano—tanto en música como en poesía— aunque los timbales y maracas molesten [...]. La escuela musical cubana surgirá no de seguirse produciendo criollas y boleros más o menos sentimentales y llorones... sino el día en que los compositores, tomando los distintos ingredientes de nuestro mosaico musical, produzcan obras de síntesis, de envergadura y robustez,

²² A. Carpentier, *Del folklorismo musical*, en *Ese músico que llevo dentro*, t. III, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 277.

²³ F. Ortiz, *La africanía folklórica de la música cubana*, Editora Universitaria, La Habana, 1965, p. 140.

y entonces holgarán los adjetivos de afrocubano y criollo, para decirse con justeza música cubana [...].²⁴

Gonzalo Roig, por su parte, manifiesta en una entrevista para el diario «Ahora», en noviembre de 1933:

[...] me preocupa profundamente que la música cubana se adultera cada vez más con cadencias norteamericanas y argentinas, y a tal punto ha llegado esto, que el cubano, cuando está bailando un son, si tiene buen oído, advierte que en esa música, hay una cadencia de tango o canción extranjera, adaptada al ritmo criollo.²⁵

Hay una actitud por parte de Roig de enfrentamiento a la intromisión de elementos de la música extranjera en la música cubana. Pero si continuamos leyendo esta misma entrevista se puede apreciar una postura ideológica de arraigado matiz racial, mucho más que al enfoque nacionalista, sumándose a la corriente liderada por Eduardo Sánchez de Fuentes:

Nuestra música era más cubana antes de que cayera en la preponderancia que nos empeñamos en darle de africanismo. En esos golpes descompensados y sin ritmo alguno. Entiendo que el reinado de esas persecuciones raras de timbal y tambores, es solo bueno para la selva.²⁶

Es importante recordar dentro del epistolario de Alejandro García Caturla la carta fechada el 18 de octubre de 1939 dirigida al Maestro José Ardévol, en la que le comentaba: «La mediocridad, la academia KKK (según Alejo), el sanchezfuentismo y roigismo, lo populachero y la grosería ocupando el lugar de lo popular verdadero, acabarán por tragarnos a todos, incluidos tu confianza y tu optimismo»²⁷.

Alejandro García Caturla convencido de los procesos sincréticos musicales, reflexionaría en torno a las posibilidades sinfónicas de la música afrocubana:

Musicólogos y críticos, así como algunos de nuestros músicos se han pronunciado en contra de la estilización y utilización sinfónicas y también en contra del valor intrínseco de la música de los negros de Cuba. [...]

Con una cantidad de ritmo pasmosamente variado, con las más puras y originales melodías y una bastante completa tendencia armónica, la música afrocubana reúne todo cuanto necesita para triunfar definitivamente en el campo sinfónico, género cuyas posibilidades se multiplican definitivamente al incorporar esta rica y fluida vena [...].²⁸

De esa época controversial, diría años más tarde Alejo Carpentier:

[...] no nos ilusionábamos demasiado acerca de las posibilidades de lo afrocubano. Sabíamos que un folklore, por rico que sea, no puede alimentar eternamente a un músico que habrá de situarse,

²⁴ A. García Caturla, *Música Cubana*. Atalaya; citado en Clara Díaz, *José Ardévol: Correspondencia cruzada*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004, 30 de julio de 1933, p. 248.

²⁵ J. Bonich, *Entrevista a Roig*, en «Periódico Ahora», 24 de noviembre de 1933.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cita de la carta de Alejandro García Caturla, fechada el 18 de octubre de 1939 dirigida a José Ardévol, en Clara Díaz, *José Ardévol: Correspondencia cruzada*, cit., p. 64.

²⁸ A. García Caturla, *Posibilidades sinfónicas de la música afrocubana*, «Revista Musicalia», año II, no. 7, julio-agosto-septiembre de 1929, pp. 15-16.

tarde o temprano, ante los problemas eternos de la música universal. [...] Pero, por el momento, estábamos en la necesaria etapa del nacionalismo sinfónico. [...] Las polémicas suscitadas por la espinosa cuestión de lo afrocubano, nos alejan de la ópera. Bien que mal, las orquestas iban viviendo a costa de la fidelidad de un público lleno de fe, aunque reducido aún, y del trabajo informativo llevado a cabo, en revistas y periódicos, por muchos escritores. Pro-Arte era ya un éxito completo. El horizonte se despejaba.²⁹

4. Reseña de obras de Eduardo Sánchez de Fuentes

En 1926 la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana organizó un Congreso Panamericano de Música, y por disposición del entonces Presidente de la República, Gerardo Machado (Decreto 1393 del 26 de agosto de 1926), Sánchez de Fuentes, fue designado para el Cargo de Secretario de la Comisión Organizadora de dicho Congreso, la cual presidía José Manuel Carbonell. Este gran evento no llegó a celebrarse en aquel momento. El proyecto quedó en pie, no alcanzando realización por las consecuencias políticas que posteriormente sucedieron en el país en la oposición al gobierno de Gerardo Machado (1925-1933).

En el invierno de 1929 fue invitado el ilustre músico por la Diputación Provincial de Barcelona y la Comisión Organizadora de los Festivales Sinfónicos Hispano-Americanos de aquella ciudad, con motivo de la celebración de la Exposición Internacional. Estos Festivales, dirigidos por el eminente músico Mario Mateo, se efectuaron ante un público de diez mil personas en el Gran Palacio de las Naciones (con la asistencia de los Reyes de España) los días 12, 16, 29 y 24 de octubre de 1929. Sánchez de Fuentes presentó su poema aborigen "Anacaona", que conquistó un éxito sensacional que la prensa recogió con gran entusiasmo. El gran músico aprovechó esta estancia en España para visitar en Granada a Manuel de Falla, con quien celebró una interesantísima entrevista publicada en la «Revista Pro-Arte Musical», el 15 de noviembre de 1929.

De 1930 al 1942 preside la Academia Nacional de Artes y Letras. En 1933 se interpretan obras suyas en el Lyceum de Milán, Italia, en conmemoración del Grito de Baire, el 24 de febrero. El 25 de mayo de 1934 se canta su canción Resalida en el Festival Artístico de Música Italo-Americana.

En septiembre de 1939 (días 11 al 17) asistió el compositor al Congreso Internacional de Música en New York organizado por la American Musicological Society de aquella ciudad. Le acompañó en este viaje su amigo e ilustre Gonzalo Roig, director de la Orquesta Sinfónica de La Habana. En New York pronunció Sánchez de Fuentes una conferencia sobre la música cubana, que fue ilustrada por la soprano cubana Natalia Aróstegui.

En agosto de 1940 fundó en La Habana la Corporación Nacional de Autores-de la cual fue Presidente-, inspirado en el necesario amparo a la Propiedad intelectual de los artistas cubanos, hecho al que le llevó, entre otros muchos de igual naturaleza, el despojo de que fue objeto por parte del tenor mexicano Tito Guizar, quien en una producción cinematográfica y en un disco se apropió de la música y letra de su canción *Por tus ojos*.

²⁹ A. Carpentier, *Panorama de la música en Cuba. La música contemporánea*, en «Revista Musical Chilena», no. 27, diciembre de 1947, pp. 13-14.

4.1 Zarzuelas y Operetas

Cuartel General o Los Primos (Teatro Albisu, enero de 1896); *Por citarse en el Corral o Los líos de Perdiduela* (Teatro Payret, octubre de 1896); *La Dulce Caña* (?), *Cubita Bella* (Teatro Payret?), *El Caballero de Plata* (Teatro Martí, noviembre de 1905), *Después de un beso* (Teatro Nacional, enero 1916).

4.2 Óperas

Yumurí: libreto del entonces gobernador Civil de La Habana, Rafael Fernández de Castro. Teatro Albisu, 26 de octubre de 1898. Martina Moreno, Julia Rupnick, Ricardo Recalde, Francisco Saure, Ramón Lafitta y santiago Marco. Director: Modesto Julián.

El Náufrago: libreto de Eugenio Sánchez de Fuentes (hermano del compositor, inspirado en el poema Enoch Arden de Tennyson), vestido al italiano por Biaggi. Gran Teatro Tacón, 31 de enero de 1901. Tina Farelli, Clotilde Sartori, Vincenzo Bieletto, Lorenzo Bellagamba, Andrea Orlandi, Luigi Mazzoli. Director: Arturo Bovi.

La Dolorosa: libreto de Federico Urbach. Teatro Nacional, 23 de abril de 1910. Enriqueta Fabregat, Magdalena Bossi, Diamond Donner, Ugo Colombini, Manuel del Real, David Magnanelli, Director: Angelini Fornari. Estreno en Turín. Teatro Balbo, 8 de agosto de 1911. Director: Guido Zuccoli. Versión italiana de Macchi.

Doreya: libreto de Hilarión Cabrisas. Teatro Nacional, 7 de febrero de 1918. Ernestina Poli-Randaccio, María Wieneskaya, Giuseppe Vogliotti, Augusto Ordóñez Toniolo, Tito Schipa, Julián Oliver. Director; Alfredo Padovani.

4.3 Música Sinfónica

Tríptico Cubano (1916).

Bocetos Cubanos (1926).

Suite Emma Luisa (1937)

Temas del Patio (?)

Preludio Temático (1937)

Rapsodia Cubana (no estrenada).

4.4 Otras obras

Cuarteto de cuerdas (1910); *Oratorio Navidad* (colegio La Salle, 29 de diciembre de 1924; Sociedad Pro-Arte Musical, 21 de enero de 1925); *Poema Aborigen Anacaona*, para orquesta, coros y piano (Sociedad Pro-Arte Musical, 2 de diciembre de 1928; Barcelona, Palacio de las Naciones, 20 de octubre de 1929); *Ballet Dioné* (ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical, 4 y 6 de marzo 1940).

4.5 Canciones y Lieder

Tú, Cubana, Los Aguinaldos, Linda Cubana, Metamorfosis, Quando Cadran le Foglie, Solo por Ti, Vivir sin tus caricias, Pobrecita Mía, Antes que tú, Balada del Niño Arquero, Rosalinda, Blanca Palomita, Vida, Vida mía, Mirame así, Hermanita tristeza, La Volanta,

Por tus ojos, Corazón, Serenatina, Si pudiera ser hoy, Hay un instante, La Enredadera, Realidad, La Niña de Guatemala, Para que no me olvides, Romance de Ingenio Antiguo, Juventud, Madrigal, Yo sé de un beso, Amor, Hay un instante, Tu alma, Voz Lejana, La Hora.

4.6 Obras Literarias

Volúmenes: *El Folklore en la Música cubana* (1923), *Folklorismo* (1928).

Discursos: pronunciados en la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana contestando a los recipiendarios: José Molina Torres (1916), Juan torroella (1922), Joaquín Molina (1924), Gonzalo Roig (1936), Hilarión Cabrisas (1937), Gaspar Agüero (1938), Luis Casas (1940).

Conferencias: *Cuba y sus músicos* (1920), *La riqueza rítmica de la música cubana* (1924), *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero* (1927); *Las nuevas tendencias del arte sonoro* (1927), *El Himno de Bayamo* (1929), *La Canción Cubana* (1930), *En Memoria de Brindis de Salas* (1930), *La Contradanza y la Habanera* (1935), *Ignacio Cervantes* (1936), *Consideraciones sobre la música cubana* (1936), *Viejos ritmos cubanos* (1937), *La Música y el Mar* (1937), *El lied* (1937), *La Música Aborigen de América* (1938), *Intercambio musical: El Congreso Internacional de Música de New York* (1939), *Panorama Actual de Música Cubana* (1940).

Artículos varios: “De Nuestro Momento Musical” («Gaceta de Bellas Artes», octubre de 1923); Rivalidades («Gaceta de Bellas Artes», enero de 1924); “Un Congreso de Música Latinoamericana” («Gaceta de Bellas Artes», mayo-junio de 1924); “Bailes y Canciones” («Diario de la Marina», número centenario, 1932).

Ejerció la crítica musical varios años en el periódico «El Mundo»³⁰ de La Habana y en la revista de la Sociedad Pro-Arte Musical³¹ (La Habana).

Prólogo en los libros: *Música Popular Cubana* de Emilio Grenet (1939) e *Introducción a la Crítica Musical*, de Orlando Martínez (1941).

Intérpretes Principales de Sánchez de Fuentes: Emma Eames, Emma Calvé, Alma Gluck, Ofelia Nieto, Ninón Vallin, Genoveva Vix, María Barrientos, Ernestina Poli-Randaccio, María Luisa Escobar, Lucrezia Bori, Sofía de Campo, Lily Pons, Giovanni Martine-lli, Beniamino Gigli, Toto Schipa, Miguel Fleita, Hipólito Lázaro, Antonio Cortis, Augusto Ordoñez, Néstor de la Torre, Eusebio Delfín, Alberto Márquez, Juan Pulido, Edelmira de Zayas, Alice Dana, Natalia Aróstegui de Suárez, Niños Cantores de Viena, Rosario García Orellana, Margarita Hourrutiner, Lolita Pérez Moreno, María Cervantes, Carmelina Santana, Camelina Rosell, Gonzalo Roig, Gregorio Polacco, Arturo Bovi y Benjamín Orbón.

³⁰ Véanse algunos trabajos de crítica musical de Eduardo Sánchez de Fuentes publicados en el periódico «El Mundo»: Sección: De Música; Id., *La Guajira Cubana*, Periódico «El Mundo», 10 de agosto de 1928, pp. 5 y 27; Id., *Nuestras orquestas sinfónicas. Concierto de La Filarmónica*, Periódico «El Mundo», 13 de agosto de 1928, pp. 5 y 13; Id., *El tenor Carlos Mejías*, Periódico «El Mundo», 15 de agosto de 1928, pp. 5 y 27; Id., *Nuestra representación musical en Sevilla*, Periódico «El Mundo», 18 de agosto de 1928, pp. 5 y 29; Id., *El Concierto de la Sinfónica*, Periódico «El Mundo», 20 de agosto de 1928, pp. 5 y 13; Id., *La Liga Musical Cubana*, Periódico «El Mundo», 22 de agosto de 1928, pp. 5 y 6; Id., *El maestro Julián Carrillo*, Periódico «El Mundo», 24 de agosto de 1928, pp. 5 y 9; Id., *Nuestra representación social en Sevilla*, Periódico «El Mundo», 26 de agosto de 1928, pp. 5 y 14; Id., *El Concierto del Profesor Carlos Fernández. La inauguración del Auditorium de Pro-Arte*, Periódico «El Mundo», 27 de agosto de 1928, p. 5; Id., *El Sindicato de Autores Cubanos*, Periódico «El Mundo», 29 de agosto de 1928, p. 5.

³¹ Véase nota no. 11.

A través de su larga y brillante carrera artística, Sánchez de Fuentes recibió diplomas y condecoraciones: Gran Placa de Honor y Mérito de la Sociedad Nacional Cubana de la Cruz Roja (La Habana, 1911); Medalla de Oro y Diploma de la sección de Artes de la Exposición Nacional (La Habana, 1911); Diploma de la Academia Partenopea di Lettere, Scinza el Arti (Roma, 1911); Palmas Académicas (París, 1911); Diploma de Honor de la Exposición Nacional de la Agricultura de La Habana (La Habana, 1912); Diploma y Gran Cruz de Plata de Primera Clase de la Ordine della Croce d'Oro (Roma, 1913); Cruz Oficial de la Orden Real de Jorge I de Grecia (Atenas, 1915); Medalla de Oro y Diploma de Ayuntamiento (La Habana, 1916); Diploma y Medalla de Oro del Ateneo de Cienfuegos (Santa Clara, Cuba, 1922); Socio de Honor y Diploma y Medalla de Oro de la Solidaridad Musical de Cuba (La Habana, 1922); Diploma, Gran Cruz y Orden de Primera Clase de la Sociedad Nacional Cubana de la Cruz Roja (La Habana, 1923); Socio Honorario de "The Cosmopolitan Club" (México, 1926); Medalla del Directorio Militar (Madrid, 1926); Gran premio y Diploma de la exposición Iberoamericana (Sevilla, 1930); Correspondiente de la Sociedad de Geografía y Estadística de Cuba (La Habana, 1936); Correspondiente del Ateneo de Ciencias y Artes (México, 1937); Premio y Diploma de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación (La Habana, 1937); Comendador de la Orden Carlos Manuel de Céspedes (La Habana, 1937); Diploma del Ateneo Dominicano (Santo Domingo, 1937); Miembro Honorario del Instituto Santmartiniano (Bogotá, 1938); Condecoración Nacional de la Orden El Águila Azteca (México, 1940); Socio Honorario de la "Asociación de Cultura Musical" (San José, Costa Rica, 1941); Gran Cruz de la Orden de Mérito Intelectual José María Heredia (La Habana, 1941).

Bien se puede afirmar entonces que Eduardo Sánchez de Fuentes realizó, con su obra musicológica, notables aportes en el campo de la cancionística, e incursionó de manera meritoria en todos los géneros: en la opereta y en la ópera, en la orquesta y en el ballet, en el oratorio y en el poema sinfónico, en la crítica y en la musicología. Las limitaciones ideológicas presentadas en los estudios acerca pensamiento musical de su tiempo, representan la mirada de su clase social, la burguesía, desde los corrimientos del poder que abrazó este grupo social para establecer una hegemonía cultural como proyecto alternativo en una época matizada por los contrapuntos entre las propuestas más conservadoras y las rupturas ofrecidas por la vanguardia musical, como escenarios vitales en el proceso de alcance de la cubanía. En ese entramado, la figura de Eduardo Sánchez de Fuentes, quizás constituya, en diversos aspectos, uno de los creadores más polémicos de nuestra historia musical, y ahí está también su rica contribución al patrimonio de la nación, pues como expresara Alejo Carpentier: "Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944) fue el músico más representativo de ese momento de transición".³²

Bibliografía

- Bonich Juan, *Entrevista a Roig*, en «Periódico Ahora», 24 de noviembre de 1933.
 Cabrera Miguel, *Dioné: 40 aniversario*, «Revista Cuba en el Ballet», vol. 11, no. 2, abril-junio de 1980.
 Carpentier Alejo, *Del folklorismo musical*, en *Ese músico que llevo dentro*, t. III, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.

³² A. Carpentier, *La música en Cuba*, cit., p. 185.

- _____, *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946.
- _____, *Panorama de la música en Cuba. La música contemporánea*, en «Revista Musical Chilena», no. 27, diciembre de 1947.
- Díaz Clara, *Presencia de Manuel María Ponce en la cultura musical cubana*, en «Boletín Música de la Casa de las Américas», no. 1, Segunda Época, 1999.
- García Caturla Alejandro, *Música Cubana. Atalaya*; citado en Clara Díaz, *José Ardévol: Correspondencia cruzada*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004, 30 de julio de 1933.
- _____, *Posibilidades sinfónicas de la música afrocubana*, «Revista Musicalia», año II, no. 7, julio-agosto-septiembre de 1929.
- Garciaporrúa Jorge, *Eduardo Sánchez de Fuentes*, Biblioteca Nacional José Martí, Edición Conmemorativa del Centenario del Natalicio de Eduardo Sánchez de Fuentes, Departamento de Música, La Habana, 1974.
- González Hilario, *Dioné en el centenario de Eduardo Sánchez de Fuentes*, «Cuba en el Ballet», vol. 5, no. 2, mayo de 1974.
- González J.A., *La composición operística en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986.
- Guiral Mario, *Un gran musicógrafo y compositor cubano: Eduardo Sánchez de Fuentes*, Academia Nacional de Artes y Letras, Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1944.
- Henríquez Max, *Música criolla. A propósito de las "criollas" de Eduardo Sánchez de Fuentes*, «Bohemia», 1 de enero de 1911.
- Lapique Zoila, *Figura musical de Eduardo Sánchez de Fuentes*, «Revista de la Biblioteca Nacional José Martí», mayo-agosto de 1974.
- _____, *Figura musical de Eduardo Sánchez de Fuentes*, en «Revista de la Biblioteca Nacional José Martí», mayo-agosto de 1874.
- León de C., *Sindo Garay: Memorias de un trovador*, Editorial de Letras Cubanas, La Habana, 1990; cit. por C. Díaz, *Presencia de Manuel María Ponce en la cultura musical cubana*, en «Boletín Música de la Casa de las Américas», n. 1, Segunda Época, 1999.
- Martínez Orlando, *Pasado, presente y futuro de la cultura musical en Cuba*, «Bohemia», n. 28, 13 de Julio de 1947.
- Muñoz María, *El Ballet Dioné*, «Revista Grafos», año 8, no. 82, marzo de 1940.
- _____, *Órgano afinado: crítica "bien tempéré"*, «Musicalia», no. 5, enero-febrero de 1929.
- Ortiz Fernando, *La africanía folklórica de la música cubana*, Editora Universitaria, La Habana, 1965.
- Ponce M.M., *Después de un beso. Comentarios*, en «El Herald de Cuba», 8 de enero de 1916.
- _____, *Su Majestad el Danzón. Herald de Cuba*, 4 de julio de 1915.
- Sánchez de Fuentes Eduardo, *Al margen de nuestra música*, «Revista Pro-Arte Musical», no. IX, año IV, 15 de septiembre de 1926.
- _____, *El Concierto de la Sinfónica*, Periódico «El Mundo», 20 de agosto de 1928.
- _____, *El Concierto del Profesor Carlos Fernández. La inauguración del Auditórium de Pro-Arte*, Periódico «El Mundo», 27 de agosto de 1928.
- _____, *El folklore en la música cubana*, Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1923, p. 116; citado por Clara Díaz, ob. cit., p. 29.

- _____, *El Himno Nacional*. «Revista Pro-Arte Musical», año V, no. VI, 15 de junio de 1927.
- _____, *El maestro Julián Carrillo*, Periódico «El Mundo», 24 de agosto de 1928.
- _____, *El Sindicato de Autores Cubanos*, Periódico «El Mundo», 29 de agosto de 1928.
- _____, *El Son, inconforme*, «Revista Pro-Arte Musical», año IV, no. X, 15 de octubre de 1926.
- _____, *El tenor Carlos Mejías*, Periódico «El Mundo», 15 de agosto de 1928.
- _____, *La Guajira Cubana*, Periódico «El Mundo», 10 de agosto de 1928.
- _____, *La Liga Musical Cubana*, Periódico «El Mundo», 22 de agosto de 1928.
- _____, *La música cubana*, «Revista Pro-Arte Musical», no. 6, año IV, 15 de mayo de 1926.
- _____, *La música popular*, en «Revista Pro-Arte Musical», no. 1, año II, febrero de 1924.
- _____, *Manuel M. Ponce*, en «El Fígaro. Revista Universal Ilustrada», año XXI, no. 32, 8 de agosto de 1915.
- _____, *Nuestra representación musical en Sevilla*, Periódico «El Mundo», 18 de agosto de 1928.
- _____, *Nuestra representación social en Sevilla*, Periódico «El Mundo», 26 de agosto de 1928.
- _____, *Nuestra temporada de Conciertos*, «Revista Pro-Arte Musical», no.12, año III, 15 de diciembre de 1925.
- _____, *Nuestras orquestas sinfónicas. Concierto de La Filarmónica*, Periódico «El Mundo», 13 de agosto de 1928.
- _____, *Sobre el poema "Anacaona"*, «Revista Pro-Arte Musical», año VII, no. 1, 15 de enero de 1929.
- Urbina L., Ponce M., Valdés F., *Una fiesta de arte*, «El Heraldo de Cuba», 7 de abril de 1915.

Eduardo Sánchez de Fuentes



Article

El danzón en los estudiantes de Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad de Matanzas. Su conocimiento y representación social

NANCY NARCISA MERCADET PORTILLO, JORGE DOMINGO ORTEGA SUÁREZ

Universidad de Matanzas

Resumen. Un objetivo prioritario de la Cátedra de Estudios Multiculturales “Fernando Ortiz” (CEMFO), es elevar el nivel epistémico de estudiantes de Ciencias Sociales y Humanísticas, sobre el patrimonio cultural intangible de la nación cubana y su desarrollo en la provincia de Matanzas. El artículo informa los resultados de una investigación orientada por los paradigmas cualitativo y crítico, enfocada en el conocimiento y la representación social de una muestra de estudiantes de lenguas extranjeras sobre el danzón, creado por Miguel Ramón Demetrio Failde y Pérez (1852-1921), quien lo estrenó en Matanzas, su ciudad natal, el 1º de enero de 1879; que como ritmo asimiló elementos musicales de procedencia cosmopolita y, a su vez, devino básico respecto a otros como el danzonete (1929), el mambo (1938), popularizado mundialmente diez años después por otro matancero, Dámaso Pérez Prado (1916-1989); y el chachachá (1951). A partir de los resultados de la investigación, se diseñaron los conceptos epistémicos clave de un sistema de actividades docentes para desarrollar, en la cosmovisión estudiantil, el conocimiento y una representación social positiva del valor patrimonial del danzón. Los autores investigan actualmente a alumnos de Comunicación Social, con similares propósitos de ayudar a su mejor desempeño profesional futuro.

Palabras clave: danzón, conocimiento, representación social, comunicación social, estudiante.

Abstract. A priority objective of the Multicultural Studies “Fernando Ortiz” Department (CEMFO) is to raise the epistemic level of students of Social and Humanistic Sciences, respect to the intangible cultural heritage of the Cuban nation and its development in the province of Matanzas. The article informs the results of a research guided by qualitative and critic paradigms, focused on the knowledge and social representation of a sample of foreign languages students about danzón, created by musician Miguel Ramón Demetrio Failde y Pérez (1852-1921) who premiered it in Matanzas, his hometown, on January 1, 1879; that as a rhythm it assimilated musical elements of cosmopolitan origin and, in turn, became basic with respect to others such as the danzonete (1929), the mambo (1938), popularized worldwide ten years later by another musician of Matanzas, Dámaso Pérez Prado (1916-1989); and the cha-cha-chá (1951). Based on the results of the research, the key epistemic concepts of a system of teaching activities were designed to develop, in the student worldview, knowledge and a positive social representation of the heritage value of the danzón. The authors are currently researching Social Communication students, with similar purposes to help their best future professional performance.

Keywords: danzón, knowledge, social representation, social communication, student.

La Cátedra de Estudios Multiculturales “Fernando Ortiz” (CEMFO) de la Universidad de Matanzas, tiene como un objetivo prioritario de su labor extensionista, elevar el nivel epistémico de estudiantes de Ciencias Sociales y Humanísticas, respecto al patrimonio cultural intangible de la nación cubana, en general, y a su expresión particular en la provincia de Matanzas.

Los autores identifican como referente teórico-discursivo general de la CEMFO, en su labor institucional de extensión universitaria, en general y, en particular, de su investigación y docencia sobre el danzón como baile nacional cubano; un sistema de conceptos presidido por el de *valor cultural* – ya clásico – de Geertz (1973:13), que incluye a las ideas tradicionales, actitudes, símbolos, conocimientos, normas, creencias, idiomas, costumbres, ritos, capacidades, arte y herencias sociales que son aprendidos, compartidos y transmitidos de una generación a otra por los miembros de una sociedad, en tanto factor determinante que regula y moldea la conducta humana.

La CEMFO comparte también con ese autor, el criterio de que la función de la cultura es encontrar sentido al mundo para que devenga inteligible, develando los significados de sus matrices simbólicas a través de la aplicación del concepto holístico rileyano de *descripción densa*, al análisis del hecho, fenómeno o proceso, en las determinaciones múltiples de la complejidad de su contexto (op. cit.: 5-6, 9-10).

También la CEMFO hace suyo el concepto de *patrimonio cultural intangible*, referido a usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, que las comunidades, grupos e individuos reconocen como propios, los transmiten y re-crean, generacional y constantemente, en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana (UNESCO, 2001); así como a promover su salvaguarda, en forma de medidas encaminadas a garantizar su viabilidad (identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión - básicamente a través de la enseñanza formal y no formal - y revitalización), en sus distintos aspectos (UNESCO, 2003 [Artículo 2,3]; Mejuto & Guancho, 2008: 9).

Por último, a los efectos de la necesaria contextualización de las manifestaciones artísticas de la cultura cubana, entre ellas, el danzón; la CEMFO asume el concepto de *transculturación* creado por el sabio cubano Fernando Ortiz Fernández (1881-1969). Ortiz lo propuso para superar la estrechez de los conceptos aculturación y desculturación, que conciben la transferencia de cultura de un modo reduccionista, solo fluente desde la metrópoli colonial como sociedad de dominación.

Ortiz lo expuso en el capítulo II de su “Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar”. Para su edición príncipe (1940) el antropólogo funcionalista Bronisław Kasper Malinowski, desde la Universidad de Yale, aportó su introducción. Malinowski había reconocido – y seguido con mucho respeto – el desarrollo de ese concepto por Ortiz, desde el primer encuentro de ambos en 1929, en La Habana.

Según Ortiz, la transculturación resuelve las contradicciones propias de la dialéctica cultural entre el desarraigo y lo nuevo, el choque o fusión de culturas que produce una nueva, lo cual puede extenderse a toda América por analogía. Por su parte, Malinowski, en plena consonancia con lo postulado por Ortiz, en la Introducción al libro de este:

- Declaró que la transculturación es un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja, que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente.

- Afirmó que ese concepto es insustituible para explicar los cambios de cultura y los impactos de las civilizaciones.
- Anunció a Ortiz que lo utilizaría en toda su producción posterior, un deseo de Malinowski truncado por su temprana muerte, en 1942.

En rigor, la transculturación como concepto facilita estudiar la amalgama resultante de la fusión de elementos provenientes de diferentes etnos (lingüísticos, cosmovisuales, religiosos, artísticos, de ajuar, ...), portados por sujetos humanos de esa procedencia étnica multidiversa, que terminan compartiendo un territorio como culminación de una diáspora voluntaria o forzada e intercambiando culturalmente los contenidos de tales elementos.

En consecuencia, la concepción ortiziana de la transculturación fue un complemento a ese limitado – y muy aceptado en esa época – concepto de aculturación, según Lund (2001: 54ss).

La concepción dinámica e integradora que Ortiz tenía de la cultura cubana, en la que sus distintos componentes “se agitan, entremezclan y disgregan en un mismo bullir social...” (Ortiz, 1991:10ss), en un mestizaje de cocinas, mestizaje de razas, mestizaje de culturas; como un caldo denso de civilización que borbullea en el fogón del Caribe...” (Ibidem); no cabía dentro de las posibilidades que ofrecía, al análisis teórico, el mecanicismo metafísico del concepto funcionalista de aculturación.

Ortiz marcó distancia de sus colegas contemporáneos porque concibió identidad e imaginario nacional a partir de las culturas (Laureiro, 2013) y no de las razas. Nunca fijó tampoco la esencia de lo cubano ni definió cubanidad, pues esa fijación y definición estaban condenadas a una rápida caducidad, generada por la dinámica de una realidad cultural en constante cambio, de acuerdo con la acertada valoración de Naranjo (2001:153-174) que los autores comparten.

Gracias a ese concepto ortiziano de transculturación es que puede explicarse, desde la ciencia antropológica, el complejo proceso multiseccular de fusión de elementos tangibles e intangibles del patrimonio cultural.

En cuanto a la *representación social*, los autores coinciden con el criterio consensuado respecto a su fácil identificación y difícil conceptualización.

No obstante, la siguiente definición, aportada por Jodedet (1986: 474), cumple con las expectativas. En sentido estricto, la representación social designa una forma de conocimiento específico, el llamado saber de sentido común, cuyos contenidos expresan operativamente procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados.

En sentido amplio, esa representación designa una forma de pensamiento social que se manifiesta en modalidades de pensamiento práctico dirigidas a la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal. Dado su carácter configurativo, esas modalidades contribuyen a organizar los contenidos epistémicos, las operaciones mentales y la lógica.

En consecuencia, los autores consideran que el nivel de:

1. Estructuración de la representación social de los sujetos, es directamente proporcional a las competencias de estos para reflejar el entorno en sus diferentes niveles de realidad compleja y predicar sobre él.
2. Calidad de la representación social de los sujetos, estará determinada por el volumen y el valor lógico de los contenidos epistémicos que posean en sus cosmovisiones y apliquen en la vida.

Luego entonces:

- Todo esfuerzo instructivo-educativo para lograr el egreso de alumnos con *outputs* de excelencia, tiene como valor agregado la elevación del nivel cualitativo de su representación social.
- El fortalecimiento identitario-cultural en el alumnado, de su ser en el mundo, lo sitúa en la mismidad a la que pertenece, a la par que lo proyecta hacia el logro de la mejor representación social posible, de las determinaciones múltiples que son atributos de la otredad universal.

Analizar al danzón significa entonces reconocerle:

- Su valor como parte del patrimonio cultural intangible, cuya sostenida vigencia es resultante de su salvaguarda multigeneracional como manifestación artística, en tanto simbólicamente identitaria de la mismidad del pueblo cubano, *stricto sensu*.
- La compleja interrelación sistémico-dialéctica – *lato sensu* – de los elementos múltiples que condicionaron la dinámica histórica de su emergencia y la de los géneros que surgieron a partir de él, en el panorama musical y bailable cubano, como resultado de la transculturación de fuentes de procedencia cosmopolita:

La posición de Cuba es geoestratégica en los planos económico, político y militar. En consecuencia, fue escenario de migraciones desde distintos países y por diferentes motivos. A partir de 1789, marcando distancia de la Revolución Francesa y, desde el comienzo del proceso revolucionario haitiano en la confluencia de los siglos XVII y XVIII; comenzaron a establecerse en Cuba (sobre todo en su zona oriental) numerosos franceses, muchos de ellos, hacendados cafetaleros acompañados de sus dotaciones de esclavos. Otros arribaron desde Luisiana con propósitos similares.

Por otra parte, el nulo interés de las autoridades coloniales españolas en apoyar y financiar la formación de ingenieros en Química para emplearlos en la agroindustria azucarera, condicionó la contratación, por parte de los hacendados cubanos, de numerosos especialistas franceses con esa finalidad durante el siglo XIX (Ortega, González, 2014: 11ss), los cuales se sumaron al nutrido grupo de los ya establecidos en el país.

El impacto de su presencia en la cultura cubana, incluyó la popularización de ritmos como la gavota, la mazurca, la polka, el minuet, el passepied y la *contredanse*.

Los autores han escrito “popularización” y no “introducción”, debido a la discusión científica que aún se mantiene, en torno a la primacía de entrada al país de una u otra de las expresiones de la contradanza (Manuel, 2009: 52ss).

Una opinión declara que la *contradanza* que se hizo popular en Cuba fue introducida por los franceses y sus esclavos, la cual era una re-creación de la *contredanse* que se bailaba en la corte francesa del siglo XVIII que, a su vez, era un subgénero de la Country Dance inglesa.

Otra opinión sostiene que la contradanza ya era muy apreciada como baile en España y que de ahí se expandió, desde el siglo XVIII, a sus colonias latinoamericanas.

Por otra parte, el criterio que Carpentier (2004[orig.1946]) expuso acerca de que la fuerte presencia de la música africana en el ritmo de la contradanza bailada en Cuba, no era generada en su zona occidental, donde era desconocido incluso el cinquillo, sino que provino solo de la región oriental, a partir de la influencia de los esclavos haitianos y sus descendientes; es ya muy discutible, a juzgar por las numerosas evidencias en contra que aporta Manuel (op. cit.: 55ss). Al final, esa obra de Carpentier es un ensayo aproximativo

al tema y él mismo reconoció sus logros y carencias, subrayados por sus críticos (Gómez, 2002: 43-48).

Los autores reafirman que los puertos de esa zona occidental eran grandes receptores de esclavizados africanos, muchos de ellos redistribuidos después a otras colonias españolas. En consecuencia, la elevada cuantía de sujetos de más de trescientas etnias procedentes de África, dispersos en toda la geografía cubana, no favorece la opinión de Carpentier sobre la cuasi exclusividad de la influencia musical africana en la contradanza, por parte de los llegados de Haití, asentados en la zona oriental.

Los esclavizados de origen bantú – muy numerosos en toda Cuba – eran oriundos de regiones donde su música emplea el compás hemiolia, que alterna compases de 6/8 y de 3/4, tocados como si fuesen tres compases de dos tiempos, equivalentes al compás binario en subdivisión binaria de 2/4, que es el mismo identificado por el propio Carpentier como el compás de ejecución de la contradanza, la habanera, el danzón, el danzonete, el danzón-mambo, el mambo y el chachachá.

Respecto a la emergencia de la danza a partir de la contradanza, la opinión mejor fundamentada es la demostrativa de que la única diferencia esencial entre ambas, no es musical sinoailable.

Por otra parte, es una regularidad en la multiétnicidad africana que su lenguaje musical esotérico de polifonías instrumentales y cantadas, en la alternancia del uso de recursos técnicos antifonales y responsoriales; además de expositor de la tesis, la antítesis y la síntesis dialógica de lo sacro con el universo y el ser humano que lo invoca y convoca; *también trasciende transculturalmente el espacio de lo sagrado y se proyecta al de la música profana*, universalizándose así su impacto cultural a nivel macrosocial (Crespo, Ortega y Mercadet, 2017).

El danzón, baile nacional de Cuba, fue creado por Miguel Ramón Demetrio Failde y Pérez (1852-1921), un músico ejecutante de cornetín, contrabajo, viola y piano. El primer danzón, “Las alturas de Simpson”, tuvo su première el 1º de enero de 1879, en el Liceo Matancero, hoy Sala White; aunque descendientes de Failde afirman que los primeros ensayos e interpretación tuvieron lugar un año antes, en la casa de los Condes de Luna, La Quinta Luna, sita en Callejón de Gumá entre San Gabriel y Capricho, en la ciudad de Matanzas.

Del surgimiento del danzón, culturalmente no puede soslayarse en su análisis la complejidad de su contexto. Como baile, era y es reflejo de la comunicación proxémica, que es una característica identitaria de los cubanos, ya que enlaza a los miembros de la pareja de bailadores frente a frente y muy próximos entre sí. Además, es muy adecuado para el clima cálido del país, pues se bailaba lentamente, sin esfuerzo. Mientras, en la contradanza y su criollización en la danza, las parejas de baile evolucionaban sueltas al ejecutar las figuras, que eran rápidas, lo que supone un esfuerzo extra en condiciones tropicales, pues el impacto natural del calor ambiental se potenciaba con las varias piezas de ropa que integraban la vestimenta de las mujeres y los hombres que bailaban.

Lo proxémico y lento del danzón, dio lugar a una pugna ideológica entre dos grupos de importantes órganos de prensa. Publicaciones periódicas muy conservadoras como La Aurora del Yumurí y el Diario de la Marina, denostaron abiertamente al danzón como baile que contravenía a la moral y a las buenas costumbres. Surgido siete años antes de la abolición definitiva de la esclavitud, en pleno apogeo del pogromo racista y en armonía

con la acusación de contravenir el orden, el danzón fue identificado por esos diarios como música de – y para – negros.

Por su parte, el Eco de las Villas y el Diario de Matanzas sutilmente alabaron, en el danzón, la calidad de su música y su pretensión de ser percibido como un producto cultural nativo, diferenciado de la otredad española.

De Faílde se conocen 144 danzones documentados, cuya popularidad logró superar a la acumulada durante más de treinta años de vigencia que la contradanza tenía; así como piezas de otros géneros musicales y para otros formatos, como es el caso de las bandas de música. Falleció en su casa, sita en Velarde no. 95 y fue enterrado en el Cementerio San Carlos Borromeo, de su ciudad natal.

Respecto a los cultivadores del danzón como género musical, sobresalen en Cuba la Orquesta de Arcaño y sus Maravillas, la Orquesta América de Ninón Mondéjar y, en especial, la de Antonio María Romeu, compositor de más de quinientos danzones, cuya agrupación se mantuvo más de tres decenios en la preferencia de oyentes y bailarores. Fue uno de los introductores, en la década de 1920, del canto en el danzón, que había sido un género instrumental hasta ese momento histórico; a diferencia de la habanera que, en el siglo XIX, constituyó el primer género cantado y bailado en el país.

El danzón trascendió las fronteras cubanas. Su empleo del cinquillo, el bajo sincopado, la ejecución en compás de 2/4 y portando, en general, la citada regularidad en la multiétnicidad africana como influencia, condicionó la presencia frecuente en Cuba de jazzistas tradicionales como William Christopher Handy (1873-1958), Scott Joplin (1868-1917) y Ferdinand Joseph LaMenthe, alias Jelly Roll Morton (¿1885?-1941) (Clayton y Gammond, 1990: 86ss), adonde venían a enriquecer su talento creativo e interpretativo, desde Luisiana (en especial de New Orleans y, sobre todo, del barrio Congo Square de su zona antigua, donde se tocaba también en compases de 2/4).

De los subgéneros del danzón, en orden cronológico apareció primero el danzonete, creado por Aniceto Díaz en 1929. Después, el danzón-mambo, cuyo proceso de creación, dilatado en el tiempo, comenzó hacia 1910 con la introducción del son en los últimos compases del danzón, por José Urfé González. El danzonete también asimiló esa influencia sonera, que se fue extendiendo en las agrupaciones danzoneras.

El danzón “Mambo” data de 1938 y fue obra del talento creativo conjunto del insigne contrabajista Israel “Cachao” López (1918-2008) y su hermano Orestes López, versátil músico, violoncelista de la orquesta de Arcaño; aun cuando autores como García (2006: 505-523) reconocen la primicia en Orestes. En sus largas carreras, ese fraterno binomio autorial compuso más de tres mil piezas de distintos géneros musicales.

Diez años después, otro matancero, Dámaso Pérez Prado, adaptó el danzón-mambo a un formato de jazz-band, dinamizando el tempo del ritmo e introduciendo cuerdas de numerosos instrumentos de viento-metal (saxofones, trompetas, trombones de vara), alternando bloques de potente sonoridad y notas altas con breves silencios, lo que supuso una marcada influencia, en Pérez Prado, de la europeización estilística – muy wagneriana – que le aportó al jazz norteamericano el *cool* de Miles Davis (1926-1991), en su primera etapa creativa; de James Melvin Lunceford (1902-1947) y sobre todo, de Stan Kenton (1911-1979).

Prolífico compositor que ni siquiera tenía tiempo de nombrar sus composiciones, Pérez Prado consideró conveniente enumerarlas. Ganó para el mambo una popularidad

rápida, sostenida, elevada y a nivel mundial, desde 1948. Sin embargo, el mambo tuvo una fría acogida en los músicos tradicionales de Cuba, debido a esa influencia jazzística que interpretaron como una injustificada concesión cultural a la otredad. Un año después de lograr ese alto nivel de popularidad a escala planetaria, Pérez Prado emigró definitivamente hacia México, buscando no solo mayor éxito comercial sino también buenos trompetistas especializados en notas altas, abundantes en ese país, debido a la masa crítica representada en los grupos musicales de la variante moderna del mariachi.

Respecto al chachachá, cuyo nombre se debe al sonido onomatopéyico de los tres pasos dados – con la suavidad propia del desliz – por los pies de los bailarines en sus evoluciones; fue creado por el compositor y violinista Enrique Jorrín Oleaga (1926-1987) quien, a favor de la ejecución bailable:

- Despojó a sus arreglos musicales de todas las síncopas posibles.
- Incluyó elementos danzarios del chotis madrileño decimonónico, en especial, el de la mujer girando en torno al hombre y este en su propio eje, en tanto garante de la más proxémica intimidad (también asumidos por el propio danzón, los otros subgéneros que de él surgieron y el bolero).

Los profesionales egresados de cualquier carrera científico-social o humanística en el territorio matancero, en especial de aquellas cuyo encargo social está relacionado con el manejo de la información y el conocimiento subsumido en esta; no deberían ignorar sino interesarse por conocer y justipreciar los esenciales mínimos arriba expuestos sobre el danzón, su inserción en el patrimonio cultural intangible de la nación cubana y sus posibilidades de generar otros géneros musicales.

Con la finalidad de obtener datos sobre la representación social del danzón, los autores sometieron un cuestionario (concebido para responderse desde la perspectiva emic) a la consideración de una muestra representativa de 28 alumnos, seleccionada intencionalmente por sesgos de sexo y edad, de la población investigada de estudiantes de la carrera de Licenciatura en Comunicación Social, de la Universidad de Matanzas. A continuación, se expone el análisis sintético de los resultados expresados en las respuestas a las preguntas de ese cuestionario.

Sobre la vigencia percibida del danzón:

- - 3,57% (1 estudiante): en la actualidad se ha perdido la esencia de un baile que resalta nuestra identidad nacional.
- 39,28% (11 estudiantes): es más deseado por la tercera edad.
- 3,57% (1 estudiante): está un poco olvidado y no se menciona en muchos círculos de interés.
- 3,57% (1 estudiante): hoy día es un baile que se ha perdido.
- 3,57% (1 estudiante): conocido mundialmente como tantos bailes cubanos.
- 3,57% (1 estudiante): La mayoría de los jóvenes creen que bailar, conocer la gracia y la belleza del danzón es anticuado, pasado de moda, hasta ridículo. En realidad, es una danza que identifica al cubano en cualquier región del planeta.

Creador del danzón:

- 32,14% (9 estudiantes): Miguel Faílde, músico matancero.
- 3,57% (1 estudiante): Manuel Saumell.

Dónde se creó el danzón:

- 21,42% (6 estudiantes): En Matanzas.

Título del primer danzón:

- 32, 14% (9 estudiantes): Las alturas de Simpson.

Lugar donde se bailó por primera vez:

- 3,57% (1 estudiante): En una casona conocida como “La Quinta”, ubicada cerca del parque “René Fraga”

¿Cuándo se creó el danzón?

- 10,71% (3 estudiantes): En el siglo XIX.

Acerca de la promoción y salvaguarda del danzón.

- 3, 57% (1 estudiante): Hoy en pequeños grupos sociales por su rescate.
- 7,14% (2 estudiantes): En la provincia de Matanzas se trabaja por el rescate y reconocimiento del danzón.
- 42,85% (12 estudiantes): Se realizan múltiples actividades en la Casa del Danzón, en la barriada de Simpson, en escuelas y comunidades, círculos de interés, así como competencias por parte de los profesionales.
- 3,57% (1 estudiante): Festival Internacional del Danzón a finales de marzo.
- 3,57% (1 estudiante): En la actualidad no se promueve mucho.
- 3,57% (1 estudiante): Existen diversos medios de comunicación que se encargan de que no se pierda la tradición del danzón.
- 3,57% (1 estudiante): Recuerda de pequeña en las escuelas y Casas de Cultura se realizaban eventos. Niños y mayores iban con sus abanicos y sayas y vestidos de traje y todo, fluía en un ambiente de armonía. Hoy ya nada es igual.
- 3,57% (1 estudiante): representado actualmente por la orquesta “La Faílde” dirigida por Ethiel Faílde, destacado músico.
- 3,57% (1 estudiante): En las instituciones donde se baila no se va con el respeto a la vestimenta, buscan más los trapos que el amor a la música y al baile.
- 10,71% (3 estudiantes): Debe rescatarse como legado de nuestra cultura para las siguientes generaciones, forma parte de nuestras raíces, importante en lo que nos identifica.

Una deficiencia transversal detectada en los entrevistados fue el desconocimiento de las definiciones, diferentes entre sí, de los conceptos agrupados en diádas como tradicional / popular, baile / danza, danzón / danza; así como de los conceptos valor cultural y patrimonio cultural tangible e intangible.

Se entrevistaron a 5 profesores con experiencia en la carrera (Licenciatura en Comunicación Social), de ellos 3 formados como comunicadores sociales, un psicólogo y un Licenciado en Educación. De ellos, uno es actualmente el Jefe de la Carrera, otro no solo fue Jefe de la Carrera, sino también del Departamento de Periodismo y Comunicación Social, mientras otro de los entrevistados fue jefe del Dpto. de Comunicación, de la Universidad de Matanzas.

A la pregunta sobre qué hacer desde el plan de estudios (currículo) para motivar a los estudiantes por – y capacitar sobre – sobre importantes aspectos de la cultura nacional, en el caso que ocupa a la autoría de este trabajo, el danzón; las respuestas fueron las siguientes:

- Los temas sobre cultura, en el caso de la cultura artística cubana, pueden ser analizados en las asignaturas Comunicación y Sociedad Cubana, Comunicación para el Desarrollo e Historia de Cuba, y orientar tareas de investigación al alumnado (que

pueden colegiarse en los colectivos de asignaturas y disciplinas docentes), relacionadas con la cultura (en este caso el danzón).

- Desde el punto de vista de la producción, las tareas orientadas al alumnado pueden ser sobre el diseño de estrategias y campañas de bien público, dedicadas a la cultura artística nacional, en general y, al danzón como eje, en particular; mientras se imparte el currículum de estudio de las asignaturas Comunicación e Identidad Visual, Propaganda, Gestión y Marketing.
- En los respectivos planes de estudio de las Licenciaturas en Comunicación Social y en Periodismo para el curso por encuentros (CPE), no existe ninguna disciplina que agrupe asignaturas referidas a contenidos sobre arte y cultura. La intención de los diseñadores curriculares fue diferirlas para acciones de postgrado, como reflejo de la tendencia mundial a la descarga de planes y programas de estudio de pregrado.

Durante la entrevista, los profesores insistieron en que es necesario, por lo apretado del tiempo asignado al plan de estudios, priorizar la preparación del estudiante desde el punto de vista técnico (textualmente expresado: “en lo concerniente a la especialidad”). Consecuentemente, fueron muy resistentes a aceptar sugerencias y a aportar más soluciones acerca de cómo incentivar y orientar el trabajo independiente de los estudiantes, hacia el abordaje de temas relacionados con el aspecto espiritual de la cultura.

La autoría constató que, en la carrera de Licenciatura en Comunicación Social – a diferencia de la de Periodismo –, aún no se han elaborado tesis de pregrado que se refieran al tratamiento de la prensa en sus diferentes soportes (plana, radial, televisiva), a temas sobre la rumba, declarada en 2016 como parte del Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad, junto con el merengue dominicano y la charrería mexicana; Dámaso Pérez Prado, el Rey del Mambo, cuyo centenario de natalicio fue en 2017; el Cabildo Arará de Matanzas (el grupo portador que mejor conserva la tradición musical y vocal de las etnias *ewe* y *fon*), entre otros.

En la licenciatura en Comunicación Social, los estudiantes pueden diseñar carteles, cuñas radiales, spots promocionales, campañas de bien público o cualquier otro audiovisual acerca de esos temas. Mientras, los profesores de las asignaturas correspondientes a cada carrera, citadas anteriormente, pueden someter a análisis desde el punto de vista técnico, los resultados relacionados con la creación en torno a esos temas de cultura e identidad nacional y/ o territorial, incluido el danzón.

Respecto al proceso corrector de las limitaciones, omisiones y errores de los alumnos investigados en las respuestas a las preguntas del cuestionario, consta de dos partes:

1. En la primera, se configuran matrices de contenidos sobre los aspectos que fueron objeto de respuestas pobres y de valor lógico falso. La subsiguiente acción del proceso corrector, será la impartición de esos contenidos en docencia extensionista. Como ninguna de las respuestas a las preguntas del cuestionario alcanzó siquiera el 50 % de efectividad; entonces el propio cuestionario deviene referente básico de valor para el diseño del programa curricular de extensión universitaria, respecto al público diana, representado por la totalidad de la matrícula de la carrera de Comunicación Social.
2. En la segunda, el proceso corrector deviene complementación epistémico-cultural y técnico-musical del currículum de los sujetos del alumnado investigado. Ante la complejidad de los contenidos lectivos de carácter técnico-musical, a impartir como docencia extensionista en la carrera de Comunicación Social, cuyo alumnado no

posee siquiera una propedéutica musical en su currículo; se enfatiza aquí que esos contenidos se ofrezcan con apoyo:

- Imagenológico, para que los alumnos puedan conocer a los portadores culturales de los distintos géneros musicales cubanos, con énfasis en el danzón como baile nacional surgido en Matanzas.
- Instrumental, para que la ejecución de los ritmos sincopados en Cuba [cinquillos y tresillos], compases de 2/4, debilitamiento y fortalecimiento alternos de la notación musical, la tónica y el dominante y el tono antifonal..., por músicos profesionales contratados a esos efectos, sirva de apoyo ilustrativo al alumnado para la identificación de esos elementos técnicos, cuando aprecien musicalmente las piezas de diferentes géneros, particularizando en el danzón.

Son requisitos indispensables

- Que la docencia extensionista asociada orgánicamente al proceso corrector descrito, sea impartida por un profesorado con elevados niveles percibidos de sus procesos psicológicos de atención y motivación; dado el carácter estratégico de esos contenidos lectivos para la formación axiológica del alumnado.
- Tener en cuenta que, si bien la vida y obra de Miguel Ramón Demetrio Faílde y Pérez, y los valores culturales del danzón constituyen el referente axial de todo el proceso corrector, de acuerdo con el objetivo priorizado de la labor extensionista de la CEM-FO, de profundizar en el conocimiento y potenciar la mejora de la representación social de los educandos sobre el aporte de la provincia de Matanzas al patrimonio cultural intangible de la nación; ese enfoque particularizado debe ampliarse a la vida del músico matancero Dámaso Pérez Prado y su obra re-creadora del mambo.

Conclusiones

Respecto a su representación social sobre el danzón, los estudiantes investigados:

- Si bien expresaron diversos criterios sobre el danzón como baile nacional cubano, se aprecia que ninguna de sus respuestas estuvo representada, como mínimo, por el 50% de efectividad. Teniendo en cuenta que el nivel de la representación social se acrecienta con el de la educación integral del sujeto, se infiere que los entrevistados tienen un pobre valor percibido sobre el danzón como parte del patrimonio cultural de la nación cubana.
- No conocen el aparato conceptual-metodológico necesario y suficiente para explicar adecuadamente el contenido de su representación social sobre el patrimonio cultural del país, en general, ni acerca del danzón como una de sus manifestaciones intangibles, en particular.
- Identifican actividades realizadas para la salvaguarda del danzón, reconocen la necesidad de que las nuevas generaciones lo conozcan y preserven; pero a la vez se lo representan socialmente identificado con – y confinado a – la tercera edad, desentendiéndose de todo compromiso personal sobre lo que les correspondería aportar, como defensores de ese importante elemento del patrimonio cultural cubano.

Por otra parte, la posición del profesorado entrevistado, respecto a la inserción en el currículo del plan de estudios de la carrera investigada, de elementos de ese patrimonio cultural y, en especial, del danzón, debería cambiar hacia una más proactiva. El comunicador social, inexorablemente, tiene que saber mucho sobre pocas cosas y un poco sobre muchas, es decir, ser un especialista técnicamente competente en lo específico de su profesión, a la vez que lo suficiente culto como para poder gestionar y transmitir lo epistémico axiológicamente productivo (dentro de lo cual se incluye la cultura como escudo y espada de la nación, en la lucha por evitar el desmontaje de la nacionalidad, la soberanía e independencia patrias); dentro de un volumen informativo que se multiplica en progresión geométrica y a intervalos cada vez más cortos, a escala global.

Recomendaciones

Presentar este trabajo en las respectivas Comisiones de Carrera de esas especialidades, con el fin de que sus claustros profesoriales reflexionen colectivamente respecto a qué – y cómo – se puede hacer para que el perfil de output de los comunicadores sociales esté transversalmente permeado del aspecto espiritual de la cultura y devengan defensores sapientes de la nacional y local como patrimonio cultural.

Bibliografía

- Carpentier Alejo, *La Música en Cuba* [1946], Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- Crespo R., Ortega J. D., Mercadet N. N., *El valor patrimonial de religiones con elementos del componente africano del etnos cubano. Una propuesta necesaria de salvaguarda sociocultural comunitaria*, Letras Uruguay, Montevideo, 2017; recuperado de: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/crespo_garcia_rolando/index.htm/>.
- Geertz Clifford, *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*, en *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Basic Books, New York, 1973.
- Giro Radamés, *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2007.
- Gómez García Z. E., *Dos textos en el tiempo: La música en Cuba y Música popular brasileña*, en «Clave», no. 3, 2002, pp. 43-47.
- Jodelet Denise, *La representación social: fenómenos, concepto y teoría*, en Moscovici, S. (comp.). *Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, Paidós, Barcelona, 1986.
- Mejuto M., Guanche J. (comps.), *La cultura popular tradicional. Conceptos y términos básicos*, Consejo Nacional de Casas de Cultura, La Habana, 2008.
- Orovio, Helio, *Diccionario de la Música Cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.
- Ortega Suárez J. D., González García R., *El Espiritismo Moderno en Cuba (II). Su establecimiento en el país: una polémica todavía abierta*, Cátedra de Estudios Multiculturales “Fernando Ortiz” (CEMFO), La Habana, 2014.
- Ortiz Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [1940], Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1983.

- UNESCO, *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. Artículo 2,3: Definiciones*, UNESCO Press, Paris, 2003.
- UNESCO, *UNESCO Issues First Ever Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage*, UNESCO Press, Paris, 18 de mayo de 2001.
- Laureiro Ramírez Iris, *Fernando Ortiz: Lo africano en la identidad cultural cubana*, en *Memorias del XVII Taller de Antropología Social y Cultural Afroamericana y VI Encuentro Festival Afropalabra*, Casa de África, La Habana, 2013.
- Lund Joshua, *Barbarian Theorizing and the Limits of Latin American Exceptionalism*, en «Cultural Critique», no. 47, invierno de 2001, pp. 54-90.
- Manuel, Peter, *Creolizing Contradance in the Caribbean*, Temple University Press, Philadelphia, 2009.
- Naranjo Orovio Consuelo, *La historia se forja en el campo: nación y cultura cubana en el siglo XX*, en «Historia Social», no. 40, 2001, pp. 153-174.
- Clayton P., Gammond P., *Guía alfabética de los nombres, los lugares y la gente del jazz*, Editorial Taurus, Madrid, 1990.

Article

Bembé de Sao desde la familia Rousseaux Durruty

YOEL ENRÍQUEZ RODRÍGUEZ

Dirección Provincial de Cultura de Mayabeque

Resumen. El trabajo muestra características musicológicas desarrolladas por la familia Rousseaux Durruty, varios de sus miembros inmigraron a inicios de la década de 1970 al occidental municipio cubano Melena del Sur, procedentes de Guantánamo la región más oriental de la isla. Con ellos trajeron sus prácticas culturales no conocidas en el contexto de llegada. La Muertería Oriental es el fenómeno de la religiosidad popular que se da en el oriente de Cuba, cuyo momento festivo se denomina Bembé de Sao. La relocalización de sus tradiciones ha propiciado procesos transculturativos internos y externos. La familia muestra instrumentos musicales de elaboración propia, cuyo carácter es ritual; también se presentan varios de los cantos recogidos durante el trabajo de campo, a la vez se establece paralelismos analíticos con otras prácticas similares que se desarrollan en la mayor de las islas caribeñas.

Palabras clave: Bembé de Sao, migración, religiosidad, festividad, transculturación.

Abstract. This work shows musical features developed by the family Rousseaux Durruty, at the beginning of the 1970's several members of this family emigrated to the west Cuban town hall of Melena del Sur, coming from Guantánamo, the most easterly region of the isle. They brought with them their cultural practices unknown in the context where they arrived. The Muertería Oriental is the phenomenon of the popular religiosity that is in the eastern area of Cuba whose festive moment is called Bembé de Sao. The relocation of its traditions has promoted the internal and external transculturative processes. The family shows musical instruments of its elaboration, whose character is ritual. Also, they are presented various of the songs recollected during the field of work, as well as they are established analytical parallelism that develop in the main isle of the Caribbean islands.

Keywords: Bembé de Sao, migration, religiosity, festivity, transculturation.

1. Introducción

El hombre es un ente cultural, cualidad que se construye y reconstruye en correspondencia con los contextos sociales, esta condición de la especie humana es precisamente componente diferenciador con el resto de los animales. Los procesos migratorios humanos son elementos imprescindibles en el análisis sociocultural, pues el individuo emigra y con él sus valores culturales adquiridos, tales interacciones translocales provocan la relocalización de símbolos, rituales y otros fragmentos culturales procedentes de distintas geografías. Los encuentros entre culturas distantes y diferentes crean nuevos hibridismos entre lo propio y lo ajeno, sin embargo, pocas veces esos movimientos anulan las raíces (Argyriadis et al., 2008).

La antigua provincia de Oriente marcó diferencias al Occidente de Cuba en cuanto a la religiosidad popular, fenómeno sustentado en las interacciones humanas que en los diferentes espacios se dieron, condicionado por los contextos sociohistórico. El investigador de la Casa del Caribe Abelardo Larduet (2014) afirma que es poca la bibliografía que muestra las particularidades de la religiosidad popular de sustrato africano en la zona.

En correspondencia con este planteamiento, los clásicos estudios cubanos relacionados con tales temas, iniciados por Fernando Ortiz y Lidia Cabrera, generalmente se sustentaron en el occidente de Cuba, aunque Ortiz alude al espiritismo cruzado en la zona oriental. Años posteriores otras importantes investigaciones fueron realizadas, pero tomaron como objeto de estudio el propio campo, incluso el santiaguero Rómulo Lachatañeré. Fue con la creación de la Casa del Caribe¹ que se aprecia un incremento y profundidad de indagaciones etnográficas en las provincias orientales cubana.

La presente investigación desde una problematización histórica e interacciones de grupos humanos se introduce en especificidades musicológicas practicadas por la familia Rousseaux Durruty, quienes evidencian en sus prácticas culturales variadas expresiones de la religiosidad popular cubana.

Como parte de los procesos migratorios internos cubanos, se asentó en la década de 1970 en el batey del central Gregorio Arlé Mañalich en Melena del Sur² municipio de la actual provincia Mayabeque³ parte de la familia que se estudia, procedentes de Guantánamo en la porción más oriental de Cuba, ellos trajeron consigo prácticas culturales no conocidas en el contexto de llegada, sin embargo se han enraizado ocasionando procesos transculturativos internos y externos.

Las expresiones musicales contribuyen a profundizar en mecanismos sociológicos y psicológicos que impulsan al ser humano a preservar su acervo cultural (Esquenazi, 1997). En este sentido proponemos caracterizar elementos musicológicos que están presentes en las prácticas culturales de la familia, para ello se hace necesario la contextualización socio-cultural en que se ha ido desarrollando el fenómeno.

2. Migración y cultura

Las emigraciones e inmigraciones⁴ son procesos tan antiguos como la propia historia de la humanidad y no es solo un problema o satisfacción de la especie humana, sino de

¹ Importante institución cultural dedicada al estudio y salvaguardia de la cultura popular tradicional. La institución fue fundada en 1981 por el investigador Joel James Figarola (1940- 2006) quien fue su primer director.

² Municipio ubicado al sur de La Habana, el poblado se fundó en los corrales de San Juan y Santa Bárbara de Melena hacia 1768. (Enriquez, 2014: 28-26) actualmente forma parte de los once municipios de la provincia Mayabeque; limita al norte y noroeste con San José de las Lajas, al este con el municipio de Güines, al oeste con Batabanó y al sur la Ensenada de la Broa.

³ Con la División Política Administrativa (DPA) de 1878, la provincia La Habana estuvo formada por las actuales provincias de La Habana, Mayabeque y parte de Artemisa. En 1976, con una nueva (DPA) se fragmentó en dos: Ciudad de La Habana y La Habana. En el 2011 se realiza una nueva (DPA) La Habana se divide en dos: Artemisa que asume algunos municipios de Pinar del Río y Mayabeque. Por su parte, Ciudad de La Habana retoma el nombre de La Habana. El denominativo Mayabeque se sustenta en el amplio Valle del Mayabeque o de los Güines, lugar donde alcanzó gran desarrollo la industria azucarera en Cuba.

⁴ Deben ser aclaradas las concepciones referentes a los términos *emigración e inmigración*, emigración: salida de algún lugar o país, mientras que la inmigración es la entrada a algún lugar o país, la concepción emigración ter-

casi todo ser viviente. La cultura en cambio es un fenómeno intrínseco del individuo, no hay hombre sin cultura como no hay cultura sin hombre. El complejo término precisa: los valores materiales y espirituales creados y recreados, por tanto, elemento vivo, que evoluciona y se alimenta de los cambios y las realidades concretas brindadas por el entorno.

Estudios recientes apuntan el origen del humano anatómicamente moderno en África Subsahariana hace más de 100 000 años⁵, lo cual presupone que desde este espacio comenzó un proceso de emigración que propició el poblamiento en el planeta tierra, de ahí que “toda historia comienza por una inmigración, por unos primeros pobladores que vinieron de alguna parte, aún cuando poco o nada se sepa de su oriundez”. (Ortiz, 2002: 5)⁶

En la historia de la humanidad la migración fue un factor esencial en la posterior conformación cultural de los diferentes espacios donde se fueron asentando los grupos humanos, estos evolucionaron biológica y culturalmente en correspondencia con los procesos adaptativos según las tipologías de los lugares. Tal enfoque permite estimar que no existe cultura pura, pues todas han construido y reconstruido sus valores, proceso en que las inmigraciones han tenido un rol protagónico.

El historiador Michael Parenti en su texto *La batalla de la cultura*, plantea:

No hay nada menos atrayente que aquellos que parecen pensar que sus propios valores culturales son la única forma natural y universal a todas las otras gentes y lugares. (2009, p. 58)

El autor desde una visión relativista defiende la diversidad cultural, esta perspectiva propone la valoración de él o los otros desde las representaciones internas, las cuales tienen un sustento antropológico. El hecho cultural sucede desde la creación individual o colectiva, su consolidación – evolutiva – identifica a personas y grupos.

De igual forma, la relocalización de los símbolos, ideas, creencias, objetos, imágenes, pasan por procesos de resemantización cuya concordancia entre significado y significante puede variar de un lugar a otro o de una época a otra (Argyriadis et al., 2008, p. 21).

La profesora Blanca Morejón (2011) hace referencia a la dificultad que trae consigo argumentar la relación entre el conocimiento de la migración y la cultura, aunque resalta la existencia de una dependencia entre los sentimientos de pertenencia e identidad cultural y la movilidad de la población.

La inmigración, trae aparejado, como todo fenómeno social diferentes efectos positivos y negativos, entre ellos una redistribución de la población, consecuencias favorables a los aspectos biológicos. La cultura del lugar de acogida es enriquecida ya que se introducen nuevos valores. Las sociedades todas, han tenido vínculo con otras, aunque catalogadas de inferiores, según pensamiento occidental.

La emigración también tiene sus consecuencias negativas, proporcionadas sobre todo por razones étnicas, muchos grupos humanos a través de la historia han perdido sus sabe-

mina donde comienza la inmigración, siendo este último el más utilizado en la redacción por ser la llegada del individuo a un nuevo espacio lo que propicia la entrada de nuevos valores culturales.

⁵ Ver estudio realizado desde diferentes fuentes por Sergio Valdés Bernal en *Lenguas africanas y el español de América* (págs. 7-15) Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 2016.

⁶ El texto consultado fue publicado en la revista *Perfiles de la Cultura Cubana*, mayo-diciembre del 2002, pp. 1-15. Publicada originalmente en la «Revista Bimestre Cubana», La Habana, marzo-abril de 1940, vol. XIV, n. 2, pp. 161-186.

res ancestrales, al ser dominados por culturas etnocentristas⁷.

Los procesos migratorios, como se ha venido advirtiendo, en cualquiera de las posiciones referidas contribuyen a una reconstrucción de significados, estos apreciados de forma inmediata en las prácticas de la vida cotidiana. Es la resistencia quien no permite que se abolida la conformación cultural precedente, sino que se nutre, crea y recrea una nueva expresión que instituye formas culturales a tener en cuenta en el desarrollo sociocultural.

La cultura del llamado Nuevo Mundo⁸ fue reconstruida y en muchos lugares construida, el vínculo etnocultural propició un proceso transculturativo. A este espacio llegaron personas de diferentes geografías que interactuaron con los pueblos originarios.

Cuba, pequeña isla caribeña, cuya formación sociocultural se debe a interacciones humanas, provocadas en disímiles contextos. La cultura cubana presenta elementos que la identifican desde la unicidad, a su vez la otredad marca diferencias internas, las cuales se sustentan en los procesos migratorios proporcionados hacia ella y en ella. Esta etnogénesis ha favorecido prácticas culturales que desde la cosmogonía popular se han adaptado y permanecido en diferentes contextos.

3. El oriente cubano, conformación etnohistórica

Como se ha venido advirtiendo la migración juega un papel importante en la conformación cultural. El Departamento Oriental⁹ de Cuba marcó sus identidades diferentes al Centro y Occidente de la isla, esto se debe en gran medida a los grupos humanos -en mayoría- que intervinieron en cada espacio, viéndose el poder -mayoritario- en las construcciones culturales.

Luego de la conquista de Cuba por la zona de Baracoa, la parte más oriental de la isla, se inicia un primer encuentro humano entre los nativos, los europeos y negros ladinos¹⁰ quienes llegaron en las primeras embarcaciones, y con posterioridad fundarían las primigenias villas¹¹.

⁷ Según la antropóloga Silvia Mancini “las actitud etnocéntrica se ha desarrollado, sobre todo, hacia las sociedades indígenas designadas como primitivas; es decir, hacia aquellas sociedades cuyos hábitos de vida y de pensamiento se presentan como más alejados de las maneras de vivir de las sociedades occidentalizadas modernas. Pero también la han manifestado, a menudo, las élites de las sociedades modernas de tipo capitalistas hacia los comportamientos y concepciones de las llamadas capas sociales subalternas y periféricas, las cuales, de ese modo, han sido relegadas hacia los márgenes de la cultura” (2015; p. 27).

⁸ Nuevo Mundo es uno de los nombres históricos que se han utilizado para designar al Continente Americano. Esta denominación se ha empleado desde finales del siglo XV (1492) a raíz de la llegada de los españoles. El adjetivo *nuevo* se ha utilizado para distinguirlo del “Viejo Mundo”, es decir las tierras ya conocidas por los europeos: Europa, Asia y África.

⁹ El Departamento Oriental se forma al dividirse la isla en dos para su mejor administración política en 1608, aunque dependía en materia de gobierno de la Capitanía General de La Habana. Las tres Jurisdicciones que integraron este departamento se conformaron según el devenir peculiar de los territorios en torno a las primeras villas fundadas por Diego Velázquez: Baracoa, Bayamo y Cuba. En 1752, Holguín se segregaba de la jurisdicción bayamesa constituía así una cuarta subdirección de gobierno. (Portuondo, 2003: 14-15).

¹⁰ A los negros que llegaron con los colonizadores de España se les llamó ladinos, estos ya llegaban con cierto proceso de occidentalización, pues llevaban algunos años viviendo en España; a los esclavos negros que no hablaban español se les denominó pieza de ébano, bozales o de nación estos que llegaron directamente de África.

¹¹ Según Eduardo Torres-Cuevas y Oscar Loyola Vega (2008) las primeras villas fundadas en Cuba, fueron en el siguiente orden Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa (1511), San Salvador de Bayamo (1513), La Santísima

Hay un inicial poblamiento en el siglo XVI y comienzos del XVII, algo marcadamente a favor de la zona oriental del país sobre todo hacia la costa sur de esa región, es decir, el ámbito abarcado por el Valle de Santiago de Cuba y el Valle del Cauto, incluyendo Manzanillo; algunas áreas del norte de la antigua provincia de Oriente como Tunas, y otras del centro de la provincia de Camagüey. Este poblamiento está centrado en lo fundamental en colonizadores españoles y sus descendientes, y en negros traídos en condición de esclavos o libres directamente de la península, o pequeños grupos que arribaban a nuestras costas como esclavos desde África, facilitado por el dominio portugués sobre la costa centro occidental de aquel continente, en mayor grado sobre la cuenca del río Congo. Estos factores determinaron los perfiles étnicos culturales iniciales de toda esa región en las décadas que corren a partir de 1514 en que comienza en firme la ocupación española sobre la isla...” (James, Millet y Alarcón, 1998: 36)

En febrero de 1789 se concedía la libertad de la trata por Real Cédula de 24 de febrero del propio año, según la historiadora Olga Portuondo (2003) a partir de entonces Santiago de Cuba se convertiría en uno de los puertos receptores de bozales lo cual provocó la entrada masiva de africanos, mayormente bantúes.

Rómulo Lachatañeré publicó en 1939 un estudio donde presenta la distribución masiva de esclavos en Cuba. El autor referencia que en el departamento Oriental la masa de esclavos estuvo constituida por los congos en primer término, siguiéndolos en orden la combinación de los carabalíes y en último extremo los lucumíes (1939: 54).

A consecuencia del tema, la investigadora santiaguera Zoe Cremé publicó un folleto en 1994 titulado *Pesquisaje sobre la procedencia de los esclavos en la Jurisdicción de Cuba entre 1792-1938*. Basándose en varias fuentes primarias la autora reconoce la ausencia casi total de publicaciones profundas referentes al tema, sus resultados científicos coinciden con los presentados por Lachatañeré (1939), predominando en esta zona del país los grupos étnicos lingüísticos procedentes de la cultura bantú (71,45 %), seguido por los carabalíes incluidos por la estudiosa dentro de un grupo semibantú (12,9 %), por otra parte presenta los guineos, mandingas, minas, yola, yolof representando un (16,41 %), el estudio aporta que no es representativa en la muestra los grupos procedentes de la cultura yorubá. En la publicación se reconoce el gran porcentaje de aquellos esclavos que provenían de colonias vecinas con designación particular y fonética de sus colonizadores entre ellos procedentes de Jamaica y Saint Domingue (Haití).

En el año 2000 es presentado en la importante revista «Del Caribe» un artículo de las autoras Rebeca Calderón, Elsa Almaguer y Milagros Villalón con el título *Bantúes en la jurisdicción de Cuba consideraciones tipológicas* sobre la presencia de africanos de origen bantú en la antigua jurisdicción de Santiago de Cuba entre 1823 y 1855; se basan en documentos del Archivo Histórico de esta provincia. Desde un muestrario que incluye a 11 111 esclavos; presenta como etnias predominantes los congos, carabalí y mandinga, tomando los criterios de clasificación lingüísticos-culturales presentan un 35% de procedencia bantú, 27,1 % carabalí, 16 % mandinga y el 28 % lo relacionan con otras etnias, dentro de estas un 1,59 lo suman los porcentajes de nagot¹² y lucumí reflejando la poca influencia de los grupos yorubas.

Trinidad (1514), San Cristóbal de La Habana (1514), Sancti Spíritus (1514), Santa María del Puerto del Príncipe (1515) y Santiago de Cuba (1515).

¹² Los nagot fueron también yorubas pero las autoras referencian las denominaciones tal como las encontraron asentadas.

Un importante estudio realizado en el área correspondiente a Guantánamo, por el investigador Rafael López Valdés (1986), quien tomó como referencia el archivo de la iglesia San Anselmo de los Tinguabos, del cual revisó ocho tomos que cubren desde 1789 hasta 1881 concluyó:

El peso numérico mayor lo ocupan, en orden descendiente las denominaciones étnicas carablí (25,99 %), congo (25,18 %), cangá (11,80 %) viví (9,44 %), ybo (9,20 %), mandinga (8,20%) y brúcamo (3,59 %). Estas denominaciones étnicas totalizan 93 % del total general de esclavos, mientras que los restantes 55 representan solo el 6,6 % (López, 1986: 28)

Una indagación más reciente correspondiente al propio espacio guantanamero, sistematiza las fuentes antes referenciadas y ratifica lo antes planteado. La investigadora Virgen Maure López (2009) en su tesis doctoral plantea la presencia de los grupos mandinga, congo, carabalí, viví, y atúa esencialmente, algunas reiteradas en toda Cuba y otros resultados de sus pesquisas (atau, opa, cangá). Los resultados obtenidos por la doctora, le hacen exponer que este fenómeno está dado por las fuentes de abastecimiento de esclavos de la región, ubicado en el caribe inglés o francés, lo que conllevó, muchas veces, a marcar la diferencia con las fuentes tradicionales proveedoras al resto de Cuba y que fueron introducidos con posterioridad a la revolución de Saint Domingue.

Los estudios referenciados muestran en el oriente cubano la importante preponderancia de grupos humanos procedentes del área africana bantú. Son estos presupuestos étnicos junto a las fuertes migraciones legales e ilegales ocurridas desde otras islas cercanas a la región oriental (Haití y Jamaica) lo que sustentó la conformación cultural de ese espacio.

4. La muertería oriental, sistema mágico religioso del oriente cubano

En Cuba existen prácticas y fenómenos culturales que no se han estudiado con sistematicidad, aún falta mucho por acercarnos a lo que Joel James denominara la “Cuba profunda”¹³.

En aras de poder entender un determinado fenómeno cultural se hace necesario indagar en los procesos socioculturales que han contribuido al desarrollo y formación de determinada expresión. El amplio contexto cultural cubano no se puede pensar solo desde la mismicidad, sino desde la riqueza que aporta la diversidad.

En Cuba hay señaladamente cuatro sistemas denominados mágicos-religiosos catalogados “populares” válido destacar que no son los únicos pero sí son los de mayor alcance sociocultural. Estos son “La Regla de Ocha-Ifá” (marcada influencia yorubá); La Regla de Palo Monte o Conga (marcada influencia bantú); El Vodú (influencia haitiana) y el Espiritismo (Se insertan varias clasificaciones).

Todo estudio científico parte de antecedentes, pero son estas expresiones construcciones culturales cubanas que aunque mantienen esencias étnicas-históricas, existen

¹³ Cuando se habla de una “Cuba profunda” se está hablando ni más ni menos que de Cuba en su expresión más auténtica y más profunda por ello de posibilidades de engendramiento, de capacidad de dar de sí. De crear. Y esto es particularmente cierto en lo relativo a esas formas de creencias que hemos dado en llamar sistemas mágicos religiosos cubanos. (James, 2001: 184).

variantes zonales y regionales que marcaron y marcan los grupos humanos en constante interacción.

En tales sistemas mágicos religiosos populares hay elementos que presentan similitud, en todos está presente el culto a los muertos o espíritus de los antepasados, incluso en la Regla de Ocha-Ifá, en la cual se pudiera decir, según el imaginario popular cubano, que existe una línea que precisa el espacio de culto a los santos con el de los muertos.

Todas las religiones primigenias comparten características en común. “todas las religiones son comparables, ya que son todas especies de un mismo género, hay necesariamente elementos esenciales que les son comunes” (Durkheim, s/a: 7). Es esta la justificación de aquellos principios de determinadas costumbres mágicas religiosas que pudiera ser utilizada como equivalente para la comprensión del origen y significado de otras formas religiosas similares. Todas las culturas del mundo han seguido un proceso semejante en su evolución religiosa, siempre han comenzado con las actividades mágicas para luego derivar en religiones establecidas (George, 2008).

El proceso de intercambio y préstamo cultural fue lo que dio lugar a un sistema de creencias populares propio en la zona más oriental de Cuba, lo que se sustenta en el complejo poblamiento étnico dado en la zona.

No han sido suficientes los estudios profundos referentes a la conformación de religiones populares en el Oriente del país, según Larduet

[...] estas son las razones por la que no existe una abundante bibliografía que muestre el comportamiento de esa realidad histórica, como son las creencias heredadas de los africanos y sus descendientes tenidos como criollos en Cuba. (2014: 15)

Si analizamos los iniciadores de los estudios llamados afrocubanos todos centraron su campo de investigación en la zona occidental, incluso el santiaguero Rómulo Lachatañeré (1909-1952) quien fue a instruirse a la Universidad de La Habana graduándose en 1929 de doctor en Farmacia. En la década de 1970 con las pesquisas realizadas para el Atlas Etnográfico de Cuba y luego (1981) la creación de la importante institución cultural Casa del Caribe así como los trabajos iniciados por Joel James, fue que se comenzó a visualizar la realidad y profundidad de las culturas populares en el oriente cubano.

No obstante el investigador santiaguero Lachataneré desde fechas relativamente tempranas 1942 ya reconoce que las formas culturales denominadas afrocubanas no poseen un rasgo homogéneo, sino que depende de la amalgama entre las distintas etnias africanas traídas a los diferentes espacios y el contacto de estas con elementos culturales hispánicos. Plantea que cada expresión refleja rasgos esenciales de acuerdo con su cultura de procedencia, y advierte que son esos elementos a tener en cuenta al examinar la evolución de las hoy llamadas creencias afrocubanas.

Lachatañeré (1939) deja claro desde sus primigenios estudios que existen especificidades de la santería en La Habana y en Matanzas donde son conservados en mayoría los rasgos yorubas, mientras que en Santiago de Cuba y Guantánamo las prácticas responden fundamentalmente a la influencia de creencias procedentes del Congo y a otras culturas de África Occidental, posibilitando que se encuentren influencias voduistas traídas por los esclavos provenientes de Haití.

Fue esa atinada observación de Lachataneré una construcción cultural propia del oriente del país. La que fue definida por eminente cubano Fernando Ortiz como “Espiri-

tismo Cruzado”, luego el importante intelectual Joel James la calificó como “Regla Muertera”, y finalmente el investigador santiaguero Abelardo Larduet lo presenta como “Espiritismo de altar”, según el último autor se debe esta denominación a “la manera en que colocan sus objetos de culto en ese centro de poder sagrado” (Larduet, 2014: 110).

A nuestro juicio es esta práctica una construcción ecléctica y abierta en la que se insertan los elementos más diversos que han convivido en la cimentación nacional. Compartimos con Joel James la impronta de la muertería, siendo eje central, desde la comunicación y transmisión de estos (muertos) hacia y con los practicantes. Sin embargo no respaldamos la definición de “Espiritismo de altar” propuesta por Larduet pues, desde nuestra modesta experiencia en el trabajo de campo apreciamos que son diversos los espacios sagrados en un mismo momento litúrgico y aunque está presente el altar -al igual que en todas las prácticas religiosas populares cubanas- este no es el único espacio de jerarquía en la práctica, sino que es paralelo a otros de igual importancia.

Por su parte el investigador santiaguero Raúl Ruiz Miyares (s/a) establece diferencias dentro de la Muertería Oriental para la práctica efectuada en la zona urbana y la zona rural, estas últimas con características específicas en el sentido músico-danzario, e incluso en la disposición del espacio donde se desarrollará la celebración religiosa. Relacionado con la denominación del ritual Muertero en el campo, Miyares plantea que es también conocido como Bembé de Sao.

En una entrevista realizada a Joel Pérez¹⁴ integrante del grupo músico danzario “Aché Oricha” de la provincia Guantánamo, planteó que esta práctica se denomina en la zona más oriental de Cuba Bembé Criollo¹⁵ o Bembé de Sao. Se le llama *Sao* al matorral, hierbazal o manigua¹⁶, lo que se corresponde con lo propuesto por Ortiz (1985) en su Nuevo Catauro de Cubanismos: “sabana pequeña con algunos matorrales o grupos de árboles aislados”. Por lo que la definición popular Bembé de Sao significa bembé del monte.

Según la investigadora Virtudes Feliu la denominación: Bembé de Sao es por “efectuarse al aire libre” (Feliu, s/a: 60) plantea la autora que fue descubierto en 1976 al ponerse en práctica las investigaciones para el *Atlas Etnográfico de Cuba* sobre las fiestas en Santiago de Cuba, pudiéndose constatar su existencia en los municipios Santiagueros de San Luis y Songo la Maya. En el festejo se evidencia una mezcla de elementos correspondientes a la Regla de Ocha con el Palo Monte presenciándose sobre todo en sus toques y cantos.

Referente a lo planteado por la doctora Feliu, relacionado con las influencias de las Regla de Ocha y del Palo Monte¹⁷ en la expresión de Bembé de Sao; a nuestro juicio sería más adecuado no denominarlas así en el contexto de las provincias más orientales, es sabido que ambos complejos religiosos se formaron en las provincias occidentales y centrales, según (Larduet, 2014) estas se introdujeron paulatinamente en la región oriental a partir de la década de 1950. Las conformaciones de estos sistemas no fueron igual en el occidente, que en el oriente cubano, por lo que debemos partir de la influencia étnica primigenia marcada en los diferentes contextos y no valorar desde los esquemas estandarizados.

¹⁴ Entrevista realizada en julio del 2016 en el marco del Festival del Caribe, Santiago de Cuba.

¹⁵ Esta denominación coincide con la que aporta Prudencia Rousseaux informante y líder principal de la familia estudiada.

¹⁶ Conversación con una santiaguera en el Festival del Caribe julio del 2016.

¹⁷ Para más información sobre la introducción de la Regla de Ocha-Ifá y del Palo Monte en el oriente cubano ver Larduet, *Hacia una historia de la santería santiaguera y otras consideraciones*, 2014.

Los estudios realizados posteriores a 1970 para el Atlas Etnográfico de Cuba evidenciaban la práctica de la santería Regla de Ocha-Ifá como sistema filosófico estructurado en el occidente del país, como ya ha quedado esclarecido por diferentes estudios científicos. En el oriente esta expresión llega más tardíamente y aunque con características diferentes parte de un mismo cuerpo filosófico reestructurado en el occidente de Cuba.

Esta referencia del inicio de la santería en el oriente de Cuba evidencia que no fue la Regla de Ocha ni el Palo Monte en sus variantes cubanas las que influenciaron en la conformación de la Muertería Oriental, sino que fueron aquellos grupos bantú, mandingas, yorubas, indios, haitianos, entre otros, que unieron sus prácticas a la impuesta desde la dominación española y francesa en un sistema propio de esa zona oriental de Cuba.

Al respecto plantea el antes citado Ruiz Miyares:

el universo de imágenes y su significación que se encuentran en los altares del espiritismo cruzado, expresa a nivel semántico la infinita cosmogonía del culto, aunque en esta iconografía prevalezca a simple vista la impronta católica, en el espiritismo cruzado santiaguero – como manifestación de la llamada Muertería Oriental –, la infinidad de objetos, símbolos, e iconos remiten a la más abigarrada y sincrética expresión religiosa que se practica en la Isla, por la convergencia de los más variados cultos que coexisten en el mismo corpus religioso. (Ruiz, s/a: 847)

Aunque son insuficientes los textos publicados referentes al tema, se podría señalar en correspondencia con la teoría y nuestro trabajo de campo que la práctica resume los diferentes componentes étnicos que dieron origen a la cultura cubana, conformando un cuerpo asimilativo de diversas expresiones que más allá de delimitar alguna práctica, se fueron asumiendo y recontextualizando conformando un cuerpo mágico religioso abierto, con variantes internas incluso en el espacio Santiago de Cuba- Guantánamo. En otro sentido y como ya se ha planteado la práctica evidencia una marcada influencia de la cultura de procedencia bantú, al igual que la yorubá pero también el influjo haitiano.

5. La familia Rousseaux Durruty, sus prácticas cultura

Con el triunfo de la Revolución Cubana liderada por Fidel Castro (1959), los procesos migratorios en sentido general experimentan ciertas particularidades, debido a los cambios sociales que trajo aparejado. El caso específico de las migraciones internas se incrementa por diversas razones, algunas oficiales y otras asociadas a los proyectos de vida de los individuos. Muchos de los planes elaborados por la nascente Revolución demandaban el traslado de personas de una provincia a otra (Plasencia, 2012).

A consecuencias de este contexto histórico se traslada de la provincia Guantánamo al batey del central Gregorio Arlee Mañalich¹⁸ en el municipio Melena del Sur¹⁹ Paulino Avi-

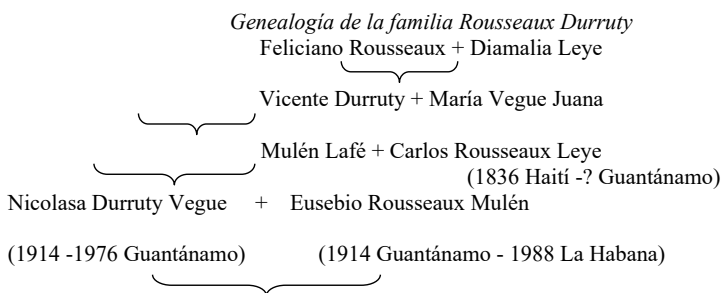
¹⁸ Según el investigador Lic. Lázaro M. Alfonso Gómez en su documento inédito "Historia del Central Mañalich" plantea que el batey nació a los alrededores del Central Mercedita creado en 1863 por la familia Fresneda, siendo su propietario Manuel Fresneda. En 1871 pasó a la propiedad de don Enrique Pascual, en 1926 fue comprado por José Gómez Mena, en 1960 fue nacionalizado según Ley No. 890 de 13 de Octubre de 1960 del gobierno revolucionario comenzando a llamarse Gregorio Arlee Mañalich en honor a un joven mártir de las luchas revolucionarias de la década de 1950, en el año 2004 fue su última zafra, hoy desmantelada la industria.

¹⁹ Pueblo ubicado al sur de la provincia La Habana, en la actual provincia Mayabeque, el poblado se fundó en los corrales de San Juan y Santa Bárbara de Melena hacia 1768. (Enríquez, 2014: 28-26)

Mapa de Cuba señalado punto de partida y de llegada de la familia Rousseaux Durruty. Fuente: Elaboración propia.



lio Rousseaux Durruty²⁰. Según entrevistas realizadas a la familia, él fue integrante de la Lucha Contra Bandidos²¹, posterior a estas acciones se le asignaron otras funciones relacionadas con la construcción de unidades militares, por sus méritos le es otorgada una casa de vivienda en el “Barrio Militar”²² en el poblado.



Zenaida (RD), Paulino (RD) 1942, Zaida Ester (RD), Julio (RD), Juan (RD), Antonio (RD), Ramona (RD), Emilia (RD) 1950, **Prudencia (RD)1951**, Juan Bautista, (RD) 1952, Argelia (RD)1955 - 1991, Victoria (RD) 1955, Felix (RD)1957, Linaida (RD) 1959, Juana (RD), Edinsson (RD) 1966.

Paulino fue el hijo mayor de 16 hermanos (10 hembras y 6 varones), hijos del matrimonio de Eusebio Rousseaux Mulén y Nicolasa Durruty Vegué, procedentes de Felicidad de Yateras, provincia Guantánamo. Tras la muerte de Nicolasa (1972), Paulino trae consigo algunos de sus hermanos (as), inmigrando a finales de la década de 1970 la mayoría de ellos, llegando a vivir 20 personas en su casa, varios de los Rousseaux Durruty construyeron viviendas a los alrededores de la casa de su hermano, otros se trasladaron en diferentes momentos a La Habana.

²⁰ Según los libros de nacimiento del Registro Civil de Melena del Sur el primer Rousseaux Durruty inscripto data de 1977 y fue Juan Bautista Rousseaux Durruty (1952) quien no fue inscripto en Guantánamo al momento de nacer, sino que fue asentado su nacimiento 25 años después y quien lo inscribe se identificó con carnet de la FAR No 3267917.

²¹ Estrategia de la Revolución de 1959 dirigida por Fidel Castro, cuyo objetivo fue acabar con los movimientos contrarrevolucionarios que surgieron poco tiempo después de establecido el gobierno revolucionario, duró desde 1960 a 1966, fue el centro de la isla, las montañas del Escambray el de mayor repercusión.

²² Denominación popular, espacio donde se construyeron casas de viviendas entregadas a militares.

Esta familia trae consigo costumbres arraigadas, comenzando a ejercerlas en otro contexto, apropiándose tras el paso de los años de formas culturales propias del nuevo espacio. Sus prácticas religiosas desde el punto de vista antropológico resultan de interés, pues han mantenido y recreado sus saberes tradicionales, portando instrumentos musicales, cantos, rituales, formas de elaboración de alimentos, entre otros elementos que los identifican.

Según la reconstrucción genealógica de la familia, Carlos Rousseaux Leyet nació en Haití hacia el año 1836, su llegada a Cuba fue por la región de Guantánamo donde se asentó y se unió con Juana Mulén Lafé, de ese matrimonio nació en 1914 Eusebio Rousseaux Mulén, quien contrajo nupcias con Nicolasa Durruty Vegué.

Nicolasa Durruty – según entrevistas realizada a la familia – fue de origen francés²³. Ella era espiritista, mayumbera y muertera, en Guantánamo hacia fiestas a San Lázaro y Yemayá. Plantea Linaida Rousseaux en relación a las prácticas religiosas de sus padres (Nicolasa y Eusebio) su mamá era la que mantenía con más fuerza la religión, de su papá recuerda, era muy reservado “él también tenía lo suyo” conservaba todos sus artículos religiosos en una maleta con candado y atada con una sogá. Por su parte Nicolasa dentro de sus elementos rituales, tenía una bóveda espiritual, su *Elegguá* que era espiritual “un coco pintado de blanco con cascarilla y un vaso de agua colocado a su lado, detrás de la puerta”²⁴. Nicolasa según su hijo Félix Rousseaux, adoraba una mata de mango macho (*Mangifera indica. Lin.*) que había que “cogerle miedo” aparecían todo tipo de cosas, se sentían sonidos como de cadenas arrastradas, se decía que había un dinero enterrado y que para poderlo sacar, los seres que en ella habitaban pedían un hijo, ese dinero nunca se sacó pues mi mamá no sometió a sus hijos a esa prueba. Plantean los entrevistados que cuando sus padres hablaban de temas religiosos u otros que no querían que entendieran lo hacían en patúa²⁵, “antes los muchachos no podían meterse en las cosas de los mayores”.

Según Emilia Rousseaux su abuela materna era mayumbera, además fue partera “ella fue quien recibió a mis 15 hermanos y a mí” hacia los partos poniéndose un sombrero y con un tabaco en la boca. De Nicolasa aporta: en ocasiones hacia una ritualidad a una ceiba (*Ceiba pentandra*) que había en el monte cerca de la casa, al sagrado árbol le daban candela en su tronco, cuando mi mamá era poseída por su muerto pasaba encima del fuego y subía a la mata, también recuerda que trabajaba con un majá. En una ocasión le quitó un daño a una vecina, la cual hacía varios días no podía soportar el dolor de cabeza y oído, le dijo que no se preocupara, comenzó a trabajar y le salió a la señora del oído una lagartija negra que corrió por el pasillo de la casa para el patio, el muerto que más le daba a mi mamá era Lucerito, a él se le dedicaba el siguiente canto:

23 Como se ha visto, con posterioridad a la revolución de los esclavos en Saint-Domingue se generó una corriente migratoria hacia Cuba desde el último decenio del siglo XVIII hasta los primeros años del siglo XIX. Junto con los franceses que emigraban, se asentaron unos 30 000 haitianos, desde propietarios hasta esclavos, con mayor influencia en la parte oriental de la isla.”(Guanche, 2011)

24 Lo entrecomillado lo aportó Prudencia, también explica que ella tenía hasta hace poco tiempo el Elegguá espiritual, que lo cambio por el material propio de la santería.

25 Patois o Creol es una lengua criolla, en este caso nos referimos al precedente de Haití. Este lenguaje nace en comunidades compuesta de personas de orígenes diversos que no comparten previamente una lengua, y tienen necesidad de comunicarse, y por ello se ven forzados a crear una nueva lengua con elementos de las suyas propias para poderse comunicar.

Solista: *Lucerito por la noche*
Lucerito por el día
tú trabajas con culebra
yo trabajo con majá
vamos a ver quién puede más

Coro: *repite*

En las entrevistas realizadas a la familia existe coincidencia en que sus prácticas son de origen haitiano. En el transcurso de la investigación hemos podido encontrar puntos de contactos comunes con expresiones culturales parecidas que se desarrollan en el oriente del país, se han realizado entrevistas a practicantes que habitan en Guantánamo y a integrantes del grupo portador de la expresión Bembé de Sao denominado “Bantú Yorubá” del municipio San Luis en Santiago de Cuba donde se pudo presenciar una celebración realizada en la casa templo “La Caridad”.

En indagaciones y como observador participante se pudo constatar la mezcla de elementos de diversas procedencias de la religiosidad popular cubana, a lo que ellos llaman “cruzado”. Apreciándose similitud con las realizadas por la familia Rousseaux Durruty en cuanto a cantos, comidas, decoraciones, posesiones. Las entrevistas realizadas a los integrantes del grupo músico danzario “Aché Oricha” de Guantánamo también evidenciaron elementos comunes entre las prácticas, estos relacionados con las decoraciones, cantos y tambores. En todos los casos el momento del festejo es denominado Bembé de Sao o Bembé Criollo.

6. Festividad realizada por la familia Rousseaux Durruty

Las festividades son el momento en el que se presencia la mayor cantidad de elementos culturales que identifican a los grupos que las practican, en ellas se evidencian las lenguas, cantos, ritmos musicales, danzas, artesanía, decoraciones, literatura oral, comidas y bebidas entre otras.

La fiesta es un tiempo especial, que se diferencia claramente del cotidiano, que es aquel en el que tienen plena vigencia las pautas de la cultura, todo lo que constituye el etnos social [...]. (Colombes, 2004: 65)

La expresión que se estudia tiene su mayor representatividad en la festividad realizada a San Lázaro la cual se corresponde con el calendario católico en Cuba, 17 de diciembre. El santo es muy adorado dentro del pueblo cubano según el imaginario popular se sincretiza con el oricha de origen africano *Babalú Ayé*, muchos lo denominan de forma cariñosa el viejo Lázaro.

El día 16 de diciembre antes de comenzar la parte popular de la fiesta se realizan diferentes ritualidades de purificación. El bembé²⁶ comienza aproximadamente las 9 de la noche (víspera de San Lázaro) inicia con un ceremonial en los diferentes espacios sagra-

²⁶ En el texto *El Vodú en Cuba*, p. 109 plantea que bembé es una voz con que los habitantes cubanos de la zona oriental identifican a las fiestas haitianas. Válido destacar que esta voz designa de forma general y popular en Cuba las festividades de origen africano donde se evidencia el toque de tambor.

Fig 1. Conjunto de tambores. Fuente: archivo del autor.



Fig 2. Tambor y palos de percusión. Fuente: Vladimir Rodríguez.



dos, el primero es el lugar donde se adora al muerto, ahí se rezan oraciones entre ellas de forma invariable un padre nuestro, se *moyugba*²⁷, en ocasiones se da coco²⁸, posteriormente se canta y se tocan los tambores, tal proceso es denominado *orun*²⁹ al muerto, luego se realiza *orun* a la sagrada mata de aguacate y delante del altar, después los tambores son ubicados en la zona de la Enramada lugar donde se desarrolla la fiesta.

7. Los tambores

El conjunto de instrumentos utilizados para la música ritual está formado por una campana, un chequeré y tres tambores, estos últimos de “elaboración rústica”, tienen

²⁷ Saludo, tributo, alabanzas, solicitud de autorización o dar conocimiento.

²⁸ Ceremonia adivinatoria donde se tiran al suelo cuatro pedazos de coco, según la posición en que caigan son leídas las letras.

²⁹ Según el *Diccionario básico de religiones de origen africano en Cuba*, el oru y también oro es una liturgia de la Regla de Ocha o Santería de carácter colectivo con toques de tambor e himnos de carácter espiritual dirigido a los orichas.

forma cilíndrica, confeccionados con troncos de árboles de aguacate, ahuecado mediante candela y cincel; son membranófonos, llevan un cuero de res ceñido por puntillas, se denominan (Quinto, Mula, y Fongo). Los mismos son percutidos con palos, hechos de ramas de la mata de naranja de 43 cm de largo por 1½ cm de diámetro aproximado, pues no presentan fisonomía exacta.

Los tambores no son predeterminados por su nombre, su clasificación es adoptada según la sonoridad que estos proyecten. Existen de diferentes medidas (46 ½ cm alto; 83 cm de diámetro), (51 cm alto; 1.18 cm de diámetro), (51 cm alto; 84 cm diámetro), (24 cm alto; 97 cm diámetro), (49 cm alto; 1.10 cm diámetro), la forma del parche es irregular adoptando precisamente la que brinda el tronco del árbol utilizado.

Los toques son ejecutados por hombres, todos miembros de la familia y de diferentes generaciones, para acceder a ellos no existe sistema de iniciación, solo poseer conocimiento de los ritmos percutidos. Los cueros se templan al fuego, estos tambores antes de comenzar el ritual son “refrescados” espiritualmente con ron, perfume y cascarilla; según los entrevistados esto contribuye a una mejor comunicación con los espíritus.

La campana está compuesta por una guataca que se golpea rítmicamente con un clavo, el chekeré es de elaboración común, agregado al conjunto instrumental posteriormente.

Plantea Prudencia Rousseaux que en las primeras fiestas que realizó (fines de la década de 1970) en el poblado del central Mañalich se tocaba con cubos, pero entre ella y su hijo Jeovany Balón elaboraron las tamboras³⁰, la entrevistada expresa que así son los utilizados en Guantánamo para tocar el bembé criollo.

Según Juan Rousseaux es el quinto el tambor que guía a los otros dos, la mula marca un compás de 2 x 2 y el Fongo un solo compás en tiempo sostenido. Los tambores provocan gran expansión en su sonido, se escuchan en todo el poblado, según testimonios durante el silencio de la noche se sienten en otros caseríos distantes.

8. Cantos

Los cantos son de estructura antifonal, existiendo alternancia entre el solista y el coro. En el bembé se aprecian cantos de distintas procedencias o prácticas litúrgicas populares cubanas, con énfasis en las de ascendencia yorubá y bantú, coexistiendo en un mismo cuerpo ritual. Los textos emplean remanentes lingüísticos de raíz africana alternándose con el español, muchos son compuestos incluso por la familia, como sugiere el siguiente caso, en el cual se anuncia la fiesta realizada por Prudencia, quien es reconocida popularmente con el apodo de Pupula

Solista: Sai saisa Oggún de,
 en casa de Pupula hay un bembé,³¹
 en casa de Pupula hay un bembé

Coro: En casa de Pupula hay un bembé,

Solista: En casa de Pupula

Coro: Hay un bembé

³⁰ Denominación dada por la entrevistada a los tambores.

³¹ La escritura de los cantos recogidos es desde la dicción del que lo entona.

Durante la entonación de las letras se emiten sonidos, como silbidos y gritos por parte de los que corean, lo que propicia un aumento de las energías y contribuye a las posesiones de los espíritus.

Al comenzar el bembé, se realizan tres *orun*, el primero, donde se ubica el muerto, y se canta:

Solista: Sala male male, sala male, malecun sala

Coro: Sala male male, sala male, malecun sala

Solista: Sala male

Coro: Malecun sala

El canto está compuesto por un saludo utilizado en las prácticas de ascendencia bantú el cual significa ¿cómo estás? y propone trabajar³², según otras fuentes expresa salud. En este espacio según Yanelis Balón existe un fundamento congo y son los muertos a los primeros a que se le rinde pleitesía en las prácticas de ascendencia africana.

El *orun* realizado a la sagrada mata de aguacate, se compone de siete cantos, plantea Félix Rousseaux que el primero es un rezo a *Elegguá* porque es este quien abre y cierra los caminos.

Solista: Orisha go mamá Oya, orisha go mamá Oya,
Oya eee Oya eee, Orisha go mamá Oya,
mira mi Eleggua como va

Coro: Repite

Solista: Haa como está Eleggua, como está Eleggua

Coro: Haa como está Eleggua.

Este canto fue recogido con algunas variantes léxicas en entrevista realizada a Pablo y Joel Pérez ambos integrantes del grupo músico danzario “Aché Oricha” de la provincia Guantánamo. Ellos plantean que se comienza con un rezo, lo que coincide con los entrevistados de la familia Rousseaux Durruty, aún existiendo variables léxicas se puede percibir igualdad en la melodía.

Voz prima³³: Eleggua ago agoloni, mi Eleggua ago agoloni, mi bombo iboribaralle, mi Eleggua ago larolle agoloni

Coro: repite

Voz prima: Haa babase Eleggua, babase Eleggua,
mi Eleggua, mi Eleggua ago

Coro: Haa babase Eleggua.

El segundo de los cantos que se entonan frente a la mata de aguacate es:

Solista: Aee Paula yo llama malembe Paula,
yo golpe malembe Paula

Corro: Aee Paula, llama malembe Paula.

³² Glosario del libro *Ta Makuende Yaya y las Reglas de Palo monte Mayombe*, Brillumba, Kimbisa y Shamalongo de Natalia Bolívar, Carmen Gonzáles y Natalia del Río.

³³ Denominación dada al de voz principal o solista.

Solista: Aee Paula yo llama malembe Paula

Coro: Repite

Solista: Tus hijos te llaman Paula.

Coro: Aee Paula yo llama malembe Paula

Este canto es dedicado a uno de los muertos que le pasaba a Nicolasa Durruty madre de Prudencia, el cual también pasa por ella. Plantea la familia que es un canto a los *eggún*.

El tercer canto es:

Solista: Esa misma ee pluma de gallo colorao,
pluma de gallo colorao, pluma de gallo colorao.

Coro: repite

Solista: Pluma de gallo

Coro: Colorao

El canto significa que a ese fundamento se le sacrifica gallo, a la vez es un canto dedicado a San Hilario, muerto principal de Prudencia.

El cuarto canto:

Solista: Ingenio, ingenio dale la vuelta a la casa

Coro: dale la vuelta a la casa dale la vuelta a la casa

Solista: Dale la vuelta

Coro: la casa

Los practicantes danzan con este canto alrededor de la mata, las danzas imitan movimientos los cuales pareciera halar algo desde el tronco del árbol, según Yanelis Balón es atrayendo corrientes espirituales o ancestrales de ese fundamento.

El quinto canto es dedicado a San Lázaro por ser a quien se le hace la fiesta y las dos últimas canciones son a *Oggún* deidad principal a quien se le atribuye la mata.

El *orun* frente al altar dedica cantos a *Eleggua* y San Lázaro. Luego de los *orun* son ubicados los tambores debajo de la Enramada dando comienzo a la parte popular del festejo, también con entonaciones a *Eleggua* divinidad que abre y cierra los caminos:

Solista: Mi *Eleggua* la ee, *Eleggua* la ee,
Mi *Elegüita* te estoy llamando, los santos también

Coro: repite

En la práctica estudiada, como ya ha sido mencionado, se aprecian cantos de diferentes orígenes, mezclados en un mismo cuerpo litúrgico, el antes expuesto refiere a una divinidad de ascendencia yorubá, sin embargo dentro de la celebración puede ser proseguido por uno de origen bantú.

Solista: Soy gangulero brisa que el viento me lleva
brisa que el viento me está llamando
brisa que el viento me lleva agüe

Coro: Soy gangulero, brisa que el viento me lleva
brisa que el viento me está llamando
brisa que el viento me lleva agüe

Solista: Palo mayimbe me llevan pa loma
me llevan caminando
me llevan pa la loma

Coro: Palo mayimbe me llevan pa loma

Solista: ha no me llevan na los hijo de arere no me llevan na

Coro: ha no me llevan na

Un canto recogido dedicado a la divinidad de los mares, Yemaya:

Solista: Yemaya ee, alodo alodo Yemaya

Coro: Yemaya ee, alodo alodo Yemaya

Solista: Yemaya lode

Coro: Alodo

Solista: Aeeeeeee

Coro: Alodo

Solista: Yemaya olodo

Coro: Alodo

Esta vocalización, aunque con variantes léxicas, se corresponde con el que sigue, entonado en los *güemileres* de la Regla de Ocha:

Akpuón: Yemaya ee olodo, aboyo Yemaya

Coro: Yemaya ee olodo, aboyo Yemaya

Akpuón: Yemaya lode

Coro: Aboyo aee, oboyo.

Canto dedicado a *Obatalá* y *Babalú Ayé*, en el cual puede apreciarse el vínculo denominativo entre las deidades del panteón yorubá y del catolicismo.

Solista: Gloria pa Babalú, gloria pa la Merced,
si yo le canto a Babalú, también le canto a la Merced

Coro: Gloria pa Babalú, gloria pa la Merced

Entonación dedicada a Oya y Eleggua

Solista: Caballo de Elegguá se va la ila

Coro: Oya se va pa la ila

Solista: Se va pa la ila, se va pa la ila

Coro: Oya se va pa la ila

En el siguiente canto se aprecian los vínculos de la familia con Haití, sin embargo no se conserva ningún cantico en creole o patois, su letra narra, a nuestro juicio, la evolución y raíz étnica de la mayor cantidad de elementos que le dieron origen a la práctica, estando sus cimientos en el continente africano, viéndose el largo proceso constructivo cultural marcado por la emigración e inmigración.

Solista: Si mi mamá es madre Ceiba,
mi papá palo Cagüairán,
cuando Oggún viene a la tierra,

la tierra tiene que temblar

Coro: repite

Solista: ¡África!

Coro: que yo vengo del monte

Solista: ¡África!

Coro: que yo vengo de allí

Solista: ¡África!

Coro: que yo vengo del monte

Solista: ¡África!

Coro: que yo vengo de Haití

Es la práctica estudiada una celebración cubana donde convive el mayor número de elementos etno-ancestrales que se mezclaron en esta “zona de llegada” recontextualizada primero en el oriente de Cuba y como parte de los procesos migratorios internos se ha filtrado en las esencias socioculturales de otras partes de la isla, resistiendo y enriqueciendo el patrimonio cultural vivo, rico y diverso de esta también real y maravillosa isla caribeña. Son los cantos presentados una evidencia de la rica mezcla que muestra la práctica estudiada apreciando en ella ese ajiaco, definido por Ortiz como transculturación.

Bibliografía

- Atlas Etnográfico de Cuba* [CD-ROM], La Habana, Cuba.
- Bolívar N., Gonzales C., Del Río N., *Ta Makuende Yaya y las Reglas del Palo Monte, Mayombe, Brillumba, Kimbisa y Shamalongo*, Ed. José Martí, La Habana, 2013.
- Calderón R., Almaguer E.; Villalón M., *Bantúes en la jurisdicción de Cuba consideraciones tipológicas*, en *Del Caribe*, número 31, ed. Casa del Caribe, Santiago de Cuba, 2000.
- Cremer Zoe, *Pesquisaje sobre la procedencia de los esclavos en la jurisdicción de Cuba entre 1792-1838*, Ed. Publicigraf, La Habana, 1994.
- Colombes Adolfo, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, Ed. Del Sol, Buenos Aires, 2004.
- Durkheim Émile, *La formas elementales de la vida religiosa*, Editorial Shapire, Buenos Aires, 1966.
- Frazer James, *La Rama Dorada, Magia y religión*, tomo I y II, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 2008.
- Enriquez Yoel, *Piedra para Obbatalá*, Ed. Montecallado, Mayabeque, 2014.
- Feliú Virtudes (s/a). *Cartografía de la memoria. Fiestas populares tradicionales de Cuba*, Ed. Instituto Andino de Artes Populares, Bolivia.
- Guanche Jesús, *Componentes étnicos de la nación cubana*, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 2011.
- James J., Millet J., Alarcón A., *El Vodú en Cuba*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1998.
- Kali A., Torre de la R., Gutiérrez C., Aguilar A., *Raíces en Movimiento Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales*, Centre d'Estudes Mexicaines et Centraméricaines, México, 2008.
- Lachatañeré Rómulo, *El sistema religioso de los lucumis y otras Influencias Africanas en Cuba*, en «Estudios Afrocubanos. Revista trimestral sociedad de estudios afrocubanos», vol. III, La Habana, 1939, pp. 28-84.

- López Valdés Rafael, *Pertenencia étnica de los esclavos de Tiguabos (Guantánamo) entre los años 1789 y 1844*, en «Revista de la Biblioteca Nacional José Martí», 3ra. época, La Habana, septiembre-diciembre de 1986, año 77, vol. XXVII, no. 3.
- Larduet Abelardo, *Hacia una historia de la santería santiaguera y otras consideraciones*, Ed. Casa del Caribe, Santiago de Cuba, 2014.
- Mancini Silvia, *El Humanismo etnográfico, ocho lecciones sobre la historia de la antropología y el debate sobre cultura popular*, Ed. Instituto Cubano de investigación Cultural Juan Marinello, La Habana, 2015.
- Maure Virgen, *El proceso de formación de la región histórica de Guantánamo durante la Colonia: estancamiento y cambio*, Tesis doctoral, Ciencias Históricas, Universidad de La Habana, 2009.
- Morejón Blanca, *Las migraciones internas en Cuba: conceptos, identidad, corrientes migratorias principales para interpretar su situación actual*, en «Catauro, revista cubana de antropología», año 13, no. 24, Fundación Fernando Ortiz, 2011.
- Ortiz Fernando, *Los instrumentos de la música afrocubana*, vol. I, Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana, 1952.
- _____, *Nuevo Catauro de Cubanismo*, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1985.
- _____, *El fenómeno social de la transculturación y su importancia en Cuba*, mayo-diciembre de 2002, pp. 1-15.
- Parenti Michael, *La batalla de la cultura*, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 2009.
- Portuondo Olga, *Entre esclavos y libres de Cuba colonial*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003.
- Plasencia A., *Transformaciones identitarias de migrantes orientales hacia la capital cubana: prácticas culinarias, lenguaje, juegos infantiles y estereotipación*, en *Cuba etnográfica*, tomo I, Ed. Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2012, pp. 57-81.
- Ramírez Luis, *Diccionario básico de las religiones de origen africano en Cuba*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2014.
- Torres-Cuevas E., Loyola O., *Historia de Cuba, Formación y liberación de la nación 1492-1898*, Editorial Félix Valera, La Habana, 2008.

Article

El Cajón al muerto en Matanzas: configuración ritual festiva del complejo religioso Ocha-Ifá

BÁRBARA BALBUENA GUTIÉRREZ

Universidad de La Habana

Resumen. El cajón al muerto es una de las configuraciones rituales de carácter festivo que se realizan con estimable frecuencia en la actualidad, como parte de las nuevas tradiciones incorporadas a las prácticas religiosas de Ocha. Este es un ejemplo clave para demostrar los procesos de hibridación cultural al que ha estado sometido el culto y donde convergen tanto, componentes religiosos del Espiritismo y la Regla de Palo en Cuba, como expresiones laicas representativas del patrimonio cultural de la nación, tal es el caso de la rumba. El estudio tiene como objetivo fundamental el valorar la importancia que ha cobrado esta festividad como forma de rendir pleitesía a los muertos o eggun y en cumplimiento de la máxima “Ikú logbi Ocha” (el muerto parió al santo). Se construye un análisis sobre esta celebración dedicada a los ancestros no divinizados de la Regla de Ocha, teniendo en cuenta el origen, sus motivaciones, la configuración ritual y las expresiones músico-danzarias implicadas. Se estima igualmente, el significado simbólico de cada una de las acciones que se realizan en esta ceremonia festiva.

Palabras claves: cajón, configuración ritual, hibridación, muertos, Regla de Ocha.

Abstract. The dead drawer is one of the festive ritual configurations that is often made, as part of the new traditions incorporated into Ocha's religious practices. This is a key example to demonstrate the processes of cultural hybridization to which the cult has been subjected and where both religious components of the Espiritismo and the Regla de Palo in Cuba, as well as representative secular expressions of the cultural heritage of the nation, such is the case of the Rumba. The fundamental objective of the study is to assess the importance that this holiday has taken on as a way of paying tribute to the dead or eggun and in fulfillment of the maxim “Ikú logbi Ocha” (the dead gave birth to the saint). It is built an analysis of this celebration dedicated to the undivined ancestors of the Regla de Ocha, taking into account the origin, its motivations, the ritual configuration and the musical-dance expressions involved. The symbolic meaning of each of the actions performed in this festive ceremony is also considered.

Keywords: drawer, ritual configuration, hybridization, dead, Ocha Regla.

1. Introducción

Las ceremonias rituales festivas del complejo Ocha-Ifá constituyen escenarios socio-culturales complejos donde son conservadas como parte de la memoria colectiva de la

comunidad santera, toda una serie de manifestaciones a partir de pautas consensuadas socialmente por la tradición, son también expresiones de constantes reelaboraciones simbólicas desde la defensa de intereses religiosos comunes y la cohesión social.

En este complejo sistema religioso se han podido clasificar seis tipos de fiestas rituales que se celebran con reiteración en la provincia de Matanzas. Cuatro de ellas son realizadas en honor a los orichas (ancestro divinizado): el Tambor, conocido también como Wemilere o Batá (tanto el de añá o de fundamento, como el abericulá); el Güiro; el Bembé, incluyendo en esta modalidad el Tambor de Guerra; y el Violín de santo. Otras dos formas de celebraciones son las dedicadas a los antepasados, muertos o eggun (ancestro no divinizado): el Violín para muerto, y el Cajón al muerto, igualmente reconocido como Cajón para Eggun o Rumba de muerto.

El Cajón al muerto es una de las *configuraciones rituales*¹ de carácter festivo que se realizan con estimable frecuencia en la actualidad en la ciudad de Matanzas, como parte de las *nuevas tradiciones* incorporadas a las prácticas religiosas de la Regla de Ocha. Este es un ejemplo clave para explicar los procesos de hibridación cultural al que ha estado sometido el culto y donde convergen tanto, componentes religiosos del Espiritismo y la Regla de Palo en Cuba, como expresiones laicas representativas del patrimonio cultural de la nación, tal es el caso de la Rumba.

Se ha partido del concepto de proceso de hibridación aportado por Néstor García Canclini, el cual entiende como "...procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas (García, S/F: 2). Esta noción se aplica al presente estudio en la medida que el autor le otorga un poder explicativo con el objetivo de estudiar estos transcurso "situándolos en relaciones estructurales de causalidad. Y darle capacidad hermenéutica: volverlo útil para interpretar las relaciones de sentido que se reconstruyen en las mezclas" (García, S/F: 6).

Este trabajo constituye un estudio de caso y tiene como objetivo general el valorar la importancia que ha cobrado la festividad del Cajón al muerto en la ciudad de Matanzas, que se realiza con el fin de rendir pleitesía a los ancestros no divinizados en la Regla de Ocha y en cumplimiento de la máxima "Ikú lobi Ocha"².

En el ensayo se construye un análisis sobre el Cajón de muerto en Matanzas como celebración ritual festiva dedicada a los muertos o antepasados en la Regla de Ocha, teniendo en cuenta su origen, las motivaciones, la estructura de su *configuración ritual* y las expresiones músico-danzarias implicadas. Se estima igualmente, el significado simbólico de cada una de las acciones que se realizan en esta ceremonia festiva.

2. Los Cajones en la Regla de Ocha. Algunas consideraciones sobre su origen

El complejo religioso Ocha-Ifá y con él sus manifestaciones festivas, ha estado en constante cambio y transformación desde su inicial proceso de sincretización y transcul-

¹ Configuración ritual: "... es la trama de los ritos que envuelve a un ceremonial o conjunto de ritos" (Las Razas Humanas, 1997: 1441).

² Ikú lobi ocha: "Proverbio: "El muerto pare al santo", expresa la obligación de rendir culto primero a los eggún y después a los santos, en toda celebración en la regla de ocha" (Ramírez, 2015: 59).

turación en la etapa colonial, hasta nuestros días, debido a que son hechos eminentemente sociales que están regidos por leyes de carácter dinámico y dialéctico. El desarrollo, los cambios y las nuevas tradiciones incorporadas a las prácticas religiosas en general y a las festividades en particular, estuvo condicionado no solo por los contextos espacio-temporales en los cuales se han reproducido, transmitido y conservado a través de la memoria colectiva de la comunidad religiosa, sino también, por las diferentes etapas socio-históricas, políticas y económicas por las que nuestro país ha transitado: la Colonia, la República y la Revolución.

Durante la Colonia, las prácticas religiosas de los esclavos de origen yoruba importados desde África por la trata negrera, fueron reproducidas tanto en el ámbito rural como en el urbano, fundamentalmente en La Habana y Matanzas.

El entorno de la plantación fue un medio cruel que impuso múltiples limitaciones para la reproducción de sus valores culturales, pues ahí fue donde se desarrolló con gran fuerza un proceso de deculturación dado en la manera carcelaria a que estaba sometida la dotación de esclavos. Las prácticas de los toques y sus expresiones músico-danzarias eran limitadas a domingos bien aislados y con poco tiempo de duración. Es en este contexto donde se desarrollan fundamentalmente las festividades de tipo bembé y güiro, pues los materiales de estos conjuntos instrumentales fueron de más fácil acceso y construcción en las zonas rurales. También, al confluir en los barracones de los ingenios los cautivos de otros orígenes étnicos, como los Bantú, propició la transculturación de expresiones culturales de diversos orígenes; esto se puede apreciar además de la morfología de los tambores, en los cantos, toques y danzas de estas modalidades de las festividades de la Regla de Ocha.

No obstante, las diferentes viviendas de los esclavos rurales se convirtieron en espacios de conservación cultural, la convivencia con los criollos que igualmente compartían este medio, propició:

[...] el desenvolvimiento de los denominados “cruces” que implican la relación entre diversos sistemas religiosos de origen africano y que condujeron a establecer, como una posibilidad de estas prácticas religiosas, la iniciación simultánea de los creyentes en varios sistemas religiosos de diferente procedencia étnica, que nunca poseyeron un carácter excluyente. (Barcia, Rodríguez, Niebla, 2012: 4)

Aunque no es posible advertir con precisión el período histórico donde se comenzaron a utilizar los cajones como instrumentos percusivos en el contexto rural, tanto Fernando Ortiz (VOL. II, 1952: 94) como Argelier León (1974: 142) aseguran que su inclusión tuvo lugar en las áreas agrarias y los centrales azucareros a finales del siglo XIX, como consecuencia de los escasos de los tambores o por la prohibición de los toques para ceremonias rituales dentro de las dotaciones. Los mayores permitían su uso porque no eran considerados instrumentos musicales, solo cajas de madera donde se transportaba la comida para los esclavos. “Pero hay que tener en cuenta que el *cajón* es un sustitutivo ocasional del *tambor* litúrgico. Con el *cajón*, o los *cajones*, los negros tocan vodú y también lucumí y congo y cualquier otra música tamborera, cuando les faltan los tradicionales *tambores* de membrana” (Ortiz, 1952: 148).

En el caso de las zonas urbanas la población negra, esclava o libre, tuvo mejores posibilidades para reproducir sus tradiciones africanas. Focos de resistencia cultural propios de la ciudad fueron los Cabildos de Nación, donde se preservaron y se transmitieron

(primero entre los esclavos yorubas y más tarde entre sus descendientes criollos, libres o esclavos) toda una serie de manifestaciones religiosas a las que hubo que introducir cambios que favorecieran su supervivencia.

Estas asociaciones urbanas creadas como mecanismo de control político y eclesiástico, jugaron un papel fundamental en la conservación de las culturas de origen africano y con ellas las festividades rituales, reguladas para ser efectuadas los domingos y días de fiesta. Al constituirse de forma segregacionista y como espacios separados entre una “nación” o grupo étnico diferentes, los cabildos de origen yoruba, luego de un largo proceso de transculturación de sus manifestaciones socio-religiosas devinieron en una nueva religión tradicional cubana: la Regla de Ocha.

En este contexto, la imitación y la transmisión oral entre los sujetos y familias religiosas, fueron factores determinantes en el aprendizaje de prácticas, gestos, música y movimientos de una generación a otra, garantizándose así la continuidad hasta nuestros días de una parte sustancial de la cultura de origen yoruba. Un ejemplo de conjunto instrumental de alta categoría religiosa propio del contexto urbano y muy semejante por su morfología a los tambores de este grupo étnico, son los Batá, los cuales acompañan las celebraciones rituales conocidas como Wemilere, Toque de batá o Tambor de santo.

En sus espacios particulares, es decir, la casa cabildo que desde esa etapa ancestral se conformó como casa de santo, efectuaban las ceremonias religiosas en honor a sus santos/orichas. En estas celebraciones solo participaban los integrantes de la sociedad o aquellas personas autorizadas por los dirigentes. (Barcia, Rodríguez, Niebla, 2012: 139)

Luego de la abolición de la esclavitud en el año 1886 y posteriormente con el establecimiento de la Ley de Asociaciones en el 1887, los cabildos fueron desapareciendo pues debieron atenerse a estas últimas regulaciones, por lo que tuvieron que inscribirse como sociedades bajo la advocación de santos católicos.

A partir de un estudio minucioso de la bibliografía, sobre todo la escrita por Fernando Ortiz (1952, 1965, 1981) es posible asegurar que desde el siglo XIX los cajones acompañaron festividades religiosas de la Regla de Ocha, como el Bembé y el Batá en las zonas urbanas, ya sea como sustitutivo de estos conjuntos o para remplazar algunos de los instrumentos del grupo: “El *cajón* está dondequiera haya música de negros en proximidad de blancos, en trance de ocultación o de traspaso y mestizaje de bailes y de carnes. El *cajón*, el despreciado *cajón*, arrojado por el blanco y acariciado por el negro, ha sido un alcahuate de la música africana. El primer instrumento mulato” (Ortiz, 1952: 149).

En la República, las festividades de la Regla de Ocha se realizaban tanto en las zonas rurales, donde permanecieron descendientes de esclavos de origen yoruba, como en las ciudades, espacio donde alcanzó un mayor grado de incidencia y desarrollo. Luego de la abolición de la esclavitud un número considerable de antiguos esclavos abandonaron las plantaciones de azúcar y se mudaron a las ciudades en busca de trabajo; fueron estableciéndose en sus márgenes creando nuevos barrios, como también se integraron a antiguos cabildos o crearon sociedades nuevas.

En las casas-templos o Ilé-Ocha continuó el proceso de hibridación cultural con la influencia, por ejemplo, de la Regla de Palo y el Espiritismo con sus diversas variantes, proceso que pudo iniciarse en los espacios rurales:

En la práctica religiosa de muchos cabildos, a pesar de mantener una tradición ritual rectora, de origen africano, se observa una mezcla de las tradiciones de diversa procedencia etnocultural africana, que posiblemente se inició en los barracones y otros espacios rurales donde se mezclaban diferentes grupos étnicos [...].

Esta etapa se caracteriza por la proliferación de casas de santo, por la imbricación en algunas de diferentes reglas y cultos, por el incremento de las ramas y el crecimiento de las redes religiosas, así como por el despliegue social y la visibilización de las tradiciones de origen africano. (Barcia, Rodríguez, Niebla, 2012: 145)

Un ejemplo del proceso de hibridación cultural en las festividades religiosas de la Regla de Ocha en el contexto rural, es la inclusión de los cajones, ya no como sustitutivo ocasional por el escás de tambores o su prohibición, sino también su utilización en funciones religiosas por razones eminentemente prácticas. Los propios sujetos religiosos fueron encontrando justificaciones que incorporaron a su imaginario ritual como forma de adaptación y mecanismo de salvaguarda de sus antiguas tradiciones:

[...] “la fiesta de Yemayá se hacía para que lloviera (alrededor de 1920) y muchas veces el dueño del central pagaba para que la fiesta se diera. Se tocaba con cajones porque eran los que hacían llover y a los tambores les hacía daño la lluvia, los enfriá”. La creencia religiosa en la que se basa la idea de que los cajones provocan la lluvia, puede tener un pensamiento subyacente de carácter práctico: los cajones contrario a los tambores batá se pueden tocar cuando llueve ya que no tienen un parche que no debe mojarse. (VOL. II, 1952: 142)

Sin embargo, el desarrollo de la utilización de los cajones como instrumentos musicales “originales” se remonta al siglo XIX, pero como conjunto acompañante de un nuevo género músico-danzario criollo y de carácter laico: la Rumba. El juego más antiguo estaba constituido por solo dos cajones, pero posteriormente se conformó un trío de diferentes tamaños, de allí que sus denominaciones se relacionaban con su función en este tipo de fiesta: “Cajones de rumba”, “Rumba de cajón” o “Toque de cajón”.

En Cuba se utilizó el cajón históricamente como embalajes de mercancías, dos tipos de cajones de madera, el cajoncito de velas (de dimensiones pequeñas) y los cajones de bacalao (de proporción mayor). Estos envases comúnmente desechados por los comerciantes, eran preparados adecuadamente por artesanos populares para reproducir los toques de rumba, fundamentalmente en las ciudades de La Habana y Matanzas. El medio social donde se ejecutan estas festividades rumberas desde su origen, fueron los solares y ciudadelas de los barrios asociados a la actividad portuaria. La rumba es una expresión de lo cubano, por esa razón se afirma que “los cajones son instrumentos rumberos por excelencia” (Sáenz, 1997: 91).

No obstante, desde la República los cajones se utilizaron en varias manifestaciones músico danzarias, ya sean en el ámbito laico como en el religioso. Una de las causas de esta dualidad puede estar sustentada por el rechazo hacia la música y la danza de ascendencia africana por parte de la población blanca cubana y los gobernantes, que consideraban a estas festividades como provocadoras de “ruidos infernales”, el desorden y donde se reproducían “movimientos indecorosos o lascivos”. Por esa razón, entre otras, los cabildos fueron hostigados, perseguidos y marginados hacia la periferia de las ciudades. Ortiz, al referirse a la intolerancia de los blancos hacia la resonancia de los tambores afrocubanos en el contexto urbano, aseguraba: “La músicaailable de los negros tuvo que ser reinter-

pretada para los blancos en instrumentos portátiles y de menor sonoridad, en los *tambores* pequeños de las *congas* y sobre todo el híbrido y pícaro *cajón*” (Ortiz, 1952: 95).

Un dato muy importante para fundamentar la existencia del cajón en la Regla de Ocha es la afirmación de Juan Leandro Castro Piloto³: “Antes de la existencia de los tambores batá, ya se tocaba con cajones sagrados; a finales del siglo pasado o ya después de la República (1902) es que se introducen los tambores batá” (1997: 94). No son pocos los informantes que aseguran que a este conjunto se le realizaban ceremonias de consagración para ser utilizados en festividades dedicadas a los orichas, *ritos de propiciación* que prevalecen en la actualidad. “Cuando los cajones participan en fiestas religiosas de la santería, reciben el nombre genérico de *cajones de fundamento*” (Sáenz, 1997: 86).

Son varias las razones por las que los cajones fueron tomando importancia en este período como conjunto de carácter religioso en la Regla de Ocha. Entre los más significativos están: la existencia de muy pocos juegos de tambores batá en las principales ciudades centros de este culto (La Habana y Matanzas); el no contar con tamboreros consagrados para la ejecución de los mismos; y además por cuestiones económicas:

Los *tambores batá* son escasos en Cuba y siempre lo fueron. Hoy día quizás no lleguen a trece los “juegos de batá” que sean realmente “jurados”, en la Habana y su colindante provincia. Escasean los verdaderos *omoaña* por la dificultad técnica de su arte, por lo exhaustivo de su ejercicio, por lo prolongado y costoso de su aprendizaje, por su rendimiento económico no siempre seguro y por la iniciación sacerdotal que le es indispensable para ejercer su artístico y religioso ministerio. (Ortiz, 1952: 56)

Con el propósito de argumentar la diferencia sustancial entre el costo de una fiesta de cajón y una celebración con tambores batá, así como la habitual utilización de los cajones por parte de los sujetos religiosos, es esta cita de Fernando Ortiz en su magistral obra de “Los instrumentos de la música afrocubana” (Tomo III):

Un toque de cajones sustituyendo al del batá no cuesta (en 1950) sino \$3.15, o sea menos de la mitad; con lo cual ya se denota la disminución del precio. En ocasiones, ni siquiera en cajón han podido ser tañidas las preces de los negros a sus dioses y hasta los cajones han sido proscritos. Los tres cajones de las figuras 160, 161 y 162 son precisamente los tres instrumentos percusivos que la policía ocupó en las ceremonias de una santera en un barrio de la Habana por 1945. Imposibilitada de dar en su templo toques de santo con los tambores batá, la yalocha empleaba habitualmente esos tres cajones, de humilde confección pero bien pulidos por el repetido uso y el roce de las manos percutidoras”. (1952: 156).

Retomando la idea que encabeza el análisis del período republicano, en cuanto a los procesos de hibridación cultural en la Regla de Ocha con la influencia de la Regla Conga y del Espiritismo con sus diversas variantes, podemos afirmar que aunque es a mediados del siglo XIX cuando “se sitúa la aparición del espiritismo en Cuba” (Bermúdez, 1967: 7), no es hasta el XX que alcanza un mayor esplendor, si tenemos en cuenta que “específicamente en 1902 se dan los primeros pasos encaminados a crear instituciones espíritas en diferentes pueblos y provincias” (Argüelles, Hodge, 1991: 183), así como la posterior

³ Informante nacido en 1906, en Marianao, La Habana. Olú batá entrevistado en 1986 por el equipo de musicólogos del CIDMUC que realizaron la obra “Instrumentos de la música folklórico-popular de Cuba. Atlas”.

realización de congresos y conferencia, tanto nacionales como internacionales, con la participación de espiritistas cubanos.

Es posible argumentar la influencia del espiritismo, sobre todo de las variantes cubanas, en las festividades de Ocha, pues “en su gran mayoría los santeros, antes o después de asentados, tienen que desarrollar o trabajar muerto. Quizás, la raíz de esto sea que en esta Regla prevalece el criterio de que el muerto, o sea el espíritu, está antes que el santo” (González, 1968: 54).

Algunos de los principales influjos del *Espiritismo* en Ocha lo podemos encontrar en la inclusión de las *misas espirituales* como parte de la preparación de las festividades santeras; la ejecución de diseños espaciales para las danzas rituales, tal es el círculo o rueda formada por los creyentes, al estilo de las “cadenas de transmisión” del *espiritismo de cordón*; la realización de rituales de despojos o santiguación al modo de los cordoneros; la incorporación de objetos religiosos como son las bóvedas espirituales o las imágenes de bulto confeccionadas de forma artesanal y que devienen del *espiritismo cruzado*, específicamente la representaciones de divinidades vestidas a la usanza de los esclavos africanos; y determinadas prácticas rituales en las ceremonias fúnebres de este complejo religioso.

De igual manera es posible afirmar que la influencia entre la Ocha y el espiritismo cubano es recíproca. Un ejemplo fehaciente de este hecho son las características que definen al espiritismo “cruza”, que es:

[...] el resultado del sincretismo de ideas y prácticas del espiritismo con las de los llamados cultos sincréticos, en particular con la Regla Conga. En el mismo se observa con más frecuencia la presencia de imágenes, de frutas, en especial del coco, de objetos de hierro, de sacrificios de animales y de la ingestión de sangre con bebidas alcohólicas y raíces de plantas como “métodos curativos y de protección. Aquí también se practican las “curaciones”, los despojos y consultas espirituales. Es frecuente que el médium “reciba” el espíritu de un esclavo congo y hable simulando la forma en que este supuestamente debería expresarse. (Argüelles, Hodge, 1991: 182)

Sin embargo, la influencia más directa del espiritismo en las celebraciones de la Regla de Ocha la podemos observar en el origen y desarrollo de las fiestas de Violines (Balbuena, 2003: 112-125) _tanto para santo como para muerto_, y en los toques de Cajones, coincidentemente dedicados también a los santos (Balbuena, 2003:101-112) o a los muertos. A este tipo de festividades, por su conexión a los muertos, *eggun* o espíritus de los antepasados, se le suele clasificar comúnmente como “fiestas espirituales”.

En la etapa revolucionaria que comienza con el triunfo popular en 1959, se produce un contexto favorable para la exteriorización de las religiones de origen africano en general, puesto que se caracterizó por la aceptación oficial de estos cultos. También porque una considerable parte de la población pobre que practicaba o estaba iniciada en estos credos populares, pudo acceder al poder político. Luego en 1992, se constituye la Reforma Constitucional que, aunque subrayó el carácter laico del Estado Cubano, propició la libertad de religión y la anulación de manifestaciones de discriminación racial y social.

En este período que comprende la actualidad, la Regla de Ocha se ha caracterizado por la proliferación de los *Ilé-Ocha*, las familias religiosas y rituales y sobre todo de la expansión de un sistema de redes a partir de las ramas religiosas tradicionales ubicadas fundamentalmente en La Habana y Matanzas, hacia el resto del país. En la práctica ritual de la santería es común advertir la combinación de manifestaciones pertenecientes a otros cultos, fundamentalmente la Regla de Palo Monte, La Regla Arará, el catolicismo popular

y las variantes cubanas del espiritismo. “Este fenómeno, de carácter religioso, se manifiesta a través de variadas prácticas de carácter alternativo o también de los llamados “cruces” (Barcia, Rodríguez, Niebla, 2012: 149).

Como ejemplo de manifestaciones religiosas en el contexto actual de la Regla de Ocha y que podría clasificarse como una hibridación de resistencia, a partir de los préstamos recíprocos y “cruces” entre las religiones populares tradicionales cubanas, está la celebración ritual festiva del Cajón al muerto.

3. El Cajón de Muerto en Matanzas

El *Cajón al muerto* constituye un evento extraordinario de carácter colectivo, socializador y sagrado. Es una fiesta ritual donde convergen acciones rituales diversas motivadas por la mitología religiosa de la Regla de Ocha, en este caso por la máxima “Ikú lobi Ocha”. En esencia persigue un acercamiento y la comunicación espiritual con los antepasados o muertos protectores del sujeto religioso, su familia consanguínea o ritual. Este tipo de celebración es un acto de profundo simbolismo cultural donde se yuxtaponen dos dimensiones sagradas: la litúrgico-cultural y la lúdica o de disfrute.

El *Cajón al muerto* como parte de los ceremoniales de la Ocha, es una festividad relativamente nueva en Matanzas. Su aparición puede estar sustentada, además de los argumentos históricos ya analizados con anterioridad relativos al uso de este tipo de conjunto instrumental como sustitutivos de tambores, por la popularidad que ha alcanzado la rumba como manifestación músico-danzaria identitaria de Matanzas; si tenemos en cuenta que uno de los principales ritmos que se interpretan en esta festividad es de Rumba. Otros motivos relacionados con la comunicación social de este género, son: la participación de músicos populares o profesionales rumberos que igualmente son olochas, paleros, abakuá, espiritistas o que profesan todas estas religiones; y el hecho que en la actualidad ya forma una parte de la tradición matancera, la ejecución de toques de rumba luego de terminada una ceremonia festiva de tipo Batá, Bembé o Güiro.

Como se explicó anteriormente, existen en Matanzas tanto los Cajones para santo, como para muerto. En el caso de los dedicados a los orichas, se reproducían los toques del batá en el trío de los cajones, como consecuencia del escás de tambores de añá o los aberikulá en relación con la demanda de este tipo de celebración. Hoy prácticamente se ha perdido, porque ha proliferado la creación de juegos de tambores de añá en la ciudad, así como las consagraciones de Omó Añá.

En la actualidad el Cajón al muerto o de eggun (en otros momentos conocido también como Rumba de muerto) ha alcanzado un auge considerable, sobre todo en la ciudad de Matanzas. Son varias las motivaciones para la realización de esta festividad: “cuando el muerto lo pida”, mediante una misa espiritual o directamente a través de un poseso o de un medium durante la asistencia a una celebración. También se efectúan “...porque sirven para romper obstáculos y otras cosas negativas que puede tener el santero o el espiritista; para resolver alguna cosa, por salud, etc...”⁴ Son igualmente organizados cuando ocurre la muerte de un santero mayor o un padrino, en recordación u honor de su espíritu. De

⁴ Juana Rosa García Domínguez. Iyalocha, Oyugbona, Ofeisita y espiritista. 47 años de santo (Yemayá). 53 hijados. Entrevista realizada el 3 de marzo de 2018. Pueblo Nuevo, Ciudad de Matanzas.

manera general están dedicados a los *espíritus protectores*⁵ de los olochas o sus ancestros y con frecuencia se suelen hacer antes de celebrar un Tambor de fundamento, en cumplimiento del proverbio: “Ikú lobi ocha”. Los olochas deben hacerle un Cajón a los eggun de su cordón espiritual una vez al año.

Según la concepción religiosa de Ocha todas las personas, tanto los creyentes no iniciados, como los asentados en esta Regla, poseen un *cordón espiritual* que los protege y conducen durante toda la vida. De ahí que la celebración del Cajón al muerto tenga como finalidad “alegrar y mantenerlos contentos”, para de esta forma obtener determinados beneficios en la existencia del sujeto religioso. El cajón se realiza en honor a todos los eggun del cordón espiritual, pero principalmente al guía o espíritu protector del santero, para cumplimentar con ese muerto, “para que lo santoral pueda vencer y transitar por el camino correcto y sin dificultades”. El guía es el que se “manifiesta” primeramente en la festividad, es también el que más lo disfruta, aunque los demás igualmente pueden “presentarse”.

En los Cajones los muertos vienen a divertirse, a bailar y disfrutar, aunque también se comunican con los participantes, dan concejos y advierten de peligros que puedan ocurrir por diferentes causas. Regularmente, es la persona que ofrece la fiesta la que se “sube”⁶ con su guía o muerto protector, excepto aquellos creyentes u olochas que no sean subidores o que no estén “desarrollados espiritualmente”. Los santeros que están transitando por el yaboraje⁷, no deben ofrecer este tipo de celebraciones, porque están en un proceso de depuración. Solo sucede cuando se le haya aconsejado hacerlo a través de una letra u odu marcado durante la ceremonia del Itá⁸. Sin embargo, al cumplirse el año del asentamiento, los Iyawó deben dar un Cajón al muerto antes del Tambor de añá como obligación.

En el Cajón se le “da de comer” a los eggun, tanto a los de la familia sanguínea, como a los del cordón espiritual del olocha o creyente que realice la celebración, y se prepara un servicio al muerto. A los invitados a la celebración se les brinda fundamentalmente caldosa, a la cual no se le debe echar cabeza de puerco ni calabaza, pues hay santeros que no pueden comer esos ingredientes. También se les ofrece bocaditos, dulce y refresco, siempre al finalizar el toque de Cajón.

4. El conjunto instrumental del Cajón al Muerto

En la actualidad ya el cajón no constituye un sustituto ocasional de los tambores batá, incluso es posible asegurar que ha cambiado su función original como *tambor xilofónico*⁹ profano, para convertirse en un objeto sagrado destinado a cumplir con determina-

⁵ Espíritu protector: “Espíritu que guía y protege, tanto espiritual como materialmente, a un médium a través del cual se manifiesta” (González, 1968: 55).

⁶ Subirse: También conocido como “montar el santo o el muerto”. Es la posesión del oricha o un muerto, rigiendo todas las acciones del cuerpo del santero o el espiritista.

⁷ Yaboraje: Proceso por el que pasa el nuevo iniciado en la Regla de Ocha durante un año. Se considera un recién nacido, debe vestirse de blanco como señal de pureza. Se denomina Iyawó (esposo del santo).

⁸ Ceremonia del Itá: Rito de adivinación a través del sistema de los caracoles o el Dilogún, realizado por parte del Oriaté al Iyawó el tercer día de la ceremonia de iniciación en Ocha. Tiene como objetivo marcar las prohibiciones y hablar del pasado, el presente y el futuro del nuevo iniciado.

⁹ Tambor xilofónico: Según la clasificación de Fernando Ortiz “son aquellos hechos de madera, sin membrana o cuero alguno. Nosotros empleamos la clasificación *tambor xilofónico* en un sentido más amplio que el corriente” (1952: 109).

dos servicios religiosos, tal es el caso del Cajón al muerto. Han adquirido la categoría de instrumento con su clasificación musicológica: el “cajón es un idiófono de golpe directo, independiente” (Sáenz, 1997:86). Se puede apreciar diferentes vocablos para designar a cada uno de los tres integrantes del conjunto que se utiliza para su ejecución de la festividad. En todos los casos la terminología es criolla, no de antecedente africano. “Las combinaciones terminológicas más comunes en Matanzas son: Caja, tres dos y quinto; también golpe, seis por ocho, repicador” (Sáenz, 1997:87).

Se pueden apreciar dos variantes morfológicas en la construcción del conjunto de los cajones: el paralelepípedo de forma rectangular y el que posee forma de pirámide recta invertida, hecha de madera de cedro, majagua, de pino, o de planchas de playwood. Se percuten a mano limpia y su forma de ejecución está en dependencia de las morfologías antes mencionadas.

Los cajones comúnmente se pintan con aceite de colores llamativos o alegóricos y se le ponen el nombre de la agrupación. También se realizan dibujos relacionados con imágenes simbólicas de la Regla de Ocha, según su función religiosa o del gusto del propietario. En muchos casos solo se barnizan para proteger la madera y dejándolos con su color natural.

Hoy en Matanzas existen muchos grupos que se dedican a este tipo de fiesta, un ejemplo de los más socorridos en la ciudad de Matanzas es el “Siete potencias africanas”, fundado el 7 de julio del 2001, bajo la dirección de Alberto Gálvez. Lo integran ocho hombres que igualmente tocan Batá, Bembé y Güiro. Están apadrinados por el Obbá Yonney Alfonso Díaz, que fue el que tuvo la idea de su conformación para que se dedicaran a las actividades religiosas. “Los cajones fueron hechos por nosotros mismos y están fundamentados. Los instrumentos son: la clave, que es la que lleva el ritmo; un chequeré, una campana y la guagua o catá. Son tres cajones: el Tres y dos, la Caja o conga que es bajo de la música y el Quinto, el que repica e improvisa.”¹⁰ El juego está pintado de rojo y negro con una imagen de un gallo. Cuentan con un estandarte con el nombre y la fecha de fundación, el cual exponen durante la fiesta, colgándolo en la pared o en cualquier sitio visible.

En las celebraciones de Cajón de muerto en Matanzas se interpretan ritmos pertenecientes a la Rumba (Yambú, Guaguancó y Columbia), el toque de Bembé, los correspondientes a la Regla de Palo Monte (Makuta, Yuka y Palo), el Abakuá y Merengue haitiano. Se entonan cantos espirituales que se ajustan generalmente a la rítmica rumbera.

A los cajoneros en Matanzas se les paga asiduamente por un toque de Cajón en la actualidad 500 pesos, aunque cuando viven en pueblos más lejanos son más costosos, pues se incluye el costo del transporte.

5. La estructura de la configuración ritual del Cajón al muerto

El proceso de hibridación en la estructura de la *configuración ritual* del Cajón al muerto, se ha generado a partir de la creatividad individual y colectiva y como resultado del intercambio comunicacional entre los practicantes de la Regla de Ocha y de los espiritistas. En esta se integran principalmente prácticas rituales del espiritismo “cruza” y la Regla Palo Monte, sobre la base de la estructura de las celebraciones rituales festivas de la Santería. Esta

¹⁰ Alberto Gálvez. Omó Añá. Director de “7 potencias africanas”. Entrevista realizada el 1 de marzo de 2108. Ciudad de Matanzas.

forma de festividad ha dado lugar a una práctica religiosa que conforma una nueva ordenación de los ritos en correspondencia con lo que los sujetos religiosos persiguen o anhelan.

5.1 Preparación y acondicionamiento de la casa templo:

Desde la mañana se realizan todas las acciones necesarias para el acondicionamiento de la casa-templo con todos los elementos precisos para la festividad:

- *El levantamiento de la bóveda espiritual:* se realiza en el cuarto o espacio destinado para esa función, con todos los elementos que debe contener: Una mesa con mantel blanco, 7 vasos de agua, ramos de flores, imagen de Cristo en la cruz, crucifijo, dos velas encendidas a cada lado de la mesa, perfume, cascarilla y una palangana con agua y pétalos de flores en el piso y frente a la mesa. Se tapan los espejos de la casa con paños blancos, pues “el muerto se asusta y no le gusta verse reflejado en el espejo”.
- *Preparación del rincón del muerto:* Generalmente es ubicado en el patio o pasillo de la casa, en el suelo y cercano al caño del desagüe. Se coloca el Págugu¹¹, la teja del muerto, coco, dos velas, café, vino tinto, platos con comida cocinada, y dentro de una cazuela de barro se pone una cabeza de puerco azada con ajiaco; ofrecimiento de comida fundamental para los eggun en esta ocasión.
- *La confección de la comida:* A los invitados se les ofrece una comida al terminar la festividad. Consiste en ajiaco, bocaditos, refresco y dulces.

La configuración ritual de los cajones de muerto en Matanzas se ajusta asiduamente a la siguiente estructura:

5.1.1 La misa espiritual:

Se realiza el día anterior o en la mañana del mismo día de la festividad y es conducida por un espiritista. Su objetivo es consultar a los muertos para conocer acerca de lo que sea necesario ofrecerles y su consentimiento para la ejecución de la ceremonia festiva.

5.1.2 El oru al muerto:

Aproximadamente a las 10 de la mañana se realiza el oru al muerto, rito de propiciación y salutación a los eggun que se realiza frente al ya preparado “rincón del muerto”. Esta ceremonia incluye el sacrificio de algunos animales de pluma, como gallo, gallina y palomas. Se ejecuta con el objetivo de “darle conocimiento al muerto” sobre todo lo que se ha hecho para la festividad y conocer si está satisfecho con todo lo que se le ofrece, o si es necesario buscar algo más.

El Obbá oriaté¹² es el que conduce las acciones, que acompaña su moyugba¹³ golpeando el piso con el Págugu, a la misma vez que va mencionando el nombre de los diferentes

¹¹ Págugu: También conocido por Pagullú u Obagugú Rey de los muertos. Es un palo de más de un metro de alto que representa al muerto y se utiliza en ceremonias para llamar o mandar mensajes a los eggun.

¹² Obbá oriaté: Jerarquía dentro de la regla de Ocha. Es quien conduce las ceremonias de iniciación y mortuorias. Facultado para hacer las interpretaciones del dilogún o sistema oracular de los caracoles. Iniciador de los cantos y rezos en las ceremonias.

¹³ Moyugba: Invocaciones cantadas a capela.

eggun del santero que ofrece la celebración en un orden jerárquico específico. Primero los muertos familiares que fueron santeros, o sea, iniciados en Ocha. En segundo lugar, los antepasados que no fueron iniciados en la regla. En tercer lugar y último, los eggun del cordón espiritual del santero que brinda el cajón, los cuales igualmente se nombran en un orden prestablecido: los muertos criollos, los congos, la gitana, el indio, etcétera.

5.1.3 El oru seco al muerto:

Este es otro rito de propiciación y salutación que se realiza frente al rincón del muerto aproximadamente a una de la tarde, luego de terminado el almuerzo. El Obá vuelve a realizar la moyugba, mencionando a todos los eggun del santero que ofrece la celebración en el orden jerárquico antes explicado.

Luego los cajoneros se sientan frente al rincón al muerto y ejecutan un oru de toques y cantos dedicados a los eggun homenajeados. Este constituye un llamado para que los muertos acudan a la celebración, rito que se asemeja al Oru del Igbo dú (también conocido como oru al trono, de adentro o seco) utilizado en las fiestas de tambor batá o fundamento.

5.1.4 El saludo a la bóveda espiritual:

Aproximadamente a las 2 de la tarde se da comienzo a la ceremonia ritual festiva con este rito de *propiciación y lustración* de todos los presentes. Es dirigida por los cajoneros y el Akpwón que entona en esta ocasión cantos espirituales dedicados a las diferentes comisiones de muertos (indios, congos, etcétera.), los cuales son respondidos en forma de coro por los participantes. Cada una de las personas deberá pasar por el frente de la bóveda para despojarse y santiguarse con el agua de la palangana y el perfume por todo el cuerpo, para finalmente persignarse. Durante el rito se entona el siguiente canto espiritual:

Akpwón: Comisión despojadora, vamo' a ver si son verdad, santiguando y despojando, virgen de la Caridad.

Coro: Repite el mismo texto.

Akpwón: Comisión despojadora *India*, vamo' a ver si son verdad, santiguando y despojando, virgen de la Caridad.

Coro: Repite el mismo texto.

Akpwón: Comisión despojadora *Conga*, vamo' a ver si son verdad, santiguando y despojando, virgen de la Caridad.

Coro: Repite el mismo texto.

Durante todo el toque del cajón conviene mantener la “bóveda cerrada”, o sea, dos personas que estén desarrolladas espiritualmente, ya sea vidente o que “pase muerto”, deberán permanecer sentadas a ambos lados o las puntas de la bóveda, a manera de protección del espacio sagrado. Luego que ocurra el trance-posesión del eggun, puede quedar abierta.

5.1.5 Desarrollo del toque de Cajón:

El toque de Cajón tiene lugar en el espacio público destinado (sala o patio) de la casa. Se ejecutan los toques propios del cajón explicados anteriormente, la participación de los creyentes que cantan y bailan frente al conjunto instrumental.

Para la consecución del toque del Cajón en Matanzas, se suele “levantar”¹⁴ a un bailarín, como ocurre en el resto de las festividades de la Regla de Ocha. Se produce el proceso de transe posesión del muerto o guía protector de la casa, su comunicación con los presentes y con la santera que ofrece el cajón. Es común que “bajen” otros muertos, alcanzando un clímax elevado de religiosidad.

Las danzas utilizadas en los Cajones están en correspondencia con los ritmos y cantos interpretados y el muerto que se posesiona: pasos de Bembé, Palo, Makuta, Rumba o flamenco. Los no conocedores de los géneros interpretados, marcan el tiempo de la música como lo sientan interiormente.

A los posesos se le ponen ropas, aditamentos o adornos superpuestos en diferentes partes del cuerpo, en dependencia del “muerto” que se “presente”: si es congo o una gitana, por ejemplo. También suelen fumar tabaco o manipular mazos de yerbas profilácticas que usan para despojar a los presentes y así mismos. Igualmente le ofrecen frecuentemente líquidos (agua, miel) en una jícara para que se refresque o tome energía cuando baila.

Es importante apuntar que antes de comenzar la celebración, los cajoneros se visten con camisa o pulóver de color blanco y se marcan con una tiza blanca (de cascarilla), una cruz en la barriga, detrás del cuello, en la mano (cerca del pulgar) y en la frente. Igualmente son marcados con símbolos (por ejemplo: tres rayas blancas) cada uno de los instrumentos del conjunto musical.

Permanece encendida una o dos velas durante la ejecución del toque, colocadas en el piso y al centro del conjunto instrumental. También se coloca frente al Quinto una jícara, con el objetivo de colocar dádivas de dinero en ofrecimiento a los cajoneros.

5.1.6 Cierre o terminación del Cajón:

Uno de los tamboreros coge un cubo de agua con flores para realizar un *rito de lustración*. Con el líquido sagrado limpia la parte delantera de cada instrumento musical borrando las marcas realizadas con tiza blanca antes de comenzar el toque y también se purifican así mismos. Luego el “muerto” poseso agarra el recipiente y depura a los presentes que dan tres vueltas sobre ellos mismos en el lugar y bota el agua frente a la puerta de la calle. Luego regresa colocando la vasija vacía boca abajo frente a los cajones y detiene así, la ejecución de la música. Los cajoneros se despojan pasándose por todo el cuerpo un coco, para luego uno de ellos tirar con fuerza el fruto contra el piso de la calle, justamente al frente de la puerta. Tiene sentido igualmente la posición que adoptan los fragmentos del coco, pues marcan una letra u oddu del sistema de los cocos, nombrado en Ocha como Obi o Biagué.

Finalmente se reparte la comida ya mencionada con anterioridad entre los invitados, dando por concluida la fiesta.

Al cierre del cajón, el muerto puede estar frente a los cajones o frente a la bóveda. Luego de terminado el toque, el “muerto” puede continuar comunicándose con los creyentes. Finalmente, se le despide frente a la bóveda, despojándose. “El” dice: “Ya me voy”, “Yo ya me vá” ...

¹⁴ Levantar: Se le llama así en la Regla de Ocha a la invitación por parte de una madrina o padrino a un olocha para que participe en determinadas ceremonias rituales, el cual recibirá un pago o “derecho” por la realización de determinadas funciones.

El Cajón en Matanzas se realiza regularmente de 2 a 6 de la tarde o de 4 a 9 de la noche.

6. Conclusiones

El *Cajón al muerto* constituye una celebración ritual festiva del contexto de la Regla de Ocha, donde convergen acciones rituales diversas, devenidas por un proceso de hibridación cultural entre manifestaciones religiosas provenientes de cultos de antecedente africano, fundamentalmente de la Regla de Palo Monte y del espiritismo. Estas celebraciones están motivadas por la mitología religiosa de la Ocha, en cumplimiento del proverbio “Ikú lobi Ocha”. En esencia persigue un acercamiento y la comunicación espiritual con los antepasados o muertos protectores del sujeto religioso, su familia consanguínea o ritual.

Sus antecedentes en la ciudad de Matanzas pueden encontrarse en los “cajones de fundamento o de santos”, realizados en honor a los orichas desde el siglo pasado, como sustitutivos de los tambores batá, de bembé y del güiro, por motivos de escases de estos instrumentos o de tipo económico. Otras incidencias que han influido en su vigencia y funcionalidad son: la popularidad que ha alcanzado la rumba como manifestación músico-danzaria identitaria de Matanzas; la comunicación social y la formación de redes de músicos populares o profesionales que profesan varias religiones de ascendencia africana; la inclusividad que caracteriza tanto al espiritismo, como a todos los cultos que han intervenido en la conformación de este tipo de festividad; y por la connotación que poseen los muertos, eggun, kotutó, nfumbi o espíritus de los antepasados en la mitología e imaginario religioso de estos credos.

Bibliografía

- Argüelles A., Hodge I., *Los llamados cultos sincréticos y el espiritismo*, Editorial Academia, La Habana, 1991.
- Balbuena Bárbara, *Las Ceremonias Rituales Festivas en la Regla de Ocha*, Ed. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2003.
- Barcia M. C., Rodríguez A., Niebla M., *Del cabildo de “nación” a la casa de santo*, Ed. Fundación Fernando Ortiz, La Fuente Viva, La Habana, 2013.
- Bermúdez A.A., *Notas para la Historia del Espiritismo en Cuba*, en «*Etnología y Folklore*», 4 (4), julio-diciembre de 1967, pp. 5-22.
- _____, *La expansión del Espiritismo de Cordón*, en «*Etnología y Folklore*», 5 (5), enero-junio de 1968, pp. 5-25.
- García Néstor, *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales*, en «*Revista Estudio sobre las culturas contemporáneas*», 3 (005), junio de 1997, pp. 109-128.
- _____, (S/F), *Noticias recientes sobre hibridación*, Centro teórico-cultural CRITERIOS., La Habana.
- González H.L., *La casa-templo en la Regla de Ocha*, en «*Etnología y Folklore*», 5(5), enero-junio de 1968, pp. 45-62.
- Koprivika Ana, *Ceremonia de cajón de muerto: el trance de posesión y la música*, en «*Catauro, revista cubana de antropología*», 9 (17), enero-junio de 2008, pp. 154-169.

- León Argeliers, *Del canto y el tiempo*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1974.
- Ortiz, Fernando, *Africanía de la música folklórica de Cuba*, Editora Universitaria, La Habana, 1965.
- _____, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1981.
- _____, *Los instrumentos de la música afrocubana*, tomos II y III, Ed. Egado, La Habana, 1952.
- Prats J.E., *Las razas humanas. Enciclopedia. Teorías antropológicas. Volumen VIII*, Grupo Editorial Océano, Instituto Gallach, Madrid, 1997.
- Ramírez L.E., *Diccionario Básico de religiones de origen africano en Cuba*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2015.
- Rodríguez V.E., *Instrumentos de la música folclórico - popular de Cuba. Atlas*, Ed. de Ciencias Sociales y Ediciones Geo, La Habana, 1997.

Article

La racialidad en la música: De Nicolás Guillén al rap y a Tony Ávila

TERESA VICTORIA BURUNATE SÁNCHEZ

Universidad de Ciencias Médicas de La Habana

Resumen. El reconocimiento de la existencia de manifestaciones de discriminación racial en la sociedad cubana actual unido a la declaración del decenio del afrodescendiente por las Naciones Unidas en el año 2015 crean un marco propicio para realizar investigaciones al respecto. El objetivo del presente trabajo es develar como este fenómeno se ha manifestado en la música tomando como paradigma del tema las letras de *Motivos de son* de Nicolás Guillén, el rap *¿Quién tiro la tiza?* y *Científicamente negro* de Tony Ávila. Originalmente los poemas de Guillén no fueron concebidos para tributar a la música, no obstante insignes músicos adoptan sus poemas en sus creaciones por la métrica, el ritmo y la estructura poética de los mismos, pero sus poemas si persiguen que el negro se reconozca y asuma a sí mismo como tal; el tema del rap es una respuesta crítica a la reaparición encubiertas formas de discriminación racial en medio de los cambios sociales que se operaban; en cuanto a la creación de Tony Ávila, mas contemporánea, conscientemente el negro se asume como tal a la vez que denuncia críticamente la persistencia de estereotipos y las manifestaciones raciales excluyentes.

Palabras claves: creaciones musicales, racialidad, estereotipos, prejuicios raciales, racismo.

Abstract. The acknowledge of existence of racial discriminatory manifestations in Cuban society nowadays beside the declaration of the United Nations declaration of the decade of afro descendants in 2015 create the proper framework for developing any investigation related with racial topic. That's why the goal of the present paper is to reveal how racial problem has been developed in Cuban music through the lyric of Nicolas Guillen's poems *Motivos de Son*, the Cuban rap *¿Quién tiro la tiza?* And *Científicamente Negro* of Tony Avila. Originally Guillen's poems were not conceived to be used by any musician. Nevertheless, outstanding musicians took them inspired by poems' metric, rhythm and their poetic structure. Indeed, author main purpose was that negro people recognize and assume himself as such; the theme of the rap is a critical answer to the rebirth of hidden form of racial discrimination that emerged due to the economical social changes resulting from economical political situation while in Tony Avila's work the negro not only conscientious assume himself as such, at the same time censure the persistence of stereotypes and exclusion racial manifestation.

Keywords: musical creations, raciality, stereotype, racial prejudice racism.

1. Introducción

Las manifestaciones de discriminaciones raciales han estado presente en el imaginario social en el cual se ha preservado el legado hegemónico colonial adoptando subvertidas formas de prejuicios raciales que tornan las formas discriminatorias raciales en no visibles lo cual reafirma la necesidad de tomar consciencia de la dimensión real de este fenómeno y de su repercusión social. Toda acción opuesta a dichas manifestaciones discriminatorias constituye una forma de resistencia al racismo.

En la actualidad la existencia de visibles o encubiertas manifestaciones discriminatorias raciales en Cuba se reconoce, lo cual se une a la declaración de las Naciones Unidas del decenio del afrodescendiente el 1 de enero del 2015 para reivindicar las injusticias históricas y las infaustas consecuencias materiales y éticas que sufrieron quienes fueron sometidos a la esclavitud, lograron sobrevivirla y aun hoy sus descendientes continúan resistiendo estigmatizados bajo la misma rubrica de seres inferiores consignados a la exclusión.

Estos dos factores conforman un marco propicio para investigar por qué aún existen los estereotipos y los prejuicios raciales en la psicología social y por ende están vigentes en el imaginario social, indagar el lugar que ocuparon en los orígenes de nuestra cultura, vinculada siempre a los procesos históricos en los que se desarrollaron. El objetivo del presente trabajo es develar como el tema racial, la representación del negro en la música ha evolucionado desde los poemas musicalizados *Motivos de Son* del poeta nacional Nicolás Guillen hasta el rap ¿Quién tiro la tiza? Y la reciente creación musical *Científicamente negro* de Tony Ávila.

La abolición de la esclavitud, el 7 de octubre de 1886, no significó un cambio substancial en cuanto al reconocimiento de los derechos del negro; los prejuicios raciales continuaron dividiendo la sociedad, el acceso a las escuelas públicas elementales para los niños negros era limitado, los mismos al deber cursar los estudios secundarios en instituciones privadas su enseñanza quedaba trunca por no ser admitidos allí por el color de la piel; la segregación existía en los hospitales y prisiones, en los mejores hoteles, restaurantes, bares, cafés se negaban a prestarles servicio; jurídicamente cuando enfrentaban un litigio se consideraba el ser negro una agravante.

La guerra de Independencia se reinició en 1895 sin solucionar aun el problema del racismo, los prejuicios raciales continuaban afectando; particularmente quizás al líder más capaz y popular no blanco: Antonio Maceo Grajales a quien se le acusó de pretender establecer una república negra similar a la haitiana, favorecer en las tropas bajo su mando a los soldados no blancos sobre los blancos, sin embargo; los miembros de su estado mayor estaba compuesto en su mayoría por hombres blancos; cuando Antonio Maceo completó la invasión a Occidente con huestes negras básicamente, nombro a Ruiz Rivera – blanco – y no a Pedro Díaz – que era negro – como jefe de Pinar del Río.

Entre las medidas reorganizativas tomadas entonces por el gobierno provisional en armas respecto al Ejército Libertador se encontraban las nuevas normas con las cuales se garantizaba los puestos preferenciales a los hombres con nivel educacional; estas medidas repercutía negativamente en el ascenso de los miembros del Ejército Libertador mayoritariamente negro, carentes de instrucción, para quienes por la valentía y proeza en las acciones militares eran recompensados con promociones; de esta forma se reforzó el blanquea-

miento de la oficialidad del Ejército Libertador que ya se venía produciendo de manera natural por el remplazo de los altos oficiales negros a causa de su desaparición física. En la última etapa de la guerra independentista la obtención de los grados militares no fue equitativo ni tuvo la misma valía que antaño. Curiosamente el blanqueamiento del cuerpo de oficiales del ejército cubano se incrementó al aproximarse el fin de la Guerra de Independencia (Helg, 2000: 96-123).

Alcanzada la independencia de España, en la naciente república, castrada por la intervención militar norteamericana, bajo la elite que se instala en el poder, los negros continuaban siendo uno de los sectores más humildes y desventajados de la escala social que colisionaban con los intereses clasistas y los prejuicios raciales, la igualdad era solo simbólica, su mito fue tan solo un recurso utilizado hábilmente para evadir las demandas y movilizaciones en protesta de la población negra.

La desilusión y frustración consecutiva trajo como resultado la formación de la Agrupación Independientes de Color denominada después Partido Independiente de Color, el cual fundó el periódico «Previsión», órgano que divulgó su Programa, enfrentó las teorías, postulados en su contra. Existen evidencias que señalan hacia una previa concertación con el presidente José Miguel Gómez el levantamiento armado de los Independientes de Color en mayo de 1912. La noticia de la protesta armada se dio a conocer como una “guerra racista”, fue reprimida militarmente con extrema severidad, se calculan más de 3000 los muertos de la población negra, quien a partir de entonces a pesar de continuar sufriendo una precaria situación se vieron obligados a guardar silencio, y evitar de ser acusados de antipatriota y racistas (Helg, 2000: 196-340).

El periodo comprendido de 1895 a 1930 se caracterizó por la pérdida de fuerza y poder político de negros y mulatos. Sin embargo, el interés que el arte africano despertó en Europa y en otros lugares, provocó a los intelectuales, poetas, músicos, artistas cubanos en general a hurgar en las raíces africanas la contribución negra a la formación de la nacionalidad cubana; el reconocimiento del negro en el ámbito cultural, de cierta forma compenso su situación política social de entonces; a ello contribuyó la destacada labor de Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y Alejo Carpentier quienes a partir de 1925 iniciaron una lucha en favor del reconocimiento del folclore afrocubano. Con Roldán y Caturla comienza la ascensión de la música afrocubana al género sinfónico. A inicios de la década del cuarenta los ritmos afrocubanos fueron llevados por Chano Pozo al jazz estadounidense, la introducción e integración de ellos a la música popular en ese país dio a conocer allí, la polirritmia de los tambores africanos hasta entonces desconocida por la prohibición de la práctica de la música africana durante la esclavitud¹.

2. Motivos controversiales del Son²

En ese marco sociocultural descripto anteriormente se publica la obra poética *Motivos de Son* de Nicolás Guillén; contrariamente a lo que se pensaría hoy la obra no fue de for-

¹ A Dizzy Gillespie le bastaron quince meses de trabajo conjunto con Luciano (Cano) Pozo González para orientar para siempre su carrera como músico. Erróneamente en el diccionario *Le petit Larousse* ilustre VUEF 2003 le atribuye a Gillespie la autoría de Manteca cuando esta es la creación emblemática de Chano.

² Son – Género musical cantable y bailable, en compás 2/4. Su forma de canto es de solo-coro, en el cual se utiliza la cuarteta, y sus instrumentos, con las variantes que suele sufrir los formatos de la música popular bailable,

ma unánime aceptada por todos. La aparición de la publicación generó en su entorno una fuerte polémica que con su sapiencia característica Fernando Ortiz en las Glosas publicadas en la «Revista Archivo del Folklor Cubano» ayudó a la interpretación correcta de la obra en el medio socio cultural de aquel momento³, trayendo a la luz cuan dañino puede resultar

son: guitarra, tres, botija o botijuela, marimbulá, contrabajo, bongo, trompeta, tumbadora, tumbadora (en los conjuntos desde la década del 40) y todos los que utilizaban las bandas jazz y otro tipo de formatos instrumentales (de la década del 50 en adelante). Se baila en pareja enlazada. Según Alejo Carpentier el son tiene los mismos elementos constitutivos del danzón [...]. El son fue canto acompañado de percusión afrocubana, confinada en barracones y cuarterías de barrio, revela sus maravillosos recursos expresivos, alcanzando una categoría universal. R. Giro, *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, t. 4, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007.

³ Fernando Ortiz aglutinó en las glosas no solo ocho de los poemas de *Motivos de Son: Negro bembón, Mi chiquita, Búscate plata, Aye me dijeron negro, Tu no sabe inglés, Si tu supiera, Sigue*, sino también diferentes artículos acerca de los poemas, reproducidos casi íntegramente, los cuales establecen un sustancioso contrapunteo entre las ideas sostenidas y la interpretación que de ellos se desprende. El artículo del periodista Ramón Vasconcelos publicado en el periódico «El país» el 6 de junio de 1930. Vasconcelos admite sentir en los poemas “sabor folklórico, criollo, afrocubano del patio”. Dice que Guillén como poeta joven tiene “muchas cosas íntimas que decir, y confidencias, amargas, fiebres redentistas, admoniciones catapulticas y se escapa por la tangente con el sonoro repiqueteo de las onomatopeyas sobre el parche del tambor. Hay motivos para son, pero no hay motivo tanto, ni para tan poco. [...] Guillén puede y debe ponerse en la avanzada- no digo en la vanguardia – porque eso como en América suele entenderse, es una especulación idiota de los “snobs” para disfrazar su falta de originalidad, de calibre mental, y hasta de sentido común; debe universalizar su verso y su idea en vez de meterlo en el solar para que brinquen al son del bongo”.

^{En} replica al artículo escrito por Vasconcelos – seis días después – Guillén publica en «El país» su artículo *Sones y Soneros*, en el conmina a Vasconcelos no sentir temor que él se dedique a “la cómoda labor de fabricar letras para los célebres sextetos, sin más ambición que la de ser uno más en uno de esos conjuntos musicales”. Guillén le aclara que “los poemas del son” constituirán solo una exigua parte de su obra, solo 12 poemas en un volumen de cincuenta. Pero él quiere que estén allí sin ser el son igual al blue, ni existir semejanza entre Cuba y el Sur de los Estados Unidos, que a su juicio una forma adecuada para lograr poemas vernáculos, acaso porque esa es también actualmente nuestra música más representativa. [...] “los poemas desde el punto de vista literario, y por la significación que en el mundo tiene hoy lo popular, constituyen un modo de estar en la avanzada como quiere el gran periodista cubano. Entre nosotros, donde a menudo no pensamos más que con cabezas de importación, precisa cierto heroísmo para aparecer con unos versos primarios; escritos en la forma en que todavía hablan – piensan- mucho de nuestros negros (y no pocos blancos también) y en los que se retratan tipos que a diario vemos moverse a nuestro lado”.

^{En} la glosa del diario «La» (agosto 1930) sobre índole y tendencia de la conferencia dada por Nicolás Guillén a los socios del Club Atenas, con el título *Motivos Literarios*. Gustavo E. Urrutia explica con certeza las razones causantes de que *Motivos de Son* fuera proscripto del Club Atenas, *Unión fraternal y alguna otra de las mejores sociedades* [...] “No piensa lo mismo la buena sociedad blanca que ama el son como lo ama el negro, pero que no le teme como esta, tal vez porque no lo conozca en toda su “peligrosa” familiar. He aquí uno de los pocos casos en que el negro leído no quiere imitar al blanco y mantiene un tabú social contra ese baile delicioso, argumentando que el blanco es solo un consumidor de esa mercancía que produce el negro y consume “al negro en su propio encanto”. Hay en esta prevención cierto vaho de sociología rudimentaria que merece alguna suerte de respeto. Nuestros académicos que han publicado y mantenido esa alarma contra el son bailable, se desgañitan ahora contra el son poema porque en este ven la consagración de aquel, y los juicios favorables de la crítica literaria los califica de insidiosos. Pretenden ver en la discrepancia de Ramón Vasconcelos, un refuerzo a la tesis de “profilaxis racial” cuando en realidad lo único que Vasconcelos pide es que no lo civilicen el son, porque lo prefiere a la rustica, como lo produce el pueblo. Apetencia artística que nada tiene que ver con los complejos sociológicos que se le atribuyen. De estos académicos algunos censuran la forma de los *Motivos de Son*. Dicen que no existe ese lenguaje en ningún sector de nuestra raza. Estos son sordos que no quieren oír. Pero la emoción de esos poemas no está en la prosodia, que es local, habanera, sino un sentimiento cubano, pues lo mismo reacciona en presencia de ellos un pinareño que un camagüeyano o un oriental. Otros guardadores del prestigio negro alegan que lo detestable es la actitud “bajuna” de sus personajes deducen que con ello se quiere pintar a toda una raza [...] toda esta algarabía no tiene consuelo más que para alguno quizás demasiado optimista como yo, que con un buen microscopio consiga descubrir trazas de vitalidad en nuestra conciencia colectiva en medio de tanta hoja-

una desacertada interpretación de la realidad por conllevar a tomar por enemigo a lo que nos defiende; reafirmandose la tesis; todo lo nuevo infunde temor, por lo que cuesta trabajo derribar las prejuiciosas barreras levantadas por la incomprensión y el miedo.

Motivos de Son a través del tiempo se ha distinguido no solo por la manera de abordar el argumento racial sino como se imbrican música y poesía en el texto poético, la estructura de los poemas son iguales a las del son: exposición del tema en una cuarteta, otra para el desarrollo, un responsorio propio del estribillo del son con alternancia de solo y coro para concluir con una sección de cuatro versos⁴. La disposición métrica o asimétrica de los versos, la repetición de frases, los cambios de unas letras por otras o su omisión, característico del lenguaje popular, le aportan una sonoridad que atrae a diferentes generaciones de músicos entre los que se puede mencionar a Eliseo Grenet, Amadeo Roldan, Alejandro García Caturla⁵.

Motivos de Son es poesía en defensa del negro, el primer poema *Negro Bembón*, expresa la sensibilidad del poeta con el tema racial, quiere que el negro se reconozca y asuma como tal, se libere del complejo de serlo y por el contrario se sienta orgulloso de serlo, deje de ser objeto de manipulación racial, porque sin consolidación y conciencia de su identidad racial el negro no está en condiciones de combatir ni los prejuicios racistas ni al racismo (Morales, 2010: 63). *Motivos de Son* aporta notablemente a la ruptura del silencio que se cernía sobre el problema racial mediante la integración estética de la manifestación artística (el son) con la figura del negro fuente de ritmo y emoción⁶.

Las desigualdades y discriminaciones sociales entre las que se contaba la racial formaron parte del marco histórico en el cual se gestó y triunfó la Revolución el primero de

rasca. F. Ortiz, *Glosas de Motivos de Son*, en «Revista Archivo del Folklor Cubano», vol. V, n. 3, julio- septiembre de 1930, La Habana, pp. 230-238.

⁴J. Valle López, *Momentos del son: al son de un poeta*, en «Revista musical Clave», año 14, n. 1, 2012, pp. 14-22.

⁵El nexa entre Guillén y Caturla va más allá de una simple coincidencia en tiempo y espacio lo cual se trasluce en una carta escrita por el a Guillén el 30 de abril de 1930: A Ud. le sucedió conmigo lo que a mí con Ud., con la añadidura que Ud. no me necesita y yo sí lo necesito a Ud., ya que en nuestra patria abundan tan pocos los verdaderos poetas incorporados al movimiento nuevo y especialmente dedicados Afro-cubanismo, que tanto en música como en el arte nuestro en general, lo considero y seguiré considerándolo, como la fuente más poderosa y rica de las fuentes de producción [...]. Me propongo musicalizar todos sus Motivos aunque todavía no me he decidido por el número 6 del folleto, el que probablemente sea el único que deje fuera [...] veré con verdadero gusto que me haga obras para mí especialmente, permitiéndome sugerirle un poema racial con seis u ocho cantos para una obra grande, en que yo pueda utilizar solistas y coros, dejando el asunto a su elección [...]. M.A. Henríquez, *Alejandro García Caturla*, Editorial Museo de la Música, La Habana, 2006, p. 84.

⁶En las glosas a *Motivos de Son*, Ortiz sustenta que esos versos expresan una nueva visión de la cultura, de la relación música poesía” su autor es un poeta que ha escrito para la música popular del día esos versos, ajustándolos a uno de los muchos ritmos musicales y espontáneos de la musa afrocubana que retoza entre los hijos del pueblo, dando a nuestro acervo artístico muy legítimos valores de los cuales ya han pasado algunos al tesoro universal, como las habaneras y otros están penetrando en su conocimiento, como a rumba y el son. [...] Los versos de Guillén no son folklórico en el sentido de su originalidad, pero lo son en cuanto traducen perfectamente el espíritu, el ritmo de la picaresca y la sensualidad de las producciones anónimas. Pronto esos versos pasaran al repertorio popular y se olvidara quizás que fluyen de su espíritu. Todavía no escasean los que hasta se ufanan de su desdén por lo más sustancioso del alma cubana, crisol ardidado al rojo, porque no juega con sus incipientes petulancias. [...] Nuestro porvenir cubano, en el arte como en todo, no está en repetir en toda ocasión la suave melopeya del pasado, sino en crear y recrea de uno a otro momento la fuerte creación que ritme con todas las nobles medias de la vida que brota sin cesar, huye del remanso y nos arrastra hacia el futuro con esa fricción inestable que lleva todo instante creador. El alma cubana hallara una y otra vez su fuerza en los brazos amorosos e iluminándolos con toda la luz del mundo, *Op. cit.*, pp. 222-223.

enero de 1959, a partir de entonces se inició un proceso radical que instituyó medidas en todas las esferas encaminadas a eliminar la desigualdad de clases e instaurar la igualdad social, se presuponía de esta forma consecuentemente se eliminarían los prejuicios raciales y se dio por hecho que estaba resuelta la discriminación racial y no se hablaba de ella hasta que los acontecimientos políticos y socioeconómicos en los que el país se vio inmerso en los años 90 demostraron tácitamente que no era así, la hidra se manifestó con fuerza en toda su magnitud.

3. Entorno al Rap ¿Quién tiró la tiza?

En los convulsos difíciles primeros años del Periodo Especial se asienta el hip hop como movimiento cultural junto a diferentes manifestaciones musicales entre las que se hace notorio el rap cubano, que había surgido influenciado por los referentes sonoros y visuales estadounidenses de las décadas precedentes.

¿Qué caracteriza al rap cubano? Activa autoexpresión, alta representación e identificación con lo negro hacen que desde un inicio quede claro cuál es su posición. Los temas se adaptan a las nuevas realidades sociales, responden al presente, por lo tanto se refieren a esa realidad con recursos nuevos, las formas de expresión e identidad bien definidas, se convierten en una respuesta crítica a las reaparecidas encubiertas formas discriminatorias raciales, a los cambios sociales que se operan y los afectan. El rap ha sido una pequeña revolución urbana que canta a problemas supuestamente “inexistentes” pero quienes viven la realidad saben que no es así. Para el destacado investigador Tomas Fernández Robaina el rap es el repicar de campanas de la Demajagua “porque gracias a las voces de las canciones que ellos entonaban en Cuba resurgió una conciencia y un orgullo de pertenecer a la raza negra, de ser negro, de luchar contra el solapado (y a veces no tan solapado) racismo que hemos sufrido en todas sus manifestaciones los que somos considerados negros y mulatos. Por tanto, pienso, que el rap, para mí, en sus etapas de mayor o menor potencialidad, fue un toque al combate para la lucha contra el racismo, en la que muchos de nosotros nos encontramos envueltos” (Zamora, 2017 p. 341).

El que el rap refleje fenómenos de la realidad cubana del momento, explica de cierta forma el porqué de su ascenso y aceptación dentro de la masa juvenil cubana; agrupaciones y proyectos representantes del rap han compartido escenarios con destacadas figuras artísticas nacionales y extranjeras, realizando giras, grabaciones y presentaciones en los medios en el país o en el exterior.

A pesar del tiempo transcurrido desde su creación el rap ¿Quién tiro la tiza? Conserva la vigencia de forma convincente de la representatividad del problema racial en Cuba, aun se tararea muchas veces; sobre todo las letras ¿Quién tiro la tiza? ¡El negro ese, el negro ese!, pero cuando se pregunta ¿Quién fue el autor? Se olvida o desconoce que es Molano MC. Si se analiza las letras del tema se percibe que al inicio se incita a la audiencia a prestar atención al mensaje: *Primero escucha y luego goza, /así que ponte pa las cosas, yo !Ah!/ listen to me/*. La historia no es un caso fortuito sino una experiencia que pudo repetirse e otros contextos porque a partir de los años 90 quedó bien claro quien llevaba la peor parte en medio de las dificultades: los negros, quienes seguían siendo los menos favorecidos, los que menos remesas recibían del extranjero, los de menor acceso a los mejores puestos de trabajo con el desarrollo del turismo extranjero.

En el texto se subraya las diferencias del estatus social generadas por la situación económica y su repercusión directa en la vida cotidiana: / a ver cómo te explico yo estas partes/ doce años yo en la Escuela Nacional de Arte/ bueno, primer año de Nivel Elemental, yo/ un negrito chiquitico con su uniformito/ y si acaso colonia bebito encima/ en cambio los hijos de papi y mima/ iban con Adidas, medias deportivas y una perfuma/ nada que ver con la mía/ mira observa a mí, n ama un dolor/ pero ¡ IMAGINATE ! Papa doctor/ ya tu sabes cuatro puertas, pescador/ y yo sin gao porque el mío era constructor/.

La necesidad y escasez de recursos fomentan la práctica de trato diferenciado del cual una vez más resulta ser el negro el excluido: / el hijo del doctor da ropa zapato/ el hijo del doctor merece un buen trato/ el hijo del constructor ese negro es delincuente/ por eso este año cono va ser repitente. / El día del maestro llegara en cualquier momento/ y cuál será el regalo ladrillo cemento/ palla, palla esos negros elementos/ me quedo con el doctor que resuelve medicamentos/.

La forma extrema en que se juzgan como negativas todas las acciones del negro tiene el propósito más allá de llamar la atención el de denunciar la exclusión de que es objeto gracias a los estereotipos fijados en el imaginario social: En clase si levanto la mano sal del aula negro/ si discuto con la jeba tenía que ser el negro/ si sacaba buenas notas se/ que te fijaste negro/ y si desaprobaba no estudiaste me alegre/ por eso no es lo mismo de un doctor/ que el hijo de un constructor/ porque la vida de un doctor es carro motor/ la vida de un constructor es con dolor/. Esta última palabra encierra en si el sufrimiento ancestral, heredero de la marginación y el repudio de la etapa colonial y republicana, aliviado pero no curado radicalmente en el periodo revolucionario.

En el texto se enfoca un aspecto individual aunque no se da una visión parcializada sino se sintetiza diferentes aristas de una realidad: / empiezan los ejercicios complicados, / y yo volviéndome un mago/ y una pila de profesores dándome de lado/ suerte que a mí no me fue tan mal/ una profesora al frente con clase particular, cosa extraña/ profesores diciendo: ¡Hay maraña! / como siempre ¡Ah! El negro y sus problemáticas/ se habían robado cuatro pruebas y de Matemáticas/ la misma prueba que yo había examinado/ comentario ¡ya sabía yo porque había aprobado!/ lo que tu eres un mano suelta, sinvergüenza, descarado/ no, no asimilaban que este negro había estudiado/ las clases particulares no eran gratis, eran pagadas/ bueno si las pagaste ya tu estas desaprobado/ dime ¿Quién aguanta este tren?/ y la esperanza de la pura era verme en la FEEM y el bullpen/.

Las letras de este rap llevan implícito un reclamo a la autoestima, tras la renuncia está la intención de romper con los estereotipos sociales que encasillan al negro como subalterno incapaz de hacer buen uso de las oportunidades de superación y si ser actor de mecanismo de sobrevivencia de la cultura de la pobreza; la falta de confianza y desconocimiento de sus facultades para llevar a cabo un proyecto de vida, mellan en el su espíritu la perseverancia, le causan desilusión, con el abandono de los estudios se frustran las esperanzas de la madre de ver realizadas en el hijo sus propias aspiraciones incumplidas. La creencia sincera de que las medidas sociales a las que todos teníamos acceso y el tiempo se encargarían de eliminar lo que parecía ser simples vestigios de discriminación racial del pasado hizo que por largo tiempo el tema racial permaneciera en las penumbras, a cuya sombra se fortaleció el racismo; solo fue suficiente que la situación socioeconómica del país se viera afectada por la caída del campo socialista, la caída de la Unión Soviética, se arreciara el bloqueo norteamericano con nuevas leyes: la ley Torricelli y Helms Burton,

unido a deficiencias de la economía cubana hicieron que Cuba se viera inmersa en una profunda crisis económica, la dirección del país tomara medidas económicas emergentes para salir de la crisis lo cual evidencio que los negros quedaron en desventajas para acceder a los mejores puestos de trabajo, la nueva economía no los asimilaba en condición de igualdad, el racismo reemergía con virulenta fuerza⁷.

4. Científicamente negro

Científicamente negro es una creación musical contemporánea en la cual el autor hace gala de la intertextualidad musical con piezas que gozaron de amplia difusión y reconocimiento popular, también está presente la enfática repetición del yo característico del rap, la cual aparece a lo largo de toda la canción: /Yo, que soy un negro constitucional que sobrevivo fuera de la ley pintado en la pirámide social yo, /; /Yo quiero saber porque piensas tu fulano que te odio yo, si somos la misma cosa Tu y Yo, /; nombre científicos de un negro como yo Con permiso del autor, que mi respeto merece si yo pregunto ¿Quién tiro la tiza? Tú me responde...(el negro ese, el negro ese)/; / Estereotipodus (es el negro ese), de hijutopodus(es el negro ese) nombre científicos de un negro como yo (Elena la cándida niña de la sociedad se ha fugado con ese negrito y el padre la quiere desheredar) Estereotipodus(aunque sea intelectual)/; /(óyelo bien), de un negro como yo (Okey) (estaba la langosta en su salsa y no me la comí, siempre paga el toti) Estereotipodus (la vida es así)/.

Aparecen los estereotipos raciales: /estereotipo del Armagedón con la pedrada que me dio la fe y el mal presagio que da mi color. Yo que siempre en el cuento pierde para que otro ría de contento ¡Yo!; / yo tengo la fama de hacerla al entrar o a la salida sino algo anda mal vira el casete que la voy hacer, tu veras!;/ /si ves un blanco corriendo, tú dices, mira un atleta si ves un niche haciendo lo mismo, se perdió una bicicleta! Estereotipodus (y yo no andaba por allá), del hijutopodus (si yo no monto bicicleta) nombre científicos (óyelo bien), de un negro como yo/.

La forma en que se auto valora contrasta con la que es valorado en el medio circundante: Si, Yo, tan orgulloso de mi negritud voy desandando en el sudor social del mestiza-

⁷ En la entrevista realizada a Roberto Zurbano (ensayista, crítico e investigador literario) expresa su criterio acerca de cómo se articula el rap a la racialidad “En el Periodo Especial, en los años 90. En ese momento donde estaba en carne viva la sociedad cubana y la economía cubana estaba en el hueso, ahí a la gente de abajo, del fondo; que habían sido educadas en los presupuestos emancipatorios de la Revolución, han llegado a tocar fondo y dicen ¿Hasta cuándo es esto? ¡Ya no podemos más! Y si podemos; tenemos que recobrar algo que es la igualdad; y por qué no somos iguales. En ese momento fue que, en la práctica, en términos materiales, no éramos iguales, en términos culturales tampoco. Y eso era bueno y era malo. Entonces, ahí vino una gran crisis identitaria que siempre se resuelve cuando la gente puede participar y puede decir que es lo que quiere y que es lo que soy. La gente negra empezó a decir que es lo que soy. Pero a la gente mayor le costaba trabajo. A los jóvenes no. [...] está diciendo cosas importantes ¿Quién tiro la tiza? ¡El negro ese, no fue el hijo del doctor! Entonces hay una dimensión que el rap socializa por el soporte que tiene el hip hop, no porque no hubiera conciencia racial en Cuba.[...] Creo que ese aspecto de atender a la raza en una dimensión muy popular ha tenido raíces en la música popular cubana, pero aquí está dicho en un discurso más crítico, más grave, más libre. Lo decían sin prejuicio, sin miedo, y creo que fue algo bien importante escucharlos hablar con claridad sobre estos temas. Creo que ahí empieza a formarse no solamente la conciencia racial del hip hop, sino también la autoconciencia racial. Ellos se dan cuenta que tienen que tienen una conciencia, una preocupación con un tema que es social, político e identitaria. Y son las tres cosas a la vez”. A. Zambrano Montes, *Rapear una Cuba utópica*, Editorial Guantánamera, Sevilla, 2017.

je que le dio la luz;/ yo que soy el güije yo que soy el Yang yo la brujería yo la oscuridad yo la periferia el aquí poderes y si andas conmigo ya sabrás quien eres tú. /; Negro como todos abajo, negro con casa mulato, si tengo carro soy blanco y con los tres soy un santo (¡qué barbaridad!). El éxito de su actividad intelectual no deja de ser demeritada por el color de la piel. Por tanto, se presupone que la lucha sin cuartel a de librarse contra los estereotipos, los cuales son en fin los que alimentan, mantienen vigentes los prejuicios raciales en la cosmovisión del imaginario social.

5. Conclusiones

La manifestación de la racialidad en la música se indago aquí a través de tres obras concebidas en diferentes contextos político – económico. Las tres obras expresan la voluntad de resistencias de los autores. El análisis de las tres creaciones devela que si bien en la obra de Nicolás Guillén *Motivos de Son* el autor se pronuncia porque el negro se reconozca como tal y se sienta orgulloso de serlo a pesar de los estereotipos; en las otras dos obras se destaca que el negro ya ha asumido conscientemente su condición, lo cual indica una evolución positiva de su pensamiento.

En ¿Quién tiro la tiza? Se muestran cómo con los cambios socio económico de los años 90 las manifestaciones de los prejuicios raciales e invariables estereotipos afloran a la luz y se interponen con pujante influencia al pleno reconocimiento social del negro.

En *Científicamente negro* el autor realiza un balance de los estereotipos (desde la época colonial hasta sus actuales modificaciones) vigentes en la psicología social de la población. La persistencia de los estereotipos en el pensamiento social, es índice de la existencia de prejuicios raciales y por ende de manifestaciones racistas contra las cuales todos hemos de luchar en pos de su erradicación.

Bibliografía

- Henríquez M.A., *Alejandro García Caturla*, Editorial Museo de la Música, La Habana, 2006.
- Helg Aline, *Lo que nos corresponde. La lucha de los negros y mulatos por la igualdad en Cuba 1886-1912*, Imagen Contemporánea, La Habana, 2000.
- Morales Domínguez Esteban, *La problemática racial en Cuba algunos de sus desafíos*, Editorial José Martí, La Habana, 2010.
- Ortiz Fernando, *Epifanía de la mulatez. Historia y poesía*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2015.
- «Revista Archivo del Folklor Cubano», *Glosas de Motivos de Son*, vol. V, n. 3, julio- septiembre de 1930, La Habana.
- «Revista de música Clave», año 14, n. 1, 2012, pp. 14-22.
- Zambrano Montes Alejandro, *Rapear una Cuba utópica*, Editorial Guantanamera, Sevilla, 2017.

Article

Juan Formell, cronista del ingenio popular del cubano

MARÍA VICENTA BORGES BARTUTIS

Universidad de La Habana

Resumen. El objetivo de este trabajo es rendir homenaje al cronista del ingenio popular de mi bella Cuba, Juan Formell, uno de los grandes e insignes de la música popular cubana, el eterno director de la orquesta “Los Van Van”. Además, se pretende destacar la valía de la letra de sus composiciones para el proceso de enseñanza y aprendizaje de español como segunda lengua y la cultura; hoy, a través de sus canciones, el amuleto de la música popular cubana recrea vivencias de diferentes momentos de la realidad cotidiana del pueblo. Sirva este artículo como un homenaje a este humilde músico que le entregó al cubano alegría, ritmo, sabrosura, espiritualidad y sobre todo respeto a la identidad.

Palabras claves: cronista, música popular, enseñanza-aprendizaje, identidad.

Abstract. The objective of this work is to pay tribute to the chronicler of the popular ingenuity of my beautiful Cuba, Juan Formell, one of the great and distinguished of Cuban popular music, the eternal conductor of the “Los Van Van” orchestra. In addition, it is intended to highlight the value of the lyrics of his compositions for the teaching and learning process of Spanish as a second language and culture; Today, through his songs, the amulet of Cuban popular music recreates experiences of different moments of the daily reality of the people. Serve this article as a tribute to this humble musician who gave the Cuban joy, rhythm, wisdom, spirituality and above all respect for identity.

Keywords: chronicler, popular music, teaching-learning, identity.

1. Introducción

El 2 de agosto de 1942 nació, en La Habana Juan Clímaco, como el santo del mismo nombre y murió el 1º de mayo de 2014, en La Habana. Con este nombre no se reconoce al creador y director que, en Cuba y en el mundo, contribuyó a la alegría de tantas personas, pero, también un inesperado primer día del mes de mayo hizo brotar lágrimas incontenibles entristeciendo y enlutando el corazón de sus fans vanvaneros.

Sí querido lector me refiero a Juan Formell, el cronista del ingenio popular de mi bella Cuba que musicalizó las dificultades de su pueblo y supo traer alegría en momentos difíciles. El hijo de Cayo Hueso que con agudeza genial aprovechó la inspiración del cubano de

“a pie”¹ y combinó con ritmo, fuerza, cubanía y autenticidad lo social y lo popular, ya no está entre nosotros.

Sin embargo, el ilustre director nos ha dejado su labor creativa iniciada el 4 de diciembre de 1969 la orquesta “Van Van” con José Luis Quintana (Changuito) continuó y amplió las búsquedas y experimentación apoyándose fundamentalmente en los recursos expresivos del Son.

Juan Formell, músico, bajista, compositor, arreglista y reconocido director junto a (Changuito) movió la brújula de la música cubana la orientó primero a un nuevo ritmo, el Songo, y después, a la Timba. En sus canciones, se concibe la realidad cubana, nos cuenta sobre la carencia, lo cubano, la religión, la moda, el deporte, entre otros. Por ello, sus letras en mi clase de español como segunda lengua constituyen motivo de inspiración para mi labor educativa.

Como profesora, en varias ocasiones, pensé contactarlo para entrevistarle, pues al escuchar o bailar sus canciones revivía cada momento social de subsistencia del cubano/ a. Desafortunadamente, mi timidez y mi indecisión impidieron que me acercara a un cubano sencillo de valía inconfundible para conocer, de primera mano, las historias que originaron sus composiciones.

El 1 de mayo del 2014 estaba en Angola, en Kuito Bié cuando supe la triste y traumática noticia de su deceso. Sin embargo, aprecié en los caimaneros² la aflicción ante la pérdida; Jaime lo lloró como un hijo. En este hijo de Angola y Cuba el tiempo se ha detenido, pues al igual que otros caimaneros todavía escucha y tararea las canciones “El negro no tiene na”³, “Nadie quiere a nadie se acabó el querer”, “Que le den candela, que le den candela, a esa gallina vieja que le den candela”. “Sandunguera, sandunguera, que se va por encima del nivel”, entre otras, ellos, aún conservan las vivencias de las experiencias que cuenta Van Van de su época de estudiantes en Cuba, fenómeno increíble.

El día de la muerte de Formell, Jaime consternado por la noticia fue por mí al condominio⁴ decía que necesitaba canalizar tanto dolor, por eso lo acompañe a su casa, mientras conducía escuchaba las canciones de los Van Van y constantemente se bajaba del carro a bailar, a llorar y entre suspiros entrecortados me decía era mi padre, mi consejero, siempre escucho sus canciones porque en ellas convence al bailador como un padre. Yo me emocioné ante tanto agradecimiento de un hijo adoptado por la ayuda espiritual que recibía de las canciones de Formell, me sentí honrada, pues estos hombres profesionales hoy, eran niños cuando viajaron a Cuba para formarse y ayudar a su país.

De regreso a mi casa pensaba en la primera vez que vi a Formell fuera de los escenarios llevaba a su hija Paloma a verse con la Dra. Joa⁵ y la segunda fue en la defensa de la tesis de maestría de Diana, amiga de su viuda, en la Facultad de Lenguas Extranjeras de la Universidad de La Habana, recordaba a un padre preocupado y a un compañero y amigo incondicional. Ya en el condominio me conecté a internet necesitaba confirmar que era verdad que se había ido Formell, entré a Cubadebate quería saber lo que pasaba en mi Cuba. ¡Pero! me sorprendió leer lo que se comentaba en ese momento, por su importancia

¹ Personas con muy bajo poder adquisitivo, el cubano normal, el que coge la guagua.

² Caimaneros/ as es el nombre que le dan en Angola a los angolanos que han estudiado en Cuba.

³ nada

⁴ Lugar en el que se concentraban las casas de los profesores.

⁵ Oftalmóloga cubana de renombre, especialista en estrabismo en el Hospital Pediátrico Pedro Borrás

lo relaciono para que como dice Taladrid⁶ mi querido lector saque usted sus propias conclusiones.

2. Comentarios de los cubanos⁷

ATraGar dijo: La muerte nos juega una mala pasada en este año, primero Cheo y el Gabo y ahora Formel ... el más sentido pésame a la familia de los Van Van que es todo el pueblo de Cuba. 1 mayo 2014 a las 20:08

Ángel Bienvenido dijo: Siento mucho la muerte, otra más, de uno grande como lo ha sido Juan Formell, pero para un poco el carro hermano, al que le estás deseando la pelona es para muchos el hombre más grande que ha dado la historia y estoy seguro que más del 95 % de los cubanos lo amamos. 2 mayo 2014 a las 7:54

Alina Peña García dijo: La tristeza me invade, al igual que a toda mi familia. Soy van-vanera 100 % y así le he transmitido a mis hijos, pues Formell tiene ese mérito, el de transmitir, cuidar y preservar la música cubana. Admiro en él no solo su talento artístico, sino también su patriotismo, pues supo alegrar al pueblo en todos los momentos difíciles de esta Revolución. No es un adiós, es un hasta pronto. Santiago de Cuba te espera. Mi más sentido pésame a sus familiares de esta familia Ruíz Peña - Miyares. 3 mayo 2014 a las 8:58

Nelson dijo: es verdad somos su familia. yo tengo 38 años, no me considero amante de la salsa, ni siquiera sé bailar y desde que tengo uso de razón lo conozco, lo admiro y he bailado con su música, creo que no hay un solo día que no se haya oído una canción de los Van Van. Él es grande, grande como cualquiera y más grande que muchos que se creen que lo son. Todas las orquestas cubanas, después de que surgió Van Van y se enraizó, han adquirido algo de su estilo. Todos los cubanos estamos enfermos de vanvalomanía irreversible. Esto es incurable. mi más sentido pésame a los más cercanos. Trataré de ir a verlo al Teatro Nacional. 2 mayo 2014 a las 8:34

Cubano aterrizao⁸dijo: Aunque juega una mala persona hay que decir que las personas como él no mueren en el recuerdo de un pueblo que lo amó cual su mejor hijo. Auténtico, genuino, cubano al 100%, por eso lo lloramos tanto. Gloria a Formell, tiene reservado su espacio por toda una eternidad en el corazón de todos los cubanos. 2 mayo 2014 a las 14:29

Chicho dijo: El más sentido pésame a toda su familia.. se nos fue el santo Patrón de la música popular en CUBA 1 mayo 2014 a las 20:11

LIUDANAY dijo: PARA MI FORMELL ES COMO UN PADRE YO SIGO SUS PASOS 31 mayo 2014 a las 8:50

⁶ Reynaldo Taladrid, periodista cubano que conduce el programa televisivo "Pasaje a lo desconocido".

⁷ <http://www.cubadebate.cu/noticias/2014/05/01/la-musica-esta-de-luto-murio-formell/>

⁸ Aterrizado, Posado en la tierra, con los pies en la tierra, claro en sus convicciones.

Vanvanero dijo: Se va el corazón de Los Van Van. Cuantas cosas le faltaban por hacer, cuantos discos, cuantos conciertos ... 1 mayo 2014 a las 20:14

Dra. Mariurgis Ayala Ramírez dijo: Otro grande que se va, o mejor dicho, que viaja a la eternidad porque queda su obra y su estilo único. Qué cubano no ha bailado hasta sudar con una vanvanada de Formell? ***Como dijo nuestro Martí, la muerte no es verdad cuando se ha cumplido bien la obra de la vida. Llegue a sus familiares y amigos las más sinceras condolencias de esta médica cubana en Brasil.*** 1 mayo 2014 a las 20:16

Víctor dijo: Es verdad que se va uno de los grandes, por suerte nos dejó su obra. Dra. Usted es médico, sea hombre o mujer se dice médico. 1 mayo 2014 a las 21:58

Raúl Lara dijo: mis sinceras condolencias a su familia. 1 mayo 2014 a las 23:19 mira en lo q⁹ te fijas ... y médico lleva tilde en la e 1 mayo 2014 a las 23:21

Alfa dijo: Gran músico cubano de talla internacional. Sr Víctor documéntese primero también se puede decir médica, ingeniera. Un comentario que sobra sexista y además el mal parado es usted pues ha criticado a quien se expresó bien y el disparate es suyo. 1 mayo 2014 a las 23:36

Ahmed dijo: piensa un poco en lo grande que ha perdido Cuba y deja a la Dra. en paz por favor señores 2 mayo 2014 a las 2:04 creo que usted debe leer un poco más 2 mayo 2014 a las 2:07

Luisa dijo: Perdón que aproveche esta noticia pero quería comentarte que se acepta la acepción de "médica" por la RAE, es decir, no se equivocó la médica cubana en Brasil. 2 mayo 2014 a las 5:56

Ernesto dijo: Compañero Víctor: Si se puede decir "el médico o la médica" gracias, 2 mayo 2014 a las 7:53

Michel Fuentes dijo: ***Todavía no lo puedo creer, la música cubana está de luto, nuestro país llora a uno de sus más notables hijos, alguien que donde quiera que llegó puso bien en alto nuestra música y a nuestro país.*** Mi más sentido pésame a toda su familia y a sus amigos. Señor Víctor con respecto a su aclaración a la doctora le agradezco revise el DRAE o Diccionario de la Real Academia y encontrará que si existe el término médica. Gracias 2 mayo 2014 a las 8:10

Pilonga dijo: Raúl, coincido en lo grande que fue Formell y la maravillosa obra que nos dejó, pero sí se escribe médica y ante esta tristeza del pueblo cubano no creo que sea significativo eso, sino que ella desde Brasil escribió muy conmovida como cubana que es. 2 mayo 2014 a las 9:52

⁹ que.

Leo dijo: Víctor, también se puede decir M'EDICA, es una forma de sacar el machismo del lenguaje, " Las médicas y médicos que cumplen misión..." 2 mayo 2014 a las 10:06

Marta de Cuba dijo: *¡Qué falta de sensibilidad la de Víctor!; acá se está poniendo de manifiesto las condolencias y el más sentido pésame por la desaparición física de Juan Formell... Si Ud. es un crítico gramatical, hágalo en otro momento. Respete los sentimientos humanos.* 2 mayo 2014 a las 13:20

El berriao¹⁰ dijo: ***siempre te tendremos presente. Editor retire los comentarios del señor Víctor*** por favor 2 mayo 2014 a las 14:30

Abel Maceo dijo: ***Si Formell lee esto, le saca un tema titulado "El inoportuno", o "El autosuficiente - insuficiente". Y Cuba entera bailarían con eso.*** 13 mayo 2014 a las 22:56

El fan de Formel dijo: Mira Víctor conmigo no te vas a hacer el inteligente de dónde eres , tú nada más me dices y deja a la pobre médica tranquila , entendiste 28 junio 2014 a las 13:00

Víctor dijo: Alfa por casualidad usted es filólogo(a)? me parece que es usted quien necesita documentarse, mire le pongo la definición según la real academia de la lengua.

Médico: profesional que practica la medicina y que intenta mantener y recuperar la salud humana mediante el estudio, el diagnóstico y el tratamiento de la enfermedad o lesión del paciente. En la lengua española, de manera coloquial, se denomina también doctor a estos profesionales, aunque no hayan obtenido el grado de doctorado.

No es un comentario para nada sexista, simplemente es así como se denomina a cualquier profesional ,sea cual sea su sexo, decir ingeniera, también está mal dicho, aunque se ha generalizado el error y muchos (entre los que se incluye usted) lo repitan.

Raúl Lara: no es en eso en lo que me fijo, simplemente que este es un sitio visitado desde muchos lugares del mundo, y a mi juicio se ve mal que un profesional cometa esos errores, respecto a la tilde, tienes toda la razón, no la puse y es más, no acostumbro a hacerlo. 2 mayo 2014 a las 0:56

JNMM56 dijo: ***Mira que eres insensible (por no decir otra cosa), le ronca el mango que cojas este foro de pésame y dolor para exaltar tus dotes de sabiondo, debieras tener más sentido común y respetar el dolor de la familia y de todo el pueblo.*** 2 mayo 2014 a las 7:12

Arturo dijo: Lo cierto, sin embargo, es que los nombres de los oficios y profesiones responden a los dos géneros (ello no es nuevo: las ediciones contemporáneas del DRAE siempre lo han señalado). No solamente se puede sino que se debe decir (refiriéndose a la

¹⁰ Persona que se molesta por todo

mujer, claro está): médica, abogada, ingeniera, arquitecta, odontóloga, farmacéutica, bióloga, física, psicóloga, zoóloga, química, fisióloga, pedagoga, bibliotecaria, filósofa, técnica, consultora, ministra, jueza, música, senadora, procuradora, biógrafa, etc., etc.

Existen también —y son una minoría— los nombres comunes, atribuibles a ambos géneros. Son los, en su origen, terminados en «a»: psiquiatra, terapeuta, pediatra, fisiatra. Basta con anteponerles el artículo determinado «el» o «la» para designar el género: el psiquiatra, la psiquiatra. Otros como «conserje», «cónsul», igualmente declarados comunes, forman su género con el mismo artículo: el conserje, la conserje, el cónsul, la cónsul (aunque la Real Academia Española —RAE— también admite «consulesa»).

Hay particularidades¹¹ —yo incluso diría rarezas— como el término «contralor», designado por la Real Academia sólo como masculino. El DRAE otorga a este vocablo tres significados, todos coincidentes en la indicación de la persona encargada de la supervisión y examen de los gastos oficiales (de las casas reales, algunas instituciones castrenses y entidades públicas).

Digo rarezas porque en este caso la RAE —al confinar el término al género masculino— sólo admite que el cargo u oficio de contralor es ejercido por hombres y ello supone una incongruencia porque como se constata a diario la mujer ha asumido todos los roles profesionales en la sociedad. Habría que decir, según la fórmula de la RAE, por ejemplo, «Carmen Pérez es el contralor del estado» puesto que ni siquiera podría decirse es «la contralor».

No hay duda de que el confinamiento masculino de este término es un verdadero arcaísmo porque la RAE define sus significados apoyada en razones históricas, todas superadas en este caso. Por tanto, con respaldo en la lógica del habla y la legitimidad del uso, el vocablo «contralor» puede emplearse tal como se emplean los nombres de las profesiones en general respecto de los géneros.

A pesar de la RAE y su instrumento de campaña, el DRAE, es absolutamente correcto decir «Carmen Pérez es la contralora del Estado».

Tan es cierta la consagración de los dos géneros para los nombres de las profesiones que el DRAE hace la salvedad de que solamente las cuatro tradicionales (de abogado, médico, ingeniero y arquitecto) «morfológicamente pueden usar la forma masculina para designar el femenino».

Es decir, consagra ambos géneros para estas cuatro profesiones, pero concede que la forma masculina puede designar el femenino, lo cual es una estupidez sólo explicable porque se trata de las cuatro profesiones liberales que en el pasado sólo fueron ejercidas por hombres. Y es también un rasgo de la inercia conservadora de la Academia que, amén de contradictorio, introduce una perniciosa inseguridad en los hablantes.

Nada hoy en día se autoriza el empleo exclusivo del masculino para nombrar las profesiones y oficios. Decir que «Migdalia Suárez es médico» o abogado, ingeniero, odontólogo, etc. es intrínsecamente incorrecto y secuela de una larga tradición sexista afectada de

¹¹ excepciones.

impropiedad semántica, completamente desautorizada por la realidad.

Perogrullo tiene la palabra: basta ya de una discriminación pueril; las mujeres no sólo han alcanzado plenitud de derechos sino que han abordado todas las profesiones con una solvencia irrefutable. Mujeres que me leen: reivindiquen en el lenguaje su género y no se dejen intimidar por el prejuicio de la costumbre. 2 mayo 2014 a las 7:50

Yo mismo dijo: *Y sigue con el mismo tiqui tiqui¹²... Por favor ... MÉDICA es aceptable ... está Ud. en un error.* Dr. PACO (MÉDICO) 2 mayo 2014 a las 13:05.

Beatriz dijo: La verdad es esa señores! se nos fue uno de los grandes, de los originales, de los sencillos! La música de Formell era inigualable, llena de autenticidad y cubanía! Sin ningún tipo de especulaciones y fanfarronerías como las letras actuales de la música popular. Entregó su vida y su obra a Cuba ,eso es lo quedara siempre para la eternidad! te amaremos siempre Formell, Gracias por todo lo que nos diste, por toda la alegría que le brindaste a este pueblo que se lo merece !! 6 mayo 2014 a las 11:33.

Vivi la Guantanamera dijo: Murió el más Grande de la música cubana contemporánea, como el mismo dijo gústele a quien le guste. Por favor, *ahora estamos en la equidad de géneros...Proyecto Palomas...niñas y niños, señoras y señores...*6 mayo 2014 a las 17:09.

El conquistador dijo: con profundo dolor recibí la noticia por el noticiero, enseguida vine a Cubadebate a esperar apareciera la misma para dejar mi más sentido pésame a toda su familia, a todo el colectivo de la orquesta y al pueblo en general pues Formell más que artista fue un hijo ilustre de Cuba y un padre que aun desapareciendo físicamente nos mostrara toda la cubanía y el sentir popular desde sus canciones con inteligencia y respeto .antes yo era un vanvanero nato ahora lo soy más aun pues su orquesta la preparó para este momento. Chao Juan, Formell adelante donde quiera que vallas. Gracias Juan Formell Cortina por todo. 1 mayo 2014 a las 20:22

roberto dijo: formell que dios te resiba y te guarde hasta el fin de los tiemposy el que me coja una falta como a la doctora vera... 2 mayo 2014 a las 14:38

N@RDO_UCI dijo: Cuba pierde físicamente a uno de sus más grandes artistas de todos los tiempos, los cubanos jamás olvidaremos la obra de Formell y de todas las glorias que le aportó a nuestra Revolución. Descanse en paz maestro. 1 mayo 2014 a las 20:30

Desde la valoración de los comportamientos de personalidades diferentes que muestran los comentarios se reflexiona y se piensa en la canción que hubiera escrito Formell siempre se interesó y se nutrió de las expresiones del cubano. Entonces, sin estereotipar y estigmatizar al releer las notas, observaciones, acotaciones, explicaciones, apuntes de cubanos consternados pensé “Chirrin chirrán, “Déjalo pasar”.

Esto provoca un Foro debate por la muerte de un cubano grande. No quiero que se

¹² Que está repitiendo todo el tiempo lo mismo.

me malinterprete, pero se ha pensado en cómo reaccionaría Formell al leer los comentarios transcritos. Lo imagino respondiendo con una de sus canciones (para que comprendas y lo tengas presentes los cubanos somos diferentes; qué le gusta al cubano rumba, fiesta. Cuando menos se imaginan te cierran las cuatro esquinas y si en el 97 te puse la calle mala ahora lo que quiero es que lo goce La Habana).

La verdad es que no sé si las 800 composiciones de este creador de la música popularailable le servirán a esta lingüista para enseñar la lengua, pero sí sé que interesarán al estudiante No Hispanohablante (estudiante/ turista, turista / estudiante) para comprender el contexto histórico en que las escribió, la astucia con que el genio de la crónica popular recreó el ingenio del cubano, a través de la lengua.

Juan Formell famoso por introducir la instrumentación electrónica en la forma musical cubana, ostenta en su haber con la orquesta “Van Van”, numerosos premios por lo más popular de la músicaailable cubana, entre ellos el Grammy Latino. Los Van Van considerados por la crítica continental los Rolling Stones de la salsa y a nivel nacional El Tren de la música cubana. Por ende, al hablar de la cultura en Cuba los “Van Van” concuerdan como referencia obligatoria, agrupación innovadora de un nuevo ritmo ha sido cuna de prestigiosos músicos y se ha mantenido en la preferencia del público de varias generaciones convirtiéndose en el rostro de varios artistas. Lo atestiguan los récords de venta alcanzado en cada álbum, los discos de oro y platino y mantenerse en el Hit Parade antillano durante más de cuatro décadas de vida.

3. Influencia de las letras de Formell en el proceso de enseñanza/ aprendizaje de español como segunda lengua

La orquesta los Van Van se distingue por usar en sus letras la pícara chispa del cubano, la armonía de su sonoridad mueve los pies de los patones, el sarcasmo, la ironía, el costumbrismo y la cotidianidad del cubano, así como el lenguaje coloquial permeado de fraseologismos, junto al hecho de haber creado el género llamado Songo, los bautizó como los fieles cronistas de la realidad en la música cubana ganando fans en los grandes escenarios de Cuba, Latinoamérica, Norteamérica y Europa.

Dentro de la músicaailable cubana, Formell mantuvo su labor creativa, musicalizó poemas de Nicolás Guillén como «Cuando yo vine a este mundo», pertenecientes a la serie *Mi son entero*. Escribió música para obras de teatro, entre las que se encuentran *La barbacoa* (1984, dirigida por Abraham Rodríguez) y *Vivir en Santa Fe* (1986, del dramaturgo Nicolás Dorr). Para el cine compuso la banda sonora de *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984) del cineasta Rolando Díaz; y para la televisión *La rueda de casino* (1992, de José Milián).

Los Van Van con sus creaciones y resultados artísticos han devenido modelos para otras agrupaciones musicales en Cuba y el extranjero. Desde la modesta apreciación de la autora de este trabajo se considera un paradigma de la realidad del cubano, a través de sus canciones se vivencian momentos importantes del pueblo de Cuba, tal, cual cámara visualizan la cotidianidad con la soltura, la frescura y la locuacidad de frases populares estigmatizadas que recrean momentos difíciles, asumidos con jocosidad y dinamismo.

Juan Formell, fundador y eterno director desapareció físicamente, pero vivirá en el corazón y los pies del bailarín cubano. Por ello, mi Cuba bella le rinde tributo con una

reverencia al cronista y leyenda del espíritu cubano vanvanero por el inmenso legado de su obra con Los Van Van. Con “Te traigo” nos cuenta de Cuba, de las victorias del cubano, la canción es un mensaje de alegría de cómo vive el cubano, cómo es. Con “Que no, que no, no juegues conmigo resalta valores como la amistad, la sinceridad, con Sandunguera valora como la mujer cubana se va por encima del nivel con el meneíto pa aquí, con el meneíto pa¹³ allá y pone a los hombres con la lengua hacia afuera también resalta la figura, las curvas voluminosas de la mujer cubana, con La Habana no aguanta más le dice jocosamente al cubano de otra provincia que regresen a su lugar de origen, con La titimanía critica la relación de las parejas de jóvenes y viejos.

En canta la ceiba, baila la palma real le canta a la Patria, con El negro no tiene ná alude al chisme en el barrio, los falsos comentarios sobre los artistas que las personas enferman o matan y entonces el negro no tiene na caballero, tremendo fue el comentario, con No es fácil que no que no cuenta las carencias y las necesidades del cubano, pero sí “Somos diferentes” los cubanos somos diferentes, adonde llegamos alegramos el ambiente, así le cantó a la alegría del cubano porque lo que se sabe no se pregunta.

Con el bate de aluminio se refirió a las discusiones de los cubanos por la pelota. Defendió los derechos de las mujeres, les cantó, las endiosó, las disfrutó, se deleitó con sus movimientos, con su necesidad de dar y recibir amor, a las mujeres románticas y enamoradas, le rindió homenaje a los rumberos, le cantó al cuadro religioso de la Regla Ocha/Ifá, a los abacúa, a Orula (soy arere, soy conciencia soy orula) y le pidió ayuda y amparo (Orula ven y ampárame, ampárame, también licencia para cantar como es), le cantó a la “La Moda”, con el célebre refrán (cuidao con la keratina, cuidao con las extensiones), entre otras muchas.

Sin embargo, le interesaba la crítica social, sin abandonar el fino humor criollo, el doble sentido que le dejaron como legado maestros como Matamoros, Piñeiro, Ñico Saquito y El Guayabero. «A veces escribo textos que son críticos; otras, crónicas, pero tienen un por qué. Eso sí, uso un lenguaje sencillo para que el bailarador pueda disfrutarlo. Me gusta estar en la calle, porque allí aparecen las frases más ingeniosas. Y de una frase hago la historia y el montuno, fundamental, pues es lo que repite la gente y provoca al bailarador. Esa es nuestra diferencia con la salsa de Nueva York o de Puerto Rico».

Sin embargo, Juan Formell con sus composiciones siempre respetó a su público y fue reconocido y vitoreado en muchos países del mundo, por ese motivo recibió Premios y reconocimientos:

1. En 1976, recibió el reconocimiento del pueblo de Barranquisimanto.
2. En 1988 le fue otorgada la placa de reconocimiento de la ciudad de Quito (Ecuador), y el propio año recibió la medalla “Alejo Carpentier” que se otorga a ciudadanos cubanos y extranjeros en reconocimiento a relevantes méritos alcanzados y a la labor que realizan en el enriquecimiento de la cultura nacional.
3. En 1989 fue acreedor del Premio de la popularidad.
4. El 10 de mayo del 2002 le fue otorgada la “Orden Félix Varela de Primer Grado”, por acuerdo del Consejo de Estado “tomando en consideración su larga y destacada trayectoria artística, los aportes realizados en el campo de la música, la constante lucha por la defensa de los valores culturales de nuestra nación y por su labor altamente

¹³ para

creadora para el disfrute de nuestro pueblo, lo que ha contribuido al enriquecimiento de nuestra cultura nacional”. Además, se reconoce a Juan Formell “por su consagración al desarrollo de la música popular cubana, reflejando en ella los más genuinos sentimientos de nuestro pueblo, su optimismo y su vitalidad expresados con proverbial cubanía y elevados valores estéticos y artísticos; y por su lealtad al pueblo y a la Patria, sirviendo a ella con humildad y desinterés”.

5. En esa ocasión, Formell afirmó que para él esa Orden tenía más significación que el Grammy, premio codiciado por los artistas de todo el mundo, y que había obtenido junto a Van Van dos años antes. El bajista, aseveró esa noche: **“El hecho de que me hayan conferido esta Orden es un reconocimiento a la música popular cubana. Es un hecho histórico porque esta música ha sido muy marginada por muchos durante bastante tiempo. Es un reconocimiento a los músicos que estamos aquí en Cuba y que hemos hecho nuestra obra, a partir de las vivencias del país sin que nadie nos las cuente”**.
6. En el año 2003 fue acreedor del Premio Nacional de Música que se otorga a los músicos cubanos, vivos y residentes en Cuba por el conjunto de su obra en los campos de la creación y la interpretación.
7. Recibió en el año 2008 el “Premio Mundial Especial de la Música” otorgado por el jurado de la World Entertainment Organization (WEO).
8. En marzo de 2010 recibió el Doctorado Honoris Causa del Instituto Superior de Arte en reconocimiento a sus contribuciones a la cultura cubana y en particular por su labor desplegada al frente de la orquesta líder de la música popular bailable de la Isla, los Van Van.
9. La entrega formal del título tuvo lugar en el Teatro Auditorio Amadeo Roldán, usualmente reservado para la música clásica y los sucesos más relevantes de esta manifestación, decisión que fue interpretada como la ratificación de ese alto reconocimiento profesional a un músico que a lo largo de su carrera intentó fusionar lo clásico con lo más auténticamente popular, consolidando una posición privilegiada entre el público bailador y también entre los conocedores de los acordes y las partituras.
En 2010 recibió la Llave de la Ciudad de Cárdenas, uno de los símbolos oficiales que otorga la Asamblea del Poder Popular en ese municipio de la provincia de Matanzas a visitantes ilustres.
10. En julio de 2012 recibió el premio “Gitana Tropical”, máximo galardón que otorga la Dirección Provincial de Cultura de La Habana. El galardón fue entregado al Maestro, de manos de su directora, Mayra Lassale Noval.
11. En 2013 recibió el “Premio WOMEX al Artista 2013”. El premio es otorgado desde 1999 a figuras relevantes de la música internacional como reconocimiento a la excelencia musical, la importancia social, el éxito comercial, el impacto político y la trayectoria de dichos proyectos, desglosados en tres categorías: Premio Womex para Artistas, Premio Womex a la Excelencia Profesional y Womex Label Award.
12. Grammy Latino Especial 2013 La Academia Latina de Grabación decidió reconocer con el Premio Especial a la Excelencia Musical 2013 al compositor y director de orquesta cubano Juan Formell. En la ciudad norteamericana de Los Ángeles, la Academia hizo saber que este lauro enaltece “a artistas que han realizado contribuciones creativas de importancia en sus carreras” y en el caso del cubano puntualizó: “Juan

Formell es la verdadera definición de un innovador de la música”. Al conocer los resultados de los Grammy Latino 2013, Formell expresó:

13. “Me siento honrado y quiero compartir esta alegría con todos los músicos de nuestro país” “Mi vida, subrayó, ha estado enteramente consagrada a la música y solo cobra sentido cuando la gente la hace suya y la disfruta. En el orden artístico he recibido varios premios, entre ellos el Nacional de la Música que me llena de orgullo. Agradezco a la Academia Latina el gesto de distinguirme, en particular porque un reconocimiento de este tipo no solo potencia en este hemisferio mi obra y la de “Los Van Van”, sino también a la vanguardia de la música cubana”. El Premio Grammy Latino a la Excelencia Musical 2013, fue entregado al popular músico cubano en ceremonia efectuada en Las Vegas, Nevada, Estados Unidos, el 20 de noviembre de 2013.
14. El legado que dejó el reconocido bajista y compositor cubano Juan Formell Cortina (1942-2014), creador de la emblemática orquesta “Los Van Van”, fue destacado en la inauguración del I Festival Internacional de la Timba Por siempre Formell.

4. En enero 2005, el periodista y escritor Hernando Calvo Ospina¹⁴ entrevistó a Juan Formell hurgando en su vida logró estas revelaciones:

1. *“En Cuba el público quiere mucho a sus artistas. Pero es un concepto muy diferente al que se maneja con las “estrellas” en el exterior, pues nosotros debemos compartir con la gente en la calle casi que a diario. Y mira, eso para mí es bueno porque funciona como un termómetro que permite saber cómo le estás llegando a la gente.*
2. *Uno comparte con la gente al comprar el pan, o cuando vas a un restaurante. También puede suceder que llegas a poner gasolina al auto, te encuentras con una tremenda fila, te reconocen y entonces te ofrecen de pasar adelante. En esos instantes la gente se te acerca, te piden un autógrafo, te hacen comentarios sobre tu trabajo, te expresan lo que les disgusta de tal tema, o de la coreografía que vieron en determinada actuación. Hasta te proponen letras para una canción. Todo eso sirve mucho.*
3. *Y lo más importante: te dan unos abrazos de mucho cariño. Son cosas simples, sencillas, que me parecen muy bonitas, y de un nivel de comunicación especial. Para mí es muy importante ese contacto con la gente porque te permite ser un cronista de la música popular bailable, algo que no inventé, pues ya lo habían hecho Níco Saquito, Benny Moré y Miguel Matamoros, entre otros cubanos. Es una práctica en la música popular el contar hechos determinados, con las características de la época que lo vive cada quien.*
4. *Uno puede inventar muchas situaciones, pero para que te salgan bien contadas debes haberlas vivido, gozado y hasta sufrido. El cubano siempre está inventando frases y palabras. A veces sale con cosas como: “Eso que anda”, “Por encima del nivel”, o “qué bola”, que se entienden muy bien cuando se conoce la realidad cubana, pues pueden significar miles de cosas. Uno termina convirtiéndose en un cronista de la vida cotidiana al asumir la ironía, los refranes, la picardía, el doble sentido de tantas frases que se inventan. O sea, uno retoma el sabor del pueblo y les pone música.*
5. *El acercamiento a todo este maravilloso mundo, empezó por mi propia casa. Nací en*

¹⁴ Esta entrevista fue publicada en el libro “Sur un air de Cuba”. Editorial Le Temps des Cerises. Paris, septiembre 2005.

- Cayo Hueso, un barrio humilde de La Habana. A pesar de su pobreza fui feliz en sus calles, pues sabes que ellas tienen un significado muy especial para nosotros, para nuestras vidas, en Cuba y en América Latina. Mi padre, del cual guardo bellos recuerdos, era una persona con muchas capacidades, conocimientos musicales y gran talento. Él fue director de varias bandas musicales, de orquestas de teatro, además te componía música popular o clásica. Me encantaba hacerme cerca de él para verlo trabajar.*
6. *En 1967 dejé de tocar el contrabajo en la orquesta que acompañaba el espectáculo del hotel Habana Libre, y me voy para la agrupación de Elio Revé. Para esa época yo estaba influenciado por el rock, Elvis Presley y por los Beatles, pero también por nuestros cubanos Benny Moré, Félix Chapottín y la Orquesta Aragón. Con Elio yo estaba limitado en mis aspiraciones.*
 7. *Lo único cierto es que un día estábamos reunidos los músicos que íbamos a conformarla, y todos proponíamos cómo llamarla. Yo quería algo que sonara como tantán, o tintín. Y bueno, dijimos: ¿Por qué no Van Van? Claro, la idea no era gratuita, pues la palabra estaba de moda. Es que en esos momentos se estaba en la campaña de la zafra azucarrera de 1969-1970, donde se aspiraba a producir diez millones de toneladas métricas. Entonces por la radio y la televisión se repetía a diario: “Los diez millones de que van, van”; “esto tiene que ir ... que esto va ... que van, van”. Pero el nombre de la orquesta nada tuvo que ver con la campaña en términos políticos.*
 8. *A mí me han propuesto directamente como tres veces que deje a Cuba. En los tres casos respondí que no me interesaba dejar Cuba. Es que yo me siento muy bien aquí, con mi gente que me quiere mucho.*
 9. *Todo eso es muy tentador, pero tiene una contrapartida que para nada me ha gustado. O sea, además de dejar Cuba, que ya es bastante, he visto que aquellos que se han ido se quedan anclados en la época que partieron. La pérdida de contacto con su público natural les impide evolucionar. Es como si se les detuviera el tiempo. Ni siquiera los que se van para Miami, donde tienen un público de cubanos, les sirve de referencia, de inspiración, porque, como se convierten en inmigrantes entonces tienden a la nostalgia.*
 10. *Con el sólo hecho de haberse quedado definitivamente en el exterior ya se están castigado ellos mismos, pues han perdido muchísimo. Te repito: El artista cubano necesita el contacto con los cubanos de aquí, con el medio, con las vivencias. Ese músico pierde esas cosas de las que hablábamos al comienzo de la entrevista, y que son la esencia de su creación. Te hace falta esa mujer que pasa por las mañanas gritando: “¡Vaya, oye, coge la galleta, la galleta fácil!”. Quizás a ti no te diga nada, pero a los cubanos nos dice muchísimas cosas.*
 11. *Eso no lo vas a escuchar en Miami, menos en Nueva York o París. Yo disfruto con la forma en que la gente inventa expresiones; con la manera de ser de la mujer cubana; con esa sabrosura que le pone la gente a la vida a pesar de las dificultades que tenemos en estos momentos. Eso no lo encontrarás afuera.*
 12. *Y más: Creo que cuando el público de afuera sabe que eres un músico que dejó a Cuba, ya no te ve igual, pierdes bastante atractivo. No quiero decirte con esto que algunos de los que se han quedado no hayan seguido haciendo cosas buenas. Pero han sido bastante pocos. Algo muy esporádico. Todo eso es muy triste.”*
 13. *Para mí, en síntesis, la timba es como un son “hard”; es un sonido agresivo, muy duro, con un golpe muy fuerte de los instrumentos, donde los textos casi no importan. Se lla-*

ma timba como el tango se llama tango, o el son se llama son. En Cuba el bailaror es muy exigente, lo particular en el baile de la timba es que la mujer se lanza a bailar solita, algo que ha sido poco común en nuestro medio. La mujer, al bailar la timba, agarrar un movimiento de cintura terrible, que le han llamado el “despelote”. No sé por qué tienen que mover tanto esas caderas, pues le ponen mal la cabeza a cualquiera. Ponen su cuerpo en unas capacidades expresivas, de juerga, de alborote, tremendas. No sé si es que me sorprende tanto ello porque no sé bailar, pues no tengo expresión corporal.

14. *Eso es la timba, donde el bailaror, en especial la mujer, fue exigiendo mucha fuerza y agresividad musical. El bailaror lo exige pues siente que necesita esa fuerza, ese golpe instrumental de los metales, de los trombones, y si no lo haces se te queda sin bailar hasta que se te va. Casi que te pregunta: ¿A qué trajiste la orquesta?”*
15. *Yo no voy a estar cantando a los setenta años, ¡qué va! Quizás de aquí a cinco años deje las giras. Es mi cálculo. Tampoco pienso retirarme, pues no voy a dejar de componer ni de hacer arreglos. No se puede dejar a un lado lo que te ha acompañado durante tantos años, y que ambos nos hemos hecho el uno al otro. Eso es imposible.*
16. *¿Qué siento al mirar mi trayectoria y la de Van Van? Chico, lo que todavía me sigue pasando es aquella emoción de ver a miles de personas cantando los temas que compuse en un reducido espacio, en una salita, en un cuarto de hotel.*
17. *¿Qué crees que pude sentir ... No sé... No te niego que muchas veces me he puesto a llorar al darme cuenta de lo que uno puede lograr. **Esa es una emoción muy grande, inmensa. Vas sintiendo que tu paso por la vida sirvió de algo, que valió la pena haber vivido. Todo el mundo no tiene esa suerte. Eso no quiere decir que uno sea mejor que los otros, no: Es algo que la vida te puso y supiste aprovechar. Es un privilegio el que te puedas comunicar y ser querido por tanta gente. Que la lucha y la perseverancia te hayan llevado a formar parte de una historia de la humanidad. Eso te dice que valió la pena haber vivido”.***

Por su parte, la musicóloga Neris González Bello, manifestó en una conferencia ofrecida en el capitalino Centro Cultural El Sauce entre sus principales contribuciones él fue el primero en la historia de la música popular cubana que logró aunar en un solo proyecto la multiplicidad de componentes instrumentales derivados de las influencias musicales extranjeras, y la asunción de un lenguaje armónico totalmente novedoso para la época.

Y comentó “gran parte de su éxito se debió a la combinación de la tradición con la contemporaneidad y su capacidad de adaptarse a los tiempos, pasando de una época a otra en el gusto de varias generaciones”. En ese sentido, la especialista recordó a destacados nombres que formaron parte de las filas de Los Van Van en estos 50 años, como César “Puppy” Pedroso, Fernando Leyva, Jesús Linares, José Luis Cortés, Pedrito Calvo, Mayito Rivera, y otros tantos que se han convertido junto a Formell, en verdaderos cronistas de la vida social del país, a través de sus canciones.

5. Conclusiones

El maestro Juan Formell, contaba al morir 71 años de edad y había dedicado toda la vida a hacer de la música un modo de entretenimiento popular y enriquecimiento del espíritu. Su actitud nos convoca a profundizar en torno al alcance de su obra proyectada

en la sociedad de nuestros días, fue un Cacique en la habilidad para hacer mover los pies realidad de uno de sus mayores logros.

La personalidad de Juan Formell, desde su nacimiento está signada por una humildad proverbial que lo lleva a renegar de la arrogancia en todas sus manifestaciones. Este rasgo lo caracteriza como persona, que modestamente ha ascendido en la escalera de la vida, lo cual coincide con la personalidad de su santo patrón, en el compromiso por contribuir con el desarrollo espiritual de la sociedad cubana. “Los Van Van” continúan su legado junto a sus hijos para perpetuar y enriquecer la música de auténtica raíz popular.

Por esto, los cubanos le rinden un merecido homenaje en su día a día en la Cantata de pueblo al talento excepcional. Juan Formell el cronista cálido, sonriente, amable así estará siempre en el eterno recuerdo de los vanvaneros, te veneramos por siempre, gracias, pues tal como dijo nuestro poeta nacional Nicolás Guillén “Mientras más nacional seas más universal serás” No por gusto se crea la orquesta un día tan señalado 4 de diciembre de 1969 y el 4 de diciembre de 1996 se presentan por primera vez en New York.

Sitografía

<http://laprensasalsera.com/?p=40446>

<http://www.vanvandeformell.com/noticias.php?id=146>.

http://www.dubjazzsalsa.com/tuote/1795/Los_Van_Van__Live_From_Camag%C3%B-Cey_-_Cuban_Tour_2007.html

<http://www.ecured.cu/index.php/>

http://www.timba.com/artist_pages/the-1980s

<http://www.timba.com/artists/losvanvan/images/disc/v7.jpg>”

<http://candilejas.cl/modules.php?name=News&file=print&sid=268>

<http://www.vanvandeformell.com/discografia.php?id=36>

<http://www.discogs.com/artist/19593-Los-Van-Van?page=2>

<http://www.cubasoyyo.com/2013/10/juan-formell-y-los-van-van-la-formell.html>

<http://www.vanvandeformell.com/premios.php?year=1994#premi>

Article

Joao Gilberto, the beating heart of Bossa Nova

GABRIELE CAMPANI

Músico, compositor

Abstract. Joao Gilberto died about one year ago in July 2019. To pay tribute to the musician's unique talent, the article explores Gilberto's role and contribution in bossa nova, temporary as a cultural movement, but eternal as a music style. Born in Juazeiro, a town in the North East State of Bahia, where lived until he was 16, he always referred to the big Afro-Brazilian community, as the major influence in the development of his guitar playing. The background of his early years, becoming the inspiration of this innovative rhythmic pulse, were samba and Baião (that means "from Bahia"), and other popular folk-dance music rooted in African traditions. In 1958, "Chega de saudade" historically marked the official beginning of the new sound, the song that launched the bossa nova movement, and João Gilberto's career as well. The article considers then the influence of Tom Jobim (who with the poet Vinicius De Moraes, worked for the theatrical opera "Orfeu de Conceição", better known as "Black Orpheus"). Jobim's music, his intriguing melody, and harmony, plus the poetic Vinicius's lyrics, were the fruitful soil for Gilberto's soothing, melancholic vocal interpretation, and his signature guitar style. The term "bossa nova" means exactly this: "new wave", "new thing", and we could define it, as Afro-European music, born in Brazil. At the end of the fifties, the bossa nova music idiom started to spread out since many US artists toured Brazil in those years. The early sixties were the golden years of the Bossa Nova, with the creation of The girl from Ipanema, a worldwide hit, still one of the most played and recorded songs ever. In 1964, the political crisis, the national economic troubles, and the dawn of a military dictatorship that lasted for more than two decades, were some of the external causes, that affected, besides other fields, the whole music environment. The few years of relative democracy ended violently in April 1964. The following campaign against left-wing dissident, with the CIA direct involvement, created a state of terror, that couldn't be for sure positive for any cultural movement, included music. Followed the long exile of Joao Gilberto that lasted until 1980.

Keywords: Afro-Brazilian community, bossa nova, Joao Gilberto.

Resumen. Joao Gilberto murió hacia un año, en el mes de julio de 2019. Para rendir homenaje a este músico de enorme talento, el artículo explora el papel de Gilberto y su contribución en la bossa nova, un movimiento cultural temporáneo, pero eterno como estilo de música. Nacido en Juazeiro, una ciudad en el estado noreste de Bahia, en donde él vivió hasta los 16 años, siempre se ha referido a la comunidad afro-brasileña, como mayor influencia en el desarrollo del sonido de su guitarra. El trasfondo de sus primeros años, se ha vuelto la inspiración de este nuevo ritmo, en donde samba y Baião (que significa desde Bahia), y otras músicas folk-dance popular enraizadas en las tradiciones africanas. En 1958, "Chega de saudade" marcó históricamente el comienzo oficial del nuevo sonido. El artículo considera la influencia de Tom Jobim,

la cual música, con las letras poéticas de Vinicius De Moraes, eran la base de la interpretación melancólica vocal de Gilberto. El término “bossa nova” significa: “nueva oleada”, “nueva cosa”, y podemos definirla como música afro-brasileña nacida en Brasil. Al final de los Cincuenta, el idioma de la música bossa nova se desarrolla afuera, puesto que varios artistas estadounidenses hacen el tour de Brasil durante esos años. Al comienzo de los años Sesenta empiezan los años dorados de la bossa nova, con la creación de la canción *La garota de Ipanema*, un hit mundial y todavía una de las canciones más difundida y enregistrada desde siempre. En 1964, la crisis política, los problemas económicos nacionales y el comienzo de una dictadura militar la cual duró más de dos decenios, constituían algunas de las causas exteriores que afectaron junto con otras, todo el ambiente musical. Los pocos años de relativa democracia se acabaron con violencia en el mes de abril de 1964. La siguiente campaña contra los opositores de izquierda, con la participación directa de la CIA, creó un estado de terror que no podía ser positivo para todo movimiento cultural, incluso el ámbito musical. Siguiendo el largo exilio de Joao Gilberto que duró hasta el año 1980.

Keywords: bossa nova, comunidad afro-brasileña, Joao Gilberto.

1. Foreword

Nowadays Rio de Janeiro lifestyle and music scene, are very different from what they were when Bossa Nova emerged, with that fresh elegance, laid back good lifestyle, that a visionary middle-class had created. It was “a place where you could leave your bicycle unlocked in a beachside rack, come back at the end of the day, and find it still there” (from “Getz/Gilberto” by Brian McCann, page 115, Bloomsbury Academic 2019). Difficult to imagine something like that in the current reality, facing a 24/7 high level of crime, with violent gangs, riding the city at the loud sound of rap music inside their cars... By the time that bossa became acknowledged and rewarded worldwide, and “The Girl from Ipanema” an international pop success, the ascending parabola had already began to fade, and the magic moment inside its native country, never repeated again.

2. Introduction

It’s controversial to define exactly Joao Gilberto’s role and contribution in bossa nova, temporary as a cultural movement, but eternal as a music style, besides the recognition of his unique talent. In a certain way, the more I’ve learnt about him, the more it becomes difficult to give an opinion, due to lack the of direct information, because of his remote attitude, and difficult character, not helpful to understand the man behind the hermetic artist. We don’t have a lot from his own words, but mainly through testimonies of people in contact with him for a while. The resulting portrait talks about a difficult man indeed. After his return to Brazil in 1980 from US he spent almost the last forty years of his life in a form of self-exile confined in a quiet residence in Leblon, a Rio South district, where he passed away in July 2019. He performed live rarely (his last concert dated 2008), usually when he was strapped for cash, in the perpetual debts, and housing issues, that followed him all lifelong. A sort of “Hellhound on my trail” as the lyrics of Robert Johnson, the legend of delta blues:

quite similar in some way to his character, both pushed somewhere else by a constant need to change location, an endless research of a place to stay, that could have been called “home”. Both lives of these iconic musicians, were surrounded by mysteries and legends. Carlos Lyra is one of the few still alive first generation bossa nova composers. Talking about Joao Gilberto, he declared in a recent interview: “I called him Dracula, because he was a vampire. He never came out in the light” (Jazz Times Magazine, Sept 2019, p. 20). Maybe his fame was related to an agreement with the devil, like the bluesman of Mississippi did at the crossroad? We never know, but among a tendency to depression, and a misanthropy that followed him all life long, there were also evidences of a kind of hypochondriac obsession on several occasions. Like when he left US, after three years of permanence, to come back to Brazil for meeting the speech pathologist Pedro Bloch. He was in a pivotal moment of his career, but he believed that he was loosing his voice...quite a strange thing for his style of singing! The doctor anyway, didn't find anything wrong with it, but he decided, to stop talking (that was not his special also before that!), answering at the phone knocking on the receiver, in a sort of Morse code. Another example of a possible imaginary disease happened still in a very successful period of his life, after the recordings of the “Getz/Gilberto” album.

He was performing every night at the Bussola in Viareggio (Tuscany), possibly the reference venue of the finest musicians during those Italian economic-boom years. His band was probably the best pure Brazilian bossa nova combo ever seen, with Joao Donato on piano, Milton Banana on drums, and Tião Neto on double bass, besides him on guitar and vocals. All of a sudden he quitted, leaving everything behind, to move to Paris, looking for the acupuncturist, Doctor Zappalla, because of a sprain on his right arm, and once again, the doctor was unable to solve his problem. Maybe it was only that constant desire of quitting, and move somewhere else, that pushed him away. He always refused to learn English, although he lived for so long time in US, and this made the communications with the journalists, or people in the music business, more difficult than they already were. This behaviour, perfectly matched with the fact, that he didn't seem to care very much about his career, but to keep on working just to stay in funds for the next few months. So, giving for granted that he was not an easy guy to deal with, and despite of all these considerations, how could he have become the most iconic bossa nova musician? How could he rose to be its symbol par excellence, the star? His original songs represent a minimum part of this repertoire, mostly basically forgotten, and confined to the chronological and historical value only. Carlos “Tom” Jobim, the indisputable Brazilian great composer, that wrote the signature world famous masterpieces of the genre, was a pianist... but bossa nova has never been associated to the piano, as its reference instrument. I don't like very much stereotypes, but there are trade-marks characteristics that identify every music style: above all the others, bossa nova is the whispering, soft, fascinating Portuguese vocals, and the nylon strings guitar arpeggios, with that steady rhythm, similar to samba, but different...and nobody else like Joao Gilberto represent all this.

3. The Boy from Juazeiro

Rio de Janeiro stood in a leading position, like the gigantic statue of Christ The Redeemer in the words of “Corcovado”: “Da janela, ve-se o Corcovado, O Redentor, que lindo” (“From the window, you can see Corcovado, The Redeemer, how beautiful”). It

was the de facto capital of the whole country, not being challenged by the inauguration of the new administrative capital, Brasilia, a sort of utopia, a “cathedral in the desert” (... in the jungle in this case!), a project with no history behind it, to support its supposed central role. Rio was the heart of all the changes, the cultural centre of Brazil, and also the motherland where samba had its origins, mainly from habanera, polca and traditional dance music. Its rhythm was complex, with steady beats, and simultaneously syncopated rhythms played by different percussions: this massive amount of poly-sounds couldn't be related to one instrument only, but Joao Gilberto found the way to summarise them on his guitar. The “clave”, that means the “rhythmic cell” played all the way through the song, needed to be simplified, creating a two bars pattern that could fit the style, soon assumed as the new cliché, basically a minimalistic samba. He developed the technique through his original right-hand arpeggio: he played an alternated bass, two notes every measure, with the thumb (root and 5th, generally), sometimes adding a crotchet passing note to the reach chromatically the first bass on the next measure. The harmony was completed by the picking of index, middle and ring fingers, that played the remaining three notes of the chord simultaneously, in counter-rhythm to the thumb. Basically, he put together the beat of the “surdo” (the drum with the lowest tone in a samba ensemble), and the “tambo-rim” (a small drum played with a stick, producing a dry, high sound). It must be considered that the samba guitarists usually strummed the chords with a pick, while Gilberto's new approach always fingerpicked the strings for his “signature guitar style”, that would become a fundamental ingredient of bossa nova, known as the “batida de violão”. Juazeiro, the town in the North East State of Bahia where he was born and lived until he was 16, had a big Afro-Brazilian community, that he always referred as the major influence in the development of his guitar playing.

Besides samba, it was Baião (that means “from Bahia”), and other popular folk-dance music rooted in African traditions, the background of his early years, becoming the inspiration of this innovative rhythmic pulse. But, according to his own words, it was during a particularly troubled period of his life, that his trade-mark sound took shape. Between 1955/56 Gilberto spent 8 months in Diamantina, a small city in southeast Brazil, where Dadainha, his older sister, was living. It was in that house where he found the perfect spot to relieve his depression, and enjoy the artistic isolation he was looking for. There he discovered that the bathroom was a kind of reflecting echo chamber, perfect for listening as his voice, as the guitar, both at a very low volume. In this sort of protective cocoon, he could sing more softly, with no vibrato, moving the accents up and down the beat, anticipating or delaying the attack of the lyrics. He took away the dynamics, mastering the tempo and the pitch, over the steady rhythmic support of his instrument, using the nose more than the mouth, as he was in no need to have a big projection. He could go into a personal “space”, an unexplored area of expression, a place inside where perfection can exist. He modelled his voice, making it close to his own personality, giving a general impression of detachment, of no expectations, but a fluid stream of notes that seemed to flow around in a circular mood. “Chega de saudade” historically marked the official beginning of the new sound, the song that launched the bossa nova movement, and João Gilberto's career as well. He was not the first one to record that tune, previously included in Elizeth Cardoso's album “Conção de amor de mais”, in which Joao accompanied her with the guitar, in two of the tracks. Three months later he recorded his own version of

the song, with Odeon label, having “Bim-bom” an original composition he had written a couple of years before, on the B side of the single. The troubled recordings ended in June 1958, and the difficult launching on the market, were overcome, and between August and December, more than fifteen thousand copies were sold, with a growing interest from the general audience, and from the critics as well. The coincidence of the Brazil team victory in the soccer World Cup in Sweden, that monopolised the people’s attention, plus the difficulties of classifying the product, made the things not easy in the beginning. The producer didn’t understand the potential of that music. It was something different, but was classified as “samba-cancão”, an old fashion samba style, whose main features were a strong romantic voice, steady rhythm, and over-whelming percussions. But bossa nova was nothing like that in reality.

4. “Tom” Jobim & Vinicius De Moraes

In order to understand the real innovation of this song, it’s necessary to analyse its music. Carlos “Tom” Jobim wrote something totally different from what usually done in popular Brazilian music. He was not only a highly educated pianist and composer, with a background from Debussy to the jazz avant-garde, but a sophisticated and experienced arranger too. He gave many signs of his expertise, like when he wrote the melody of “Insensatez” (How Insensitive) over the harmony of the Prelude n.5 of Frederic Chopin, that he was able to handle for his purpose of a lyrical syncopated ballad. For “Chega de saudade”, he doubled the usual length of 32 bars of an AABA standards structure tune, starting in D minor, and moving half of the song to the parallel D major: these two distinct sections brought the complete work to a ABCD structure, in which the 3rd block, could be considered a sort of interlude before the last one. This kind of modulation, minor that goes to major, was not unusual in classical music, but analysing the sequences and the relation of the chords progression, the innovations became more evident, mostly considering that the ultimate target was to write a “pop” song, not a jazz tune. For example, in the first minor section, he started with a downbeat consonant note, but then the melody stays on the upbeat till bar 9, and contains two altered notes (B natural, and C sharp) that belong to D major. Short minor lines in major keys are quite usual in blues or jazz, but not the opposite. Also the role of the lyrics can’t be underestimated to value the revolutionary impact of this song, that became the template, the basic skeleton of the following bossa nova compositions: defining not only the stylistic approach, but also the mood and feeling that they would have brought to the listeners.

We can say without any doubt, that it was the meeting of Tom Jobim with the poet Vinicius De Moraes, marked one of the most successful combinations in the history of music. They started working together in 1956 for the theatrical opera “Orfeu de Conceição”, better known as “Black Orpheus”, and from that point on, the lyricist developed a kind of gracious jealousy for the pianist’s talent, a desire of being his exclusive musical partner. It didn’t happen exactly as he liked, as Jobim also shared composing with Chico Buarque, and Newton Mendonça between others, but considering what they achieved together, it was for sure the right choice for them both. The text of “Chega de saudade” was visionary and fresh, like the whole song, and didn’t have much in common with the soap opera romantic attitude, of “samba-cancão”. That feeling of “saudade”, was basically,

a sort of blues born and grown up in Brazil, with that melancholy that can sound sweet when embraced by the performer... and Joao Gilberto knew how to do the job in the best way. He brought the song to another level of expression, matching perfectly with his interpretation, the mood and groove of the new style he was contributing to create. Here's a translation in English of the original lyrics:

Go, my sadness, and tell her that without her it can't be
 Tell her in a prayer To come back, because
 I can't suffer anymore Enough missing her
 The reality is that without her there's no peace, there's
 no beauty It's only sadness and melancholy
 That won't leave me, won't leave me, won't leave...
 But if she comes back, if she comes back
 What a beautiful thing, what a crazy thing
 For there are less fish swimming in the sea
 Than the kisses I'll give you in your mouth
 Inside my arms, the hugs shall be
 millions of hugs Tight like this, united like this,
 silent like this Infinite hugs and kisses and caresses
 To end this "living-without-me" business
 Don't want this "far-away" business
 Let's end this "living-away-from-me" business

5. Bossa Nova

It's quite clear that Jobim's music, his intriguing melody, and harmony, plus the poetic Vinicius's lyrics, were the fruitful soil for what Gilberto had so long searched in vain: his soothing, melancholic vocal interpretation, and his signature guitar style, seemed to have finally found the perfect place. The result was the cool, innovative song, that seduced thousands of fans in a very short time. It was a guitar based arrangement, and this is also remarkable: all of a sudden the accordion, probably the most popular instrument at that time in Brazil, became obsolete, old fashion. The term "bossa nova" means exactly this: "new wave", "new thing", and we could define it, as Afro-European music, born in Brazil.

Musicians that played it, loved to say: "the only thing outside of jazz that swing"... maybe was the African roots they have in common... The complex harmonic structure, with jazz chords, sounded fresh and simple through the gentle interplay of Gilberto's guitar and voice. The rhythmic support was similar to samba, but different, familiar and innovative at the same time. For a new generation of a middle-class youngsters, grown up in the relatively economic prosperity of the 50s, it was something else, cool and trendy. The song became quickly a cult, and Gilberto's "batida de violão", the picking pattern to imitate, soon renamed "that beat" by these ardent players: followers sprang out wherever a guitar was. The expression "bossa nova" was not a new term by itself, it had been used by musicians to call something or someone that sound different, but It hadn't been associated to a defined movement yet. Still in 1959, during the "First Samba Session Festival", an event organised by the university students, and Odeon recording company, it was labelled as "Samba moderno" (modern samba). When Tom Jobim and Newton Mendonça composed "Desafinado", translated in English as "Out of tune", it included in the lyrics the terms "bossa nova" for the first time, and it had in its title and in the melody lines, the complete manifesto of itself. The apparent dissonance of bossa nova was evident since the beginning of the tune, as a proud evidence of being different, with a pinch of snob attitude from the authors, conscious of representing an intellectual elite. I think it's also quite explicit a social belonging declaration, connected to the famous phrase of the German cameras factory: "Fotografei você na minha Rolleiflex". We need to consider that it was one of the best (or probably the best) and most expensive brand in those days, besides the fact

that high technological items from Europe were rare, and precious anyway. It becomes interesting to have a look to the complete 64 bars lyrics (English translation):

If you tell me that I'm out of tune, darling
 You should know that it causes me great pain
 Only privileged people have hearing like yours
 And I have only the one God gave me
 If you insist on labelling
 My performance as unmusical
 Even if I lied I should argue that: This is Bossa Nova,
 This is very natural
 What you don't know, nor can you foresee
 Is that those who sing out of tune do also have a heart

I photographed you with my Rolleiflex
 It exposed your great ingratitude
 You just can't talk this way
 about my love
 It is the greatest that you can find
 You, with you music, forgot the essential:
 In the chest of those who sing out of tune
 Deep inside, it softly beats
 In the chest of those who sing out of tune
 A heart is beating as well

The original phrase: “Que isto é bossa-nova, isto é muito natural” was a sort of affirmation of the self, a declaration of deserving a place in music history, with the confidence of whom that know to get it.

The score was the same thing, showing “its program” in the opening bars: in that Db note on a Gm chord (when played in the usual Key of F major) and repeated in the following ones. That dissonance had been already used before (everything was already experimented in classical music in the XX century), and the flat fifth was part of the famous “blue notes” in black music, but these were completely different music environments. *Desafinado* 64 bars would have been an hard challenge for most of the singers, but not for Joao Gilberto. This was the field of expertise he knew better, where he felt comfortable, that he had contributed to create, and of which he was a structural part of. His perfect pitch, his ability of modulating between the keys, without changing the expression or the dynamic, allowed him to flow among the melody lines effortlessly. He doubled and increased the already high performance of the “Chega de saudade” recording, bringing the benchmark of the genre to the next level. The popularity of this new music grew quickly, with a great support of the media, mostly the magazines (*O Cruzeiro* in particular), and radio stations. It became the trendy music of middle and upper social classes, seduced by its elegant sophistication, in addition to the young generation, that looked at it as the living dream of a new original musical identity. Besides *Desafinado*, there were other two hits that Jobim and Mendonça wrote together in this period: “Meditação” (Meditation), and “Samba de uma nota só” (One note samba). The latter, also recorded by Joao Gilberto the following year, was basically, another “manifesto” song, included in his second album “O Amor, o Sorriso e a Flor” released in 1960, and containing another Jobim’s pearl: “Corcovado” (Quite night and quiet stars). “Samba de uma nota só” was a self-explained song in the title concept, putting the accent on the syncopation, just like the other tunes, but using one note only to do that, and stretching it for eight consecutive bars, pushing the original idea to the limit. I believe it was another kind of explanation for the listeners about what’s going on, the innovations brought to the music. Something similar happens when I perform live a tune with a dissonance ending: I try my best to show confidence and satisfaction from my face expressions, just to avoid someone thinking it’s a mistake, instead of a deliberate choice... The composing partnership between Carlos Jobim, living a very fertile and intense period indeed, and Newton Mendonça was not related to problems with Vinicius De Moraes, but simply by the fact of the poet’s absence from the

Rio music scene. The diplomatic commitments had brought him in Montevideo, where he remained for almost a year.

6. A rising fame

After the first bossa nova festival, an event created and organised by Rolando Boscoli (a producer and journalist, besides being a musician himself), the interest and enthusiasm around this “new thing” grew among American singers like Lena Horne, Sarah Vaughan, and Nat King Cole. The jazz musicians, always curious of possible new contaminations, were the first to feel a magnetic attraction, also because of sharing familiar harmonic structures as part of their own culture and knowledge. Brazilian exotic visual imagine, a relaxed and iconic picture of love, sun, beaches, and the sea, so fashionable in those years, probably pushed the promotion of bossa nova, like the music score of that picture postcard. The fact that the country had become trendy, could be considered another reason of its global artistic and cultural recognition. Something similar was happening to Italy at the same time: during the economy-boom years, between 1958 and 1964, everything in relation with, was internationally requested and appreciated. From cinema, to music, from fashion to cars and scooters: a winning marketing imagine, a magic wand that turned to gold whatever it touched. Brazil and Italy had two different appeals, related to their own original and peculiar fields of expertise, but with similar results. Roberto Menescal, the author of “O Barquinho” (“Little Boat”), deserve a place (or I like to say “a little place”...), for his contribution in this sense. The tune was inserted in Joao’s third album, a bigger budget production from the label, due to the selling of his previous ones: more than thirty-five thousands copies for “Chega de saudade”, and almost the same amount for “O amor, o sorriso, e a flor”. The bossa nova music idiom had started to spread out since many US artists toured Brazil in 1959, like the already mentioned Lena Horn and Sarah Vaughan, soon followed by Billy Eckstine, Sammy Davis Jr. and Charlie Byrd.

On a contrary motion moving, pianist Joe Donato, one of the most appreciated musicians in Rio, moved to California, joining the local, vivid and open mind scene, and bringing his sound as his main baggage... Mongo Santamaria, Tito Puente, Herbie Mann and Eddie Palmieri were the leading figures of the Latin movement, mostly Cuban and Caribbean oriented before his arrive. Year 1962 was probably the magic one for bossa nova, at least on its native land: in September the dream team took place in Rio, putting together on stage for the first and last time, Carlos “Tom” Jobim, Vinicius de Moraes, and Joao Gilberto, plus a rhythmic section directed by Aloysio de Oliveira, for a show planned to run for a month, that instead lasted for other two, always fully booked. Coincidentally, but maybe not, it was the first time that “Garota de Ipanema” (The Girl from Ipanema) was performed, and it was also the last song that Vinicius and Jobim wrote together. After that event, the poet went to Paris due to his diplomatic service, the pianist moved to New York for what would have become the official coronation of the genre: the concert at the Carnegie Hall on November 21, 1962. In the audience, between others, Tony Bennett, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Gerry Mulligan, Erroll Garner, and Herbie Man... Host of the show, and master of ceremonies, Leonard Feather, that, besides being a pianist and a composer, was one of the most influential and valued music journalist and critics of that

time. Advertised as “New Brazilian Jazz” the concert saw on the stage the cream of the crop, partially already seen in Rio few months before: so the amazing list included Tom Jobim, Luiz Bonfá, Carlinhos Lyra, Sergio Mendes, Oscar Castro-Neves... Last act was Gilberto’s one, and got the longest and louder applause from the public, it was probably the apex of his career. The bossa nova gang doubled the show few days later at the George Washington Auditorium, and the following party was held at The White House, special guests of the First lady, Jacqueline Kennedy.

7. Beyond the borders

The diaspora of the bossa nova leading figures was a natural consequence of its increasing popularity and success, as well as the linkage with jazz musicians. They opened their arms to embrace it, adding this style and its original compositions to the mainstream melting pot. In a certain way, the world had discovered bossa nova because of jazz artists had recorded it, so it became quite natural to be absorbed: this thing makes difficult to distinguish where one ends and the other begins, as was already happened before to other music styles. Anyway, I’ve always believed that boundaries in music are simply a shortcut to put in order a records collection, dividing the vinyls inside the boxes, more than a real necessity. Bossa nova ultimate artistic connection to jazz, reached the peak in the 1964 recording sessions, for what would have become its absolute milestone, the “Getz/Gilberto” album. Both the artists were notoriously quite difficult characters to handle, so making them work together was a puzzle, but they did it, and the eight tracks were recorded only in a couple of days. The world popularity of the genre was already well established, as the fame of the two artists, at the top of their careers in those years. The American alto saxophonist had sold one million copies for the single *Desafinado*, from the album “Jazz Samba”, recorded with the guitarist Charlie Bird, consolidating his role of bossa reference player among the US instrumentalists. Creed Taylor, producer of the “Getz/Gilberto” album, insisted to have Astrud, Gilberto’s wife, as vocalist with the English lyrics, in a couple of tunes: “Corcovado” (Quite nights and quite stars) and “Garota de Ipanema”, adding her interpretation to the Portuguese lyrics sang by Joao. Astrud was the daughter of a Rio resident German professor of English language, and amateur singer, with multilingual skills, and lack of accents. She was perfect to create a contrasting effect between the two singing styles: the male perfectly controlled and pitched voice on one side, the female, apparently absent-minded and superficial, on the other. The effect was flashing, and it’s one of the key of the song success: it added a pinch of lightness, that “sandy beach feeling” that was moreover part of the song, and of that Brazilian holiday image I’ve talked about before. The song has been so much overplayed along the years, that it’s difficult to analyse it with “fresh ears”, but if you can do, it’s easy to remain seduced by its beautiful melody and harmony: a big part of this glamor is due to Astrud’s cool approach and simplicity. Although in the beginning she was not planned to be part of the recording sessions, it is beyond any doubt, that Taylor’s intuition turned out to be the ice on the cake of the whole project. It was issued as a single too, making a shorter version that could better suited the pop market and radio stations, becoming soon the international hit that everybody knows. The whole album was a collection of jewels, recognised like an absolute masterpiece as by the critics, as by the fans. After the recordings, Joao hit the road again,

and moved from New York to Europe. Bossa nova was everywhere now: in the supermarkets, or in the elevators, as a simple background, but also in the movie soundtracks and theatres shows, as synonymous of elegance and refined taste.

8. A personal consideration

In my opinion, it's remarkable to notice the popularity quickly reached by Desafinado, or Samba de uma nota só, as, after all, by the whole genre, despite the complex and dense harmonic, rhythmic, and melodic structures. I believe that the general audience level of sophistication, and open-mindedness to new "difficult" listenings, have decreased constantly in the last years. The curiosity of something unusual, and the pleasure of discovering unfamiliar sounds, involve an effort for understanding, not welcome by a generation grown up with the instant reward attitude of the smart phones apps. Besides bossa nova, or everything else associated to jazz, I don't think that youngsters fed on flashing tattooed rappers, or "gangnam-style", could have been close to the sensibility and educated ear necessary to evaluate and appreciate high quality music like that. It's not their fault, of course, they have been simply so much exposed to low level commercial music, and not trained to stay focused on a concept for a long, mostly when not easy. As I've said, I'm not talking about bossa nova in the specific: this simple observation could be widely extended. It's enough to think about Mitch Mitchell, drummer of "The Jimi Hendrix Experience": his way of comping was closer to Elvin Jones (John Coltrane quartet), more than to the steady pattern of a hip-hop drum machine. Or thinking about the albums of of "progressive rock" bands, where one track of Pink Floyd, Genesis, or Yes, could last the entire side of their LPs. Emerson Lake & Palmer, sold millions of copies, starting from classical music templates and masterpieces ("Pictures at an Exhibition" was based on Mussorgsky). Today the average listening of a pop hit before skipping to something else, is around 20 seconds. Talking about the lyrics, the gap becomes more dramatic, considering for instance the poetry of Bob Dylan (Literature Nobel prize in 2017), or Leonard Cohen... the confrontation to a rap tune text, is not even possible. I could keep on doing samples like these for ages, but I don't want to start an argument associated to "we were better", or a sterile discussion related to "the old good times". I'm not a nostalgic person at all, and I live the current era, with all its good and bad features and characteristics, always present in every other historical period as well. Woody Allen's "Midnight in Paris" is a great movie about this syndrome of a perpetual nostalgia, that doesn't allow to enjoy the reality we live, a feeling that can't pass an external, not emotional, analysis. I'm only saying that it would have been very difficult nowadays for bossa nova to explode as a global trend, to become such a popular music, as instead happened in its own time. I'm not talking about a niche of passionate listeners, a cultural elite, everywhere always represented, of course. In its golden years, bossa nova was appreciated by a general audience, by average educated people, and its iconic tune, "The girl from Ipanema" was a worldwide hit, besides being one of the most played and recorded songs ever. Of course, it would be a mistake to generalise these considerations, as there are several exceptions to be valued. But... as we use to say, they confirm the rule...

9. Brazil Twilight

By the time Joao had made the 1964 worldwide big bang with the iconic album “Getz/Gilberto”, the temporary movement that created Bossa Nova, was already in rapid decline, despite the eternity of the music.

The bright light that illuminated the international music scene, starting from Joao’s version of Jobim’s “Chega de Saudade” in 1958, was growing dim. During these magic years, Brazil lived a period of economic development, social mobilisation and political debate related to race, gender inequality, and wealth distribution: the perfect “soil” for the growth of new ideas. But nothing lasts forever. Brazilian “Primavera”, that means “Spring”, as the title of one of Carlos Lyra’s more famous compositions, had begun to fade, together with its innovative sound. The political crisis, the national economic troubles, and the dawn of a military dictatorship that lasted for more than two decades, were some of the external causes, that affected, besides other fields, the whole music environment. The few years of relative democracy ended violently in April 1964. The reforms that had started under the presidency of Joao Goulart, slightly removing the obsolete large estate rural economy, and promoting the nationalisation of some enterprises of general interest, couldn’t be accepted by the dominant classes for a long. The involvement of US was obvious since the beginning of the “coup d’état”, with the immediate recognition of the new military government, in what seemed to be the never-ending Cold War. The following campaign against left-wing dissident, with the CIA direct involvement, created a state of terror, that couldn’t be for sure positive for any cultural movement, included music, of course. The military dictatorship was the end of the dream, adding other artists to the diaspora followed to the show at Carnegie Hall in November 1962.

10. Like Don Abbondio...

Alessandro Manzoni, in his famous novel *I Promessi Sposi*, described the fragility of one of the main characters, the priest Don Abbondio, in these terms: “like a terracotta vase forced to travel near many steel vases”. The place of bossa nova in the music market during the 60s, soon became, like that... The British invasion, and in particular the amazing innovations brought in pop music by The Beatles, in contemporary with rock, and folk explosion, put a new young generation at the centre of the stage, culturally and economically, for the first time in history. That decade saw one of the highest concentration of memorable events in the past century: from the Civil Rights movements, to the Viet-Nam war, from the Space exploration to the Moon landing, from Mohamed Ali to the Beatles, Dylan, Hendrix, the hippy counterculture, and beyond. Joao’s gentle fingertips touch on his nylon string guitar, his whispering voice, his visual image closer to a bank clerk more than to a pop star, couldn’t match with those turbulent changes. In the movie “Forrest Gump”, through the dramatic odyssey of the two main characters, there’s a partial, simplified description of that era: a period of culture revolutions, deep contrasts, political passions, bringing upfront problems and ideals that were quite distant from the peaceful highly educated middle-class that was the most receptive audience of bossa nova. In a very short period, the music that few years before was fresh and innovative, became quickly obsolete, out of the market. Gilberto’s low volume singing, the “tranquil attitude”,

as written in the English lyrics of “Triste”, belonged all of a sudden, to the past era, that couldn’t stand the rock screaming tube amplifiers: a generation gap, not possible to be filled at that time. In the same years, the Jazz avant-garde was going into a more sophisticated and complex direction, that would definitively have dismissed it from popularity. Antony Braxton, Cecil Taylor, Ornette Coleman, Albert Ayler..., and John Coltrane were pushing to the limits their personal path of sound research, far from the crowd, but supported by critics and intellectuals. It was only through Miles Davis “electric revolution” at the end of the 60s, that jazz recovered from that “ivory tower syndrome” that had isolated it, restoring a relatively good popularity, through the “marriage” with the rock sound and instrumentations. The following so called “Jazz Fusion”, largely born through the diaspora of Miles bandmates, became popular to young audiences, already accustomed to a similar sound, but not so much among the traditionalists, still attached to more acoustic tones. Bossa nova had the venture of being that terracotta vase, smashed between the new pop and rock popular music, and the free-jazz movement, plus the electric jazz course.

11. Conclusions

The revolutions described above put several styles and music genres in difficult waters, pushing artists, previously at the top in the charts, to search for new solutions. Bossa nova had changed the landscape of music in such a deep way, that one of the most influential figure in the business ever, Frank Sinatra, invited Jobim to work together in a common project. He was still the most popular singer in the world in 1967, but no more followed by a large amount of fans as before. It was not a fate, or a stylistic choice, but a way to stay on the market with something different from the “Great American Songbook” that nobody seemed to enjoy anymore. In the following album, Sinatra sang in the style of Gilberto, and asked Jobim, to play the guitar in the recordings, not the piano. The trade mark features of bossa nova: the whispered flat and vibrato-free vocals, and the nylon strings guitar patter known as *batida de violão*. Joao Gilberto had won, and put the signature at a such high level, despite of not being part of the recordings. The album “Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim” was nominated as “Album of the Year” at the 10th Grammy Award 1968. Only The Beatles were able to beat it, winning the category with their absolute masterpiece “Sgt Pepper Lonely Hearts Club Band”, the first concept album in history. Gilberto’s beautiful singing, so cool and emotionally rich at the same time, with his sweet floating Portuguese lyrics, deserve a place in whoever have an ear for listening, and a heart for deep understanding. His trade mark steady guitar comping, with his simple but so effective rhythmic structure, remains the benchmark, the starting point for players in searching of the bossa nova sound. His careful choice of chord voicing, sequential step movements in the harmonic progressions, favourite extensions (mostly 9ths) and alterations (usually augmented, Dominant 5b, diminished), are part of the daily practise for every serious jazz guitar player. Thousands of students all around the globe, in academies and universities, learned his style as a must of their artistry, adding to their repertoire the tunes he made famous. These melodies and counterpoint lines, deep into the harmony for their identity, still stand in their beauty. Joao Gilberto stopped to be simply a great artist, becoming a “category”, and reaching an untouchable place in music, no more depending on commercial success, or fashion changes. Despite of his reclusive life since

he returned to Brazil in 1980, where he disappeared much before he really passed away, he remains present, and he will always be, as the reference icon for the music he so much contributed to create.

Bibliography

- Ray Castro, *Bossa Nova: the story of the Brazilian music that seduced the world*, A Cappella Books, Chicago Review Press, Chicago, 2000.
- Brian McCann, *Getz/Gilberto*, Bloomsbury Publishing Inc, London, 2019.
- Ted Gioia, *The Jazz Standards*, Oxford University Press Inc, Oxford, 2012.
- Carlos Arana, *Bossa Nova Guitar*, Hal Leonard Pty Ltd, Victoria, 2008.
- Christiansen M., Zaradin J., *Brazilian Jazz Guitar*, Mel Bay Inc, 2004.
- Faria Nelson, *The Brazilian Guitar Book*, Sher Music Co, 1995.
- Morgen Howard, *Concepts*, CPP Belwin Inc, 1982.
- Daccò Filippo, *Studi Didattici per Chitarra Jazz*, Edizioni Curci, Milano, 1986.
- Persichetti Vincent, *Armonia del Ventesimo Secolo*, Angelo Guerini Edizioni Spa, Milano, 1993.
- Jazz Times Magazine, issues: Aug 2011 p.22/23, Aug 2013 pp. 26/27, Sept 2015 p. 40, 41, 42, 43, 44, 45 May 2016 p. 62, Nov 2016 p. 72, Aug 2017 p. 60, Sept 2017 p. 72, Apr 2018 p. 72, Sept 2019 p. 12, 22, 23.
- https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Brazil
- https://en.wikipedia.org/wiki/1964_Brazilian_coup_d%27état
- https://en.wikipedia.org/wiki/João_Gilberto
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Getz/Gilberto>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Astrud_Gilberto
- https://en.wikipedia.org/wiki/Antônio_Carlos_Jobim
- https://en.wikipedia.org/wiki/Vinicius_de_Moraes

Short Notes

Otro danzón para Gladys Egües cantero

NANCY MOREJÓN

Premio Nacional de Literatura de Cuba 2001

A Odilio Urfé, el más grande pianista de danzones

Todavía el danzón aparece, a su modo, en la oreja pública cubana. A veces, en provincia, se escuchan en cualquier fiesta los acordes de *El cadete constitucional* a cuya historia valdría la pena regresar para comprender y despejar algunas incógnitas.

El oído es más sabio de lo que cualquiera pudiese imaginar. Bailar danzones es ¿una costumbre perdida? Sí y no porque, de alguna manera, la hemos recuperado en las fiestas de quince, cuando, al terminar los compases de un consabido vals, muy particularmente el *Danubio azul*, de Johann Strauss. O, tal vez, en ciertos grupos de aficionados que lo estudian mientras interpretan la coreografía requerida. En la vida, ganamos y perdemos. El danzón, al atravesar el corazón de nuestra memoria colectiva, sufrió transformaciones.

Sobre el origen de nuestro danzón hay varias hipótesis. No hay uniformidad en ellas. Para Lino Betancourt Molina su nacimiento ocurrió “cuando el músico matancero Miguel Faílde estrenó, el 1º de enero de 1879, un danzón titulado *Las alturas de Simpson*”¹. Otros especialistas relacionan sus comienzos a la contradanza cuyo baile supuso, de entrada, la aceptación social del abrazo de la pareja en pleno siglo XIX, algo que no era común. Otros coinciden en que el danzón fue invención de un trompetista, “Miguel Faílde Pérez (1852-1921), oriundo de Matanzas, hijo de una esclava emancipada”. Su ritmo es sincopado y algunos reconocen el año de 1877 como el de su verdadera creación².

Hijo cierto de la contradanza, su maravilloso timbre anidó en las charangas para perpetuarse allí recreando, en los solos de flauta, temas de W. A. Mozart, L. V. Beethoven, P. Tchaïkovsky, Frédéric Chopin y Franz Liszt, entre otros. *La flauta mágica*, por ejemplo, era tema recurrente, disfrutado por los bailarores hasta que irrumpía en escena la cadencia de un insólito montuno cuya clave bebía de la percusión traída a la Isla por los esclavos africanos desde el siglo XVI. En cualquier caso las modas, las preferencias impuestas por las leyes del mercado – o por algunos consumistas feroces – no han podido borrar al danzón del entorno musical de ciudades como La Habana y Matanzas.

No podría haber danzones sin la existencia de la charanga francesa. No podrá haber danzones sin parejas de baile. No podrá haber danzón, el más simple, sin el concurso de las flautas mágicas que le donaron ese toque enigmático que no sabemos explicarnos hoy, todavía; vinieran, o no, de tres ases tales como Antonio María Romeu, Juan Pablo Miranda o el propio Richard Egües.

El tono de los danzones escogidos por Rafael Lay y Richard Egües para grabar un disco de larga duración para la Orquesta Aragón, fue considerado lo más innovador de su

época gracias a la acertada liberación de las cuerdas como marco perfecto para la ingeniosa entrada de la flauta cuyo compás protagonizaba el ritmo de la percusión, siempre en el estilo inimitable de los cienfuegueros. En aquella grabación de la RCA Víctor el piano, en cambio, sólo tenía una imprescindible dimensión acompañante. El sabor alcanzado en la interpretación de temas como *Unión cienfueguera* y *Osiris* aún resuena en la memoria colectiva de todos los cubanos.

La nostalgia siempre es bien admitida en cualquier circunstancia. En la mía, reina, reinará por siempre Gladys quien, entre varios privilegios, es propietaria de un danzón compuesto especialmente para ella e interpretada por la Orquesta Aragón, en sus primeros quince años cumplidos. Poco importa ahora el contexto de aquella celebración inolvidable.

Apareció, en lo alto de la noche, el sonido de una flauta única, la de Richard Egües cuya tradición se hundía en las más puras esencias de estilos anteriores que fundaron el suyo, tan inigualable como original. Si ese sonido es un sello legítimo de nuestra época no lo es sólo por su genio ejecutante sino por su sentido de la pertenencia y la interpretación -en él- del más abierto, del más inclusivo carácter nacional.

El solo de piano de *Felicidades, Gladys*, constituyó el estreno del ya célebre estilo, ampliamente divulgado, como *danzón-cha*. Gladys, la flor de los canteros, al amparo de la flauta de Richard, entraba a una adolescencia llena de sorpresas, de opciones que le abrieron nuevos caminos de identidad y de realización profesional plena.

El Cerro, 1º. de junio, 2020

Short Notes

Historia de la rumba

MARÍA DEL CARMEN MESTAS ALFONSO

Unión de Periodistas de Cuba

El barracón primero, y los solares después, fueron escenarios para el nacimiento y desarrollo de la rumba en Cuba. De las cuarterías al salón de baile, aquella explosión del ritmo irradió en el mundo. Informantes aseguran que el primer intento de internacionalizarla ocurrió por 1913, de la cual se ocuparon Lew Quinn y Joan Sawyer, quienes contrataron en Nueva York a percusionistas cubanos para tocarla. En Greenwich Village, en 1925, Benito Coalla abrió el club El Chico, donde tamboreros y bailarines de la Isla arrebataban en las fiestas nocturnas del local. En París, ocurrió otro tanto cuando, en 1932, en el Plantation la orquesta del cubano Don Azpiazu marcaba los compases para que girara Marina alma tangible de la rumba y cuyo verdadero nombre era el de Alicia Parlá.

En la rumba, con múltiples influencias de procedencia africana y elementos hispánicos, el negro humilde mediante el canto o el baile, expresó sus penas y alegrías.

El género,ailable y cantable, se desarrolló sobre todo en las zonas urbanas y, en especial en las portuarias de Matanzas y La Habana. Su crecimiento en lo semi-rural tiene que ver con la población alrededor de los ingenios azucareros.

Muchas rumbas antiguas son del tiempo de España. Hay que destacar que Los esclavos negros tuvieron sus rumbas de protesta; entre las cantadas en el siglo XIX, hay una que decía: “ambere, mayorá, ambere”, es decir, hambre, mayoral, hambre.

Según investigadores de nuestro folclor, en el baile de la yuka, cultivado por los congos, está uno de los antecedentes fundamentales de la rumba, también es indudable el acento español; ya el poeta Federico García Lorca, durante su visita a Cuba en 1930, ante una rumba en el barrio de Belén, hacía notar: “Salen los negros con los ritmos que yo descubro típicos del gran pueblo andaluz”. Y es cierto al contacto con la cultura colonial, el negro asimiló rimas, giros melódicos...

El complejo de la rumba, profundamente cubano en su esencia y proyección, reconoce algunas variantes, aunque las vigentes son el yambú, la columbia y el guaguancó.

Expresión del folclor urbano, el yambú tiene su origen en el siglo XIX y es una rumba lenta. Según Argelier León: “La parte del canto es breve y se le antepone, a veces, un *tara-reo* o *lalaleo*, llamado diana, y sirve de preparación para la entrada del coro.

La música es muy melodiosa. La hembra baila con coquetería y, el hombre trata de enamorarla danzando a su alrededor. Es como un diálogo amoroso entre la pareja danzante; sin embargo, no existe el vacunao.

Dicen que en un antiguo caserío cerca de la línea del ferrocarril, llamado Columbia, en Matanzas, nació esa variante, por cierto baile exclusivo de los hombres, aunque algunas mujeres, como Andrea Baró, se hicieron famosas interpretándolo. Los textos son casi

siempre breves. La estructura de la columbia presenta dos partes definidas. La de canto solo, y la conocida por capetillo, que es la bailada. Otra característica es el llorao.

Brilla en la columbia la habilidad del bailarín, que puede hacerlo con un vaso de ron o agua en la cabeza; otros demuestran su maestría girando con varios machetes. El bailarín de columbia también puede hacer gestos miméticos como imitar un cojo; hay quien se luce con movimientos como si estuviera jugando a la pelota, boxeando o empujando un papalote. José Rosario Oviedo *Malanga* llevó la Columbia a su máximo esplendor.

Ahora muy cultivado es el guaguancó. El baile consiste en la persecución de la hembra por el bailarín, quien intenta “vacunarla” mientras ella se defiende del ataque con maestría. Es erótico y picaresco. De origen urbano en el guaguancó se narran poéticamente diversos hechos y ha sido una fiel crónica de los avatares del negro. Uno de los mejores compositores de guaguancó fue el Tío Tom.

Se afirma que los trabajadores portuarios matanceros Apolonio y Víctor Lamadrid llevaron el guaguancó a La Habana entre 1896 y 1897. Establecidos en el barrio de Colón, organizaron el coro La nueva Idea.

Durante las viejas festividades de diciembre se dio a conocer la Tahona de Carraguo, a la que dieron vida los panaderos de ese barrio. Esta especie de comparsa callejera rivalizaba con el Congo Real Progreso, que dirigía Isidoro Pérez.

La rumba cobraba fuerza a través de sus diferentes pasillos: el palatino, la resedá, la jiribilla; la llamada rumba de botella o mañunga, variante de la Columbia. Existe la rumba de santo, que se baila al comienzo o final de los toques de santería. La rumba managua es de Trinidad y se considera una modalidad del guaguancó.

El teatro asimiló muchas expresiones musicales criolla y, entre ellas, la rumba interpretada desde los lejanos tiempos de los Bufos de Salas, allá por 1869, con grandes cultivadores como el actor Enrique Guerrero. A partir del siglo XX en el vernáculo y también en los circos, donde siempre había rumberas se le llamó rumba de teatro o de pañuelo.

En el teatro Alhambra se adueñó del género José Benito de la Serna, cuyo nombre artístico fue el de Pepe Serna. Gran bailarín de jiribilla dicen que llegó a competir con el extraordinario Malanga.

Vinculados a veces, a los cabildos de antecedentes africanos, los coros de clave formaban un canto colectivo que se escuchaba en navidad y otros festejos. En La Habana fueron muy acreditadas las agrupaciones La Maravilla, El Tronco y El Arpa de Oro.

Hacia 1886, surgieron en Matanzas otros grupos corales o bandos de clave, entre ellos, figuraban el Bando Verde, el Rosado, el Azul, El Marino, El Resedá y Los Congos de Angonga.

En Sancti Spiritus fue muy popular el coro La Yaya, de Juan Echemendía. Otros coros de clave que afirmaron su presencia fueron el Grano de Oro y el Joven Clave.

El género ha conocido inolvidables rostros: Malanga, considerado el mito más auténtico de la rumba, el sublime Papá Montero, leyenda también y el más grande tamborero cubano: Chano Pozo, quien triunfó en Estados Unidos para luego encontrar la muerte en ese país que lo reverenció.

En todos los tiempos la rumba ha sido pasión para cantantes, tamboreros, bailarines y compositores, quienes en distintas épocas dejaron su huella: Chacharín, Yerbita, Bonilla, Yeya Calle, Camisote, Víctor Herrera, Jorge Tiant, El Conde Bayona, Macho Cárdenas, Macho el Guapo, Borroto, El Borondó, Quimbundo, Mario Alán, Alambre, Goyito Seredo-

nio, Eloy Martín, Fuico, Negro lindo, Guillermo Valdés, Chamba, Mamita Collazo, Eulogio Abreu, *El Amaliano*, Miguelito *Cara ancha*, Eulogio Santos Ramírez, Alberto Zayas, Machaco, Ma'Rafaela, Margarita Zequeira, Guasabá, Carlos Vidal, Julio Collazo, Caballerón, Carlos Valdés Patato, Peko Pérez, *Chocolate*, Vitite, Carlos Gómez, Cha Chá, *Papito el hachero*, Chavalonga, El Tao la Onda, El Moro Quinto, Carlos Valdés, Patato, Puchilán, Evaristo el Pícaro, Tío Tom, Justi Barreto, Mongo Santamaría, Agustín Pina, *Flor de amor*, Roberto Maza, Carlos Embale, Francisco Zamora, *Minini*, *El Chori*, Pancho Quinto, Antonio Martínez, *Tonito*, Manuel Martínez, *El Llanero Solitario*, Orlando Ríos, *Puntilla*, Juan de Dios *El Colo*, Pedro Martínez Amado Dedeu, El Goyo, Diosdado Ramos, Lázaro Galarraga, Tata Güines, Giovanni del Pino, la familia Aspirina, Los Pellado, los Arango...

1. Rumbeando hoy

Las principales agrupaciones salseras usan variantes de la rumba. Willie Colón, Rubén Blades, Santana y otros, la fusionan con el jazz, sin olvidar que está presente en los compositores de la Nueva Canción como Pablo Milanés, creador de *Los Caminos*; Gerardo Alfonso con su inspirado guaguancó *Sábanas blancas* y en obras del desaparecido trovador Noel Nicola. Chucho Valdés, uno de los más grandes pianistas de jazz del mundo, ha compuesto números como *El rumbón* y *El rumbón the party*; homenajeó a su padre, Bebo Valdés, con el concierto *Rumba para Bebo*, en el Festival de Jazz de Barcelona, 2013. Otro pianista, Frank Fernández, se rindió al sabroso ritmo para la pieza *Guaguan-piano* con Los Muñequitos de Matanzas. Él sería el productor del disco de esa agrupación *De palo p'a rumba*.

El género inspira a otros autores e intérpretes. Wiliam Vivanco explora en nuestras raíces; su música vibra con lo mejor de la rítmica cubana. Se vale de interjecciones y onomatopeyas, que provienen de los pregones callejeros y la rumba que aprendió en su natal Santiago de Cuba. Kelvis Ochoa se nutre del género, que asume en algunas de sus composiciones. La rapera Telmary Díaz lo recrea en *Rumba p'a ofrecerte*, en el disco *La rumba soy yo. Con sentimiento Manana*. La violinista compositora y cantante Tammy López llevó al guaguancó el poema *Celos eternos* de Rubén Martínez Villena. El pianista matancero Alejandro Falcón introduce elementos de la rumba en su disco *Claroscuro*, en la hermosa pieza *Monk en Pueblo Nuevo*. El trovador Tony Ávila, gana aplausos con *La vida tiene sus cosas*, guaguancó-son.

En la actualidad, existe la forma del toque rumbero llamado guarapachangueo, que ha revolucionado el esquema rítmico percutido y la forma de decir, creada por esos grandes innovadores que son Los Chinitos de la Corea. Lo caracteriza la síncopa, el contratiempo y la polirritmia que adopta. Ellos, no solo enriquecieron el discurso musical rumbero, sino que han dado vida al ambicioso proyecto Abbilona, que ya reúne 32 CDS; se trata de antológicas grabaciones sobre rituales afrocubanos, en las voces de los más notables akpownes y, entre ellas, las del inolvidable Lázaro Ross, quien en su juventud disfrutó la rumba que cantó y bailó.

El género obtuvo gran reconocimiento internacional en el 2001 con el disco *La rumba soy yo*, que ganó Grammy Latino en la categoría de música folclórica con producción general de la musicóloga Cary Diez y dirección musical del maestro Joaquín Betancourt.

Agrupaciones que cultivan esta línea son ovacionadas en Cuba y en escenarios del mundo por sus exitosas presentaciones: Los Muñequitos, Los Papines, Clave y Guaguan-

có Afrocuba, Agüiri-yo, Raíces Profundas, El Solar de los Seis, Rumboleros, Los Reyes del Tambor, Wemilere, Rumba Morena, Ecué tumba, Rumba Eriera, Omi Olorum. Oba Ilú, Obban Yoko, Rumba Lay, Rumvávila, Obiní batá, Grupo de Tata Güines, Columbia del Puerto, Obbán Goché, Alafia, Afroamérica, Obinissa Aché, Irosso Oba, Rumberos de Cuba, Iyerosun, Ochareo, Timbalaye, Osain del Monte, Rumbatá, Ronald y explosión rumbera.

Vale destacar la trascendencia del proyecto Timbalaye, presidido por el coreógrafo y bailarín Ulises Mora y como directora artística Irma Castillo, con acciones en diferentes países para promover la cultura cubana y, en especial, La Ruta de la Rumba.

Con invitados extranjeros, se han celebrado en La Habana distintas ediciones del Encuentro Internacional de Rumba Cubana Timbalaye, uno de ellos estuvo dedicado al sabio Fernando Ortiz.

En el 2012, la rumba se convirtió en la primera manifestación músico danzaría en ser avalada como Patrimonio Cultural de la Nación.

Posteriormente, en el 2016, engrosó la lista mundial del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad registrado por la UNESCO. Con esa declaración se reconocía la trascendencia de esa manifestación músico-danzaria, genuina expresión de nuestra identidad y foco de resistencia cultural. Con sus cantos y ritmos, la rumba ha roto las barreras sociales e irradiadas en todo el país. Además, de ser muy apreciada en los escenarios internacionales.

2. Rumberas de ley

Desde el siglo XIX en que la rumba inició su desarrollo, la mujer brindó su aporte al género. Al ritmo de las cucharas, en un cajón de bacalao, la puerta de un desvinciado escaparate... ella complementó a su pareja o brilló sola atrayendo la atención de los asistentes reunidos en un solar u otra improvisada fiesta. No solo fueron musas también la cantaron bailaron y, en menor medida, algunas fueron inspiradas autoras.

La presencia femenina en el complejo rumbero cobra hoy mayor relieve.

El teatro vernáculo asimiló muchas expresiones musicales y, entre ellas, la rumba, interpretada desde los tiempos de los Bufos de Salas.

Alhambra, según me contara el escritor e investigador Eduardo Robreño, llevó a su escenario numerosas piezas que siempre terminaban en una rumbita. Pusieron frenesí en ese baile Lina Frutos, Blanquita Becerra, Amalia Sorg y hasta la mexicana Luz Gil, entre otras.

Desde la temprana fecha de 1907 se filmó el documental *La rumba*, cuyo tema trataba sobre ese baile interpretado por Paquita la bella Romero.

En otra cinta cubana de 1932, *Maracas y bongó*, de Max Tosquella actúa la bailarina Yolanda González, quien luego apareció en *Tam Tam* o *El origen de la rumba*, dirigida por Ernesto Caparrós, y en la que participaron también Chela Castro, la pareja de Celina y Papo así como el conjunto de bailes del cabaret Edén Concert. Yolanda exportó la rumba a Europa durante la gira que hiciera con la orquesta de Alfredo Brito.

Alicia Parlá, quien usó el nombre artístico de *Mariana*, fue contratada en Estados Unidos por Don Azpiazu. Triunfó en ese país y luego en París. Y su sentido del ritmo hizo que Alejo Carpentier la calificara como "alma intangible de la rumba". En su momento de esplendor, los principales diarios de la Ciudad Luz la alababan en sus crónicas. Como dato

curioso, la bailarina enseñó los pasos rumberos a Eduardo, Príncipe de Gales, a Josephine Baker y hasta se dice que bailó para Hitler, durante una de sus giras.

Mucho tiempo después, 1951, el director Manuel de la Pedrosa filma *Rumba*, donde Candita Vázquez interpreta sabrosos números.

Al siguiente año el mismo director, rueda *Cuba, canta y baila*, en la que aparece la pareja de Ana Gloria y Rolando así como las comparsas Los Marqueses de Atarés, El Alacrán y Las Jardineras.

En *Nosotros la música* de Rogelio París inmortalizó la gracia de nuestra Celeste Mendoza.

Principalmente, dirigidas por Juan Orol, quien aprendió la rumba de cajón en los solares habaneros, las cubanas María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, Amalia Aguilar y Rosa Carmina centralizaron numerosas cintas durante la etapa de oro del cine mexicano. A estas películas se les conoció como Cine de rumberas.

El gusto por el género vivió en Rita Montaner tan unida al tamborero Chano Pozo, con quien hizo un exitoso binomio de 1942 al 46, especialmente en la emisora RHC Cadena Azul. Ella formó en varias ocasiones pareja con el autor de *Manteca*, juntos protagonizaron la revista ballet de Sergio Orta *Rebambaramba en el trópico*. Al tamborero, la artista le cantó algunos de sus números más populares.

Rita interpreta, en 1935, la pieza *Rumba abierta*, de Gilberto Valdés, con quien tuvo una larga colaboración profesional.

En 1938, en el filme *Sucedió en la Habana*, de Ramón Peón, la genial intérprete aparece en una escena en la Plaza de la Catedral, donde participa la comparsa *El Alacrán* y, en su peculiar voz, se escuchan sabrosos estribillos:

Quiero divertirme
con el Alacrán
no me esperes, negro,
que no vuelvo má'

Rita sería la figura principal del cuadro *Ahí viene la rumba*, en la Revistas Maravillosa, presentada en el capitalino Teatro Alkázar.

En 1942, se le ofreció en La Polar el homenaje *Rumba Rita*, que contó con el aporte de notables figuras del medio artístico. Además, fue ella quien estrenó la rumba *Oye tú*, de Ernesto Lecuona.

Para el sello Columbia, La Única grabó las rumbas *Palmira* y *Vacúnala*. *Rumba hampona*, de Moisés Simons así como *La lanchita*, de Blanco Suazo.

La trovadora María Teresa Vera cultivó el género del que grabó numerosas obras, la mayoría a dúo con Rafael Zequeira, para el sello Columbia: *Fao Wencesalao*. ¡Ay, motorista qué horror!, *Cuba y España*, *Dime adiós*, *matancera*, *Quedan las butifarras*, *Resurrección de Papá Montero*; *Lo típico de Cuba*, *Sambumbia se fue de fuñó*... Igualmente, las placas recogen en su voz, *Chinita sandunguera*, acompañada de su fiel amigo Manuel Corona, de quien grabó dos de sus grandes éxitos: *El servicio militar obligatorio* y *Acelera, Níco, acelera*, catalogadas por algunos musicólogos dentro de la línea de guaracha-rumba.

En Matanzas, se hicieron notorias como bailarinas y cantantes muchas mujeres. Estanislá Luna, nacida a finales del siglo XIX, está entre las más reconocidas. La llamaban la

Rumbera Mayor y fue fundadora del Bando Azul. Otra valiosa: Águeda Álvarez, nacida en 1900. Sin olvidar a Miguelina Baró, descendiente de esclavos.

En la stirpe rumbera están las matanceras Mamita Collazo, Angelita Valdés, la celebrada Margarita Zequeira, La China, María Sixta y casi todas las mujeres de la familia Calle.

En La Habana dejaron su impronta, Eladia, La Africana, Rosita la Maldad, la clarina Nieves Fresneda, quien perteneció a distintas agrupaciones de claves y la cantante Estela Rodríguez, hermana de Arsenio, El Ciego Maravilloso.

Entre las más conocidas figuró la bailarina Estela, quien comenzó muy joven y paseó nuestros ritmos por el mundo. Se unió a René Rivero Guillén y fueron muy aplaudidos en sus presentaciones en Estados Unidos. Luego de la temprana muerte de René, continuó consolidando sus triunfos con su otra pareja; Papo.

Otra que causó sensación fue Carmita Ortiz, quien realizó distintas giras internacionales junto a Julio Richards. En su tiempo se les consideró la más famosa pareja de baile de rumba de salón. Además, dieron a conocer la conga en Estados Unidos, donde viajaron con Eliseo Grenet.

Muy original fue la pareja de Pablito y Lilón, que actuaron en 1938 en el filme *Ahora seremos felices* y se presentaron en el extranjero, incluso, en 1940, con el maestro Ernesto Lecuona. Trabajaron en México y luego en Estados Unidos con sus compatriotas Mongo Santamaría y Armando Peraza *Mano de plomo*. El pueblo se conmocionó cuando Pablito en un arranque de celos mató a Lilón y, luego, se suicidó.

Nuestro Benny Moré les rinde homenaje en *Rumberos de ayer*.

Otra que abrazó el género fue Caridad Martínez, *Cacha*. Por la década del 40 se estableció en Nueva York y formó pareja con el bailarín Pepe Becké. Participó en los conciertos de Chano Pozo, quien a la sazón era su compañero sentimental.

Brilló con luz propia Celeste Mendoza. De Francia a Japón sus actuaciones son auténtica expresión de cubanía.

Bordó el panorama rumbero del que dejó excelentes grabaciones: Merceditas Valdés, llamada *La pequeña aché* por el sabio Fernando Ortiz.

En el canto, destacó nuestra Celia Cruz en cuyo repertorio figuran *Reina Rumba*, de Senén Suárez, y *La Sopita en botella*, del propio compositor en contestación *Al vive bien*, de Alberto Zayas, que popularizó el malogrado Roberto Maza. Ella interpretó *El disgusto de la rumba*, *Rumba quiero gozar*, *Timba timbador*, *El muerto se fue de rumba*, *Sabroso guaguancó*, *Corazón de rumba...*

El público no escatimó aplausos para premiar las interpretaciones de Namora e Isora, y las de Anisia, unida a Rolando, quien además dio buenas disertaciones del género con Omara Portuondo y Elena Burke, entre otras.

En el Conjunto Folclórico Nacional dejaron su huella la consagrada Manuela Alonso, *Cara de Caballo*, quien bailó con Chano Pozo en la RHC Cadena Azul y tuvo amistad con Roncona.

Otra famosa en los corrillos rumberos fue María Carballo, de Los Sitios, quien fundó la comparsa Las Bolleras, con la propia Manuela Alonso y Nieves Fresneda.

Virulilla y Saldiguera enseñaron a cantar a la matancera Teresa Polledo, recientemente fallecida, quien se desempeñó como profesora del Conjunto Folklórico Nacional donde transmitía sus conocimientos a los más jóvenes.

En Clave y Guaguancó hicieron época Gloria Mora, Amelia Pedroso e Inés María Carbonell. Han sido notables en diversas etapas: Leopoldina Sandrino, fenomenal bailarina de Los Marqueses de Atarés; Marina Sánchez integrante del coro de Alfredo Zayas y ,en 1954, del Coro Folclórico Cubano junto a Carlos Embale, Cheo Marquetti, Estela Rodríguez y Ana María García. Otra notable: Claudina Calzado, nombre respetable en la nómina de solistas del disco *La rumba es cubana. Su historia*, de El Goyo.

En esta lista no podemos dejar de mencionar a Amparito Valencia, Cuquita Carballo, Cristobalina Arrieta, Natalia Herrera, Margarita Ugarte, Nancy Rodríguez, Concepción Delgado, Librada Quesada, Olga Embale, Digna Zapata, Aidita Artigas, Bertina Aranda, Celina Reinoso, Mayda Limonta, Xiomara Rodríguez, Arasay Díaz, Martha Galarraga, Diunis Valdés, María Isabel Landa, *Chavela*, Sara Gobell, Sonia de la Caridad, Odalys Flores, Mabel de la Caridad Dedeu, Jenny Dalmau, Mercedes Herrera, Librada Quesada, Zulema Echevarría, Sonia Alfonso, Osiris Hernández, Luanda Pau, Dolores Benguela, Akemi Terán, Griselda Martínez Herrera, Indiana Betancourt, Elianys González, Mercedes Romay, Laura Díaz, Ana Pérez, Dagmaris Driggs, Beatriz Savón, las Pelladito: Dayamí, Tahimí, Iris y Enedia de la Caridad; además, Amparo Rodríguez, Bárbara y Vivian Ramos, Irma de la Caridad Castillo, Jessica López, Eva Despaigne, quien dirige la agrupación Obini Batá y Yuliet Abreu, ahora solista de Los Papines.

Por su gran labor comunitaria sobresale Natividad Calderón, quien procede de una familia de rumberos y dirige el proyecto Echú Alabboni, que incluye talleres para niños y jóvenes. Sus alumnos hoy son reputados músicos de Osaín del Monte y Timbalaye.

Al género de la rumba se suman Ismaray Chacón, bailarina, cantante y percusionista nieta de Luis Chacón de la familia de los Aspirina.

Han marcado con su impronta las jóvenes de Rumba Morena con un novedoso estilo.

Varias autoras se han inspirado en la rumba para sus composiciones: Isolina Carrillo dio a conocer *Paná ni ná*; Coralia López, *El guaguancó de la carne*; Ana María García, *Se acabó la confianza*; Radeunda Lima, *Como las palomas de mi mano*; María Álvarez Ríos, *La escuela al campo*; Celina González con su guaguancó a la Virgen de Regla y Mercedes Álvarez, quien compuso junto a Florencio Hernández el gustado guaguancó *Chambeleque*.

3. La rumba ahora

Actualmente en los Muñequitos de Matanzas, AfroCuba, Clave y Guaguancó, Yoruba Andabo, Iyerusun, Rumbatá, entre otras agrupaciones, ellas, como cantantes y bailarinas, muestran su gracia y talento.

Pura o fusionada a otros ritmos, la rumba mantiene su vigencia por toda la riqueza que atesora dentro de nuestro panorama sonoro.

Short Notes

La descarga cubana: una pelea contra sus propios demonios

EMIR GARCÍA MERALLA

Escritor, investigador y crítico de música

Los coleccionistas los consideran el pináculo de la música cubana, tanto que han elevado a sus ejecutantes a la categoría de mitos; y sobre su origen se han tejido historias y hasta leyendas que se repiten una y otra vez en artículos, reseñas y libros. A mediados de los años noventa hubo un revivir de ellos debido a un golpe de timón del mercado y sumaron una nueva legión de adeptos.

Son los discos de la serie “Descargas cubanas” que se grabaron en los estudios de la empresa PANART en los años 1957 y 1959.

Sin embargo; existen pocos análisis que se remitan a cuáles pueden ser los orígenes de ese fenómeno llamado “descargas” que se entronizó en la música cubana; sus influencias y sus otros cultores. Se hace necesario hablar de su trascendencia en la música cubana de los años subsiguientes; un capítulo que nadie quiere aventurarse a contar con sus interioridades.

Hagamos un breve recorrido por este fenómeno y arrojemos luz sobre el mismo. Pero también será un viaje a las profundidades de la música cubana de estos tiempos y veamos hasta donde este hecho fundacional ha sido superado o no. Profundicemos en las causas que provocaron su revivir en los años noventa y atrevámonos a cuestionar el mito de que “tras ella se detuvo el reloj de la música cubana”.

Enfrentemos de una vez por todas los demonios que han estigmatizado a ciertas zonas de la música cubana posterior a los años cincuenta y que algunos pretenden encasillar en la categoría de “jazz latino”.

1. La nota cero

Pongamos como una de las referencias iniciales más cercana al surgimiento de las descargas cubanas la década del cuarenta y tomemos como punto de partida, entre otros hechos importantes, la fundación de la orquesta del flautista Antonio Arcaño conocida como “Las maravillas” y su carácter renovador dentro del danzón, a partir del trabajo de los hermanos López: Orestes, conocido como Macho; Israel en el contrabajo; y Coralía en menor medida como compositora. Aunque es importante reseñar que en cada atril Arcaño logro reunir a parte del mejor talento de aquel momento; con el que tenía en común un detalle importante: la coincidencia generacional.

El detonante musical de esta historia puede ser un danzón llamado Mambo; que en su coda daba la oportunidad de que los músicos pudieran desarrollar sus habilidades en la eje-

cución de sus instrumentos en particular. Esta sección venía a reforzar, e incluso a superar, el trabajo que en su momento hiciera Orestes Urfé cuando en esta mismo sección rítmica incorporo los elementos soneros. Habían transcurrido cerca de veinte años entre una primera propuesta y esta de los hermanos López; solo que para este momento ya existía un nuevo actor acechando y conviviendo – aunque fuera discretamente – con la música cubana: el jazz.

Si ello no bastara Arcaño oficializa la presencia de la tumbadora – una sola – como instrumento permanente en la orquesta danzonera conocida como charanga; y ese honor fundacional queda en manos y el talento de Eliseo, “el Colorado”; Pozo; de quien se dice es hermano de otro gran percusionista cubano: Luciano Pozo. El mundialmente conocido Chano Pozo; figura imprescindible en el jazz que se comienza a gestar en esa misma década y que será la génesis del llamado “jazz afrocubano”; y que en su primera variante recibió el nombre de Cuban Bop y que tendrá como otro de sus padres al trompetista Dizzie Gillespie.

Otra de las potenciales influencias – o acelerantes en este proceso creativo – se encuentra en la aparición y desarrollo del llamado “tumbao, o montuno” que comenzaron a ejecutar los pianistas de los conjuntos soneros. Esta forma de proponer los solos del instrumento en lo que se denominó puente fue enriqueciéndose en la medida que tanto el conjunto como el mismo son se fueron desarrollando; otro elemento a considerar radica en el hecho de que muchos pianistas de son se vieron obligados a desempañarse, ocasionalmente, como integrantes de alguna que otra banda musical que ejecutaba todo tipo de música – incluida el jazz – movidos por su realidad económica.

Figura fundamental en esta evolución musical dentro del danzón – y me atrevería a decir del mismo son – es don Antonio María Romeu; a quien se debe la introducción definitiva del piano dentro de la llamada “charanga típica” como instrumento líder. El llamado “mago de las teclas” amplió el horizonte creativo de los pianistas que le sucedieron y sentó las bases de la pianística danzonera cubana. Sus solos; tanto en los danzones que compuso como en los que ejecuto, o en las versiones de temas tomados de obras de la música de concierto; dan fe de una desbordante capacidad creativa y de una inventiva nunca antes vista en los pianistas que le antecedieron; y que fue punto de partida y escuela para quienes destacarían en las décadas posteriores.

Otro elemento a tener presente es el acercamiento que para ese entonces comienza a ocurrir desde Cuba al jazz desde los años veinte en lo fundamental cuando surgen las primeras jazz band cubana que si bien en un comienzo están cerca del estilo de New Orleans (también llamado Dixieland) algunas, otras se remiten en su trabajo al llamado estilo Chicago donde el saxofón tiene un peso fundamental.

Mas a los efectos de esta historia tomemos como referencias notables las orquestas de Tata Palau, la de los hermanos Lebatard, la de los Hermanos Castro, la Riverside, y la Casino de la Playa; cuyo trabajo marca un antes y después dentro de la música cubana; pues su impronta llega hasta nuestros días, aunque no se haga palpable a simple vista o notas; donde se dará a conocer sus primeros arreglos de uno de sus pianistas: Dámaso Pérez Prado. El mismo que para fines de esa década pondrá el mundo musical de cabeza con el Mambo.

Si ello no bastara en estos mismos años cuarenta la música cubana ve nacer un movimiento musical que alcanzará su mayor fuerza creativa y de difusión a comienzos de la siguiente década y que responderá al nombre de “el Filin”; y que podemos definir – sin llegar a un juicio festinado – como la acertada imbricación entre la canción trovadoresca

cubana y el jazz del momento que representó el movimiento del Be bop, y sobre todo la asimilación del estilo que imponían las cantantes negras de esos años. Y que en esencia respondía y representaba una libertad creativa tanto en lo instrumental como en lo literario; era una forma de decir libre de ataduras y de los clichés que para ese entonces se imponían al bolero y a la canción; aunque a esta última en menor medida.

Pero el filin también trajo a la música cubana uno de sus grandes genios musicales que reinventaría armónicamente el son cubano de esos años: el tresero Andrés Echevarría; o simplemente “el niño Rivera”.

Y todo esto en medio de un ambiente social donde la radio multiplicaba los valores de la música. Ciertamente era el principal medio de difusión y resulta innegable su incidencia en el desarrollo musical de estos años.

Esta conjunción de acontecimientos crearon las condiciones para fueran surgiendo entre un grupo importante de músicos determinadas necesidades expresivas que desembocaron por una parte en movimientos o potenciales géneros musicales como el Cubibop del Niño Rivera; el Batanga de Bebo Valdés y el más exitoso de todos: el mambo de Pérez Prado.

Si se revisa detenidamente la evolución musical de los años cuarenta y el primer lustro de los cincuenta se encontrarán vasos comunicantes no solo en el modo de asumir la música, sino en el surgimiento de un lenguaje musical que, aunque no entra en contradicción con los elementos del jazz; asume una personalidad definida que se expresa en lo que algunos estudiosos han denominado – indistintamente – guajeos, mambos o masacotes.

El son, no ya entendido como género cantable yailable; como propuesta instrumental con un lenguaje en el que los instrumentos cantan, o asumen una personalidad lírica antes insospechada. Era un escalón ascendente en la evolución musical cubana y hablará a futuro de una reinterpretación muy particular y auténtica, no solo del jazz sino de los mismos géneros de la música popular cubana creada hasta ese entonces.

Ese fraseo se convertirá en un lenguaje expresivo, un estado de ánimo, un trance creativo y existencial; llegando incluso a ser una actitud ante la música y la vida, al que los músicos llamarán de una manera sencilla: descargas.

Solo hacía falta un momento adecuado, o una propuesta lo suficientemente tentadora para dar riendas sueltas a esa energía. Para que las descargas trascendieran el estrecho marco de los ensayos; o el reino de las ideas. Y será el empresario Ramón Sabat quien asumirá el riesgo económico, mientras que el liderazgo fonográfico para la universalización de esta propuesta musical correrá a cuenta de músicos como Julio Gutiérrez y Pedro Justiz – “Peruchín”– e Israel “Cachao” López; siendo las grabadas por este las más difundidas y reverenciadas.

El son, el danzón de nuevo ritmo, y su descendiente el cha cha chá, junto a el mambo serán las materias primas fundamentales de la propuesta musical con la que Cuba cerrará los años cincuenta y cuya trascendencia e historia dentro de la isla en las décadas posteriores es poco conocida y minimizada.

Pero habrá mucho más en los sesenta.

2. Montuno pá ti

Juan Larramendi fue un santiaguero que no solo vino a conquistar La Habana de los años cuarenta y cincuenta, sino que era además un hombre con increíble visión y gusto

por la música y con alto sentido del negocio. Había convertido las dos tiendas familiares que se ubicaban en los bajos de la catedral santiaguera en importantes lugares de ventas y soñaba con tener un hotel algún día.

Lanzando al vacío los ahorros familiares, un poco de ingenio y mucha suerte logró el financiamiento necesario para construir en la zona floreciente zona del Vedado habanero un hotel pequeño a comienzos de los años cincuenta; una edificación que demoró tres años en estar operativa y a la que nombró; en función del segmento de mercado al que iba dirigido que eran turistas norteamericanos; San Juan – solo que en inglés.

Y aunque los casinos eran parte importante y fundamental de estas edificaciones, Larramendi apostó por disponer un mirador y terraza abierta en la última planta desde la que era posible apreciar una excelente vista de la ciudad.

Otros de sus emprendimientos de aquellos años fue compartir – si lo ameritaba – la propiedad o la explotación de los sótanos de algunos edificios aledaños que diseñados y organizados adecuadamente podían funcionar como clubes nocturnos. Así logro ser socio y/o propietario de algunos locales cercanos a su hotel y para fines de la década ya extendía sus acciones a la zona de Miramar al fundar en 1958 el conocido Juanito Dreams; en las márgenes del río Almendares.

A los efectos de la vida nocturna habanera de los años cincuenta el empresario santiaguero poseía a fines de los años cincuenta el control, o el derecho de explotación de algunos de los clubes más importantes y conocidos de la ciudad; sobre todo parte importante en la calle 23 de aquellos que se ubicaban en la zona de la naciente Rampa; es decir en el tramo comprendido entre M y Malecón; además de haber ampliado sus propiedades con la adquisición de los hoteles Vedado y Flamingo. Y como la música era uno de los protagonistas principales de la vida nocturna de la ciudad, muchos de sus clubes acogieron presentaciones en vivo de importantes artistas del momento, aunque igualmente daban cabida a nuevas propuestas musicales.

Sin embargo; a los efectos de esta historia que nos ocupa hay tres espacios de su propiedad que a fines de los años cincuenta y comienzo de los sesenta hasta su salida definitiva del país que tienen relevancia en la difusión y promoción de las descargas cubanas que se fueron generando paralela y posteriormente a las producidas por PANART; y son estos a saber: el lobby y la terraza del hotel San Juan, llamada también Pico blanco; el club Juanito Dreams, el Juanito 88 y La gruta; ubicado este último en los bajos del cine de ensayo Rampa. Aunque no menos importante fueron las presentaciones de artistas en otros de sus espacios como Le mans (La Lupe, a quien conocía de Santiago de Cuba y sobre todo de la Escuela Normal) y El Coktail (donde hizo época Teresita Fernández).

A diferencia de Víctor Correa – propietario de Tropicana – Juan Larramendi pagaba sus tragos rigurosamente en cada uno de sus establecimientos y evitaba la publicidad de la época (solo existe una referencia a su persona muy esquivamente relatada en la revista Show), pero dejaba el tema de contratación de artistas a su abogado y amigo el Dr. Carlos Manuel Palma – además de cofrade en masonería – que se ocupó de abrir las puertas de dos de sus locales al mundo de las descargas. El primero de ellos fue el club Juan Dreams donde contrato al Quinteto de Música Moderna de Frank Emilio Flynn en febrero de 1959 por dos años y el segundo contrato – tal vez el más vanguardista – fue en el lobby bar del hotel San Juan a los pianistas Pedro Justiz y a un desconocido llamado Frank Fernández en una primera tanda; mientras que la segunda era animada por Cesar Portillo de

la Luz que compartía espacio con el trío cubano del pianista Samuel Téllez; el que también ofrecía conciertos en el club Sayonara, en un segundo tiempo.

Serán Fran Emilio y Samuel Téllez las figuras prominentes que mantendrán, como líderes, el espíritu de las descargas cubanas en los años sesenta en los espacios nocturnos de la ciudad; algo que dará a este hecho musical una dimensión no pensada en los años cincuenta.

Aclaremos que las descargas de PANART fueron acontecimientos discográficos y no sociales y su peso cultural en la Cuba de esos años no trascendió más allá del mundo discográfico; pues muchos de sus participantes provenían de distintas formaciones que garantizaban a los mismos una remuneración económica estable como parte de las orquestas a las que pertenecían.

Pero esa dinámica comienza a cambiar en los años sesenta con las leyes dictadas por el gobierno cubano; por lo que depender de la oferta y la demanda en materia de música dejó de ser una preocupación para un grupo importante de músicos desde aquel momento.

En el año 1960 el naciente INIT (Instituto Nacional de la Industria Turística) nacionaliza los hoteles, los clubes nocturnos y los cabarets; por lo que la estabilidad laboral garantiza la permanencia de los músicos en las agrupaciones a las pertenecen o le permite fundar aquellas que más se ajusten a sus intereses profesionales y personales. Comenzaba la era de las plantillas estables en las orquestas, conjuntos y el resto de las formaciones en la música cubana; una conquista que llegará hasta nuestros días y que será pilar fundamental en materia creativa para algunos músicos en las décadas posteriores.

Los años sesenta, a raíz del triunfo de la Revolución encabezada por Fidel Castro, generan en Cuba acontecimientos determinantes en la proyección futura y de difusión de la música general; donde las razones ideológicas y políticas comienzan a primar por encima de los presupuestos musicales y culturales generando fuertes rupturas y un proceso migratorio; dejando a los músicos que quedan en la isla en desventaja al encontrarse alejados de los centros de difusión y consumo de todas aquellas propuestas que florecieron en la década del cincuenta; incluidas las descargas y sus cultores; fundamentalmente el mercado norteamericano.

Aún así, la vida y la música continuaron su curso y su desarrollo.

PANART fue sustituida por la Imprenta Nacional, que dirige en un comienzo el novelista Alejo Carpentier, de quien es harto conocida su filiación y admiración por la música cubana; que publica en 1961 el LP "6 PM" del músico Frank Emilio Flynn y su Quinteto de Música Moderna; todo un acontecimiento musical al darle continuidad a ese espíritu de descarga que se había generado en la década anterior.

Pero no solo será Frank Emilio el único en continuar ese trabajo. Le acompañan en ese empeño músicos como el pianista Samuel Téllez, el guitarrista Eddy Gaitán y más avanzada la década la primera formación de un joven pianista que se volverá una referencia obligada dentro de la música cubana en general y del piano en particular: Jesús "Chucho" Valdés; quien con su pieza Mambo influenciado abrirá nuevos horizontes creativos dentro de este movimiento; y que será el puente entre quienes abrieron la ruta de las descargas y el jazz en general.

A diferencia de los años cincuenta en que el fenómeno descargas concentró sus energías fundamentales en el universo discográfico en los sesenta esta forma de decir se establece en algunos centros nocturnos de la ciudad de la Habana; destacándose el Juanito Sueño en el

que trabajó por mucho tiempo el quinteto de Frank Emilio que cambiará su nombre por el de Los amigos; y el club Atelier donde hará temporada Samuel Téllez con su quinteto.

Por su parte Peruchín hará de las suyas en el club Karachi y el Lobby del hotel San Juan; donde coincidirán también Frank Emilio y otras figuras del filin hasta la apertura oficial del salón Pico Blanco como sitio permanente para los cultores y seguidores del género.

Pero “la descarga cubana” es mucho más que los discos de PANART. De alguna manera es un movimiento cultural que fue expresión de una generación en un momento social y cultural dado que alcanza su máxima expresión en el primer lustro de los sesenta y que tendrá sus particularidades en dependencia del lugar en que ocurra o de quienes sean los participantes o sus promotores.

Para descargar solo eran necesarios dos instrumentos fundamentales: una guitarra o un piano. El tercer elemento era el lugar en que debía ocurrir. Hubo descargas muy famosas en estos años como las acontecidas en casa del “Julio el gordo” en el barrio de Cayo Hueso en la que era habitual el guitarrista Carlos Emilio Morales; la de Yoya en la calle San Lázaro; y una de las más recordadas: las que organizaba en su casa la compositora Isolina Carrillo. En todas estas hubo además de un piano o una guitarra otros instrumentos complementarios como trompetas, y sobre todo de percusión –en especial bongoes-- cuyos ejecutantes en ocasiones eran importantes músicos.

Algunas fuentes hablan de las descargas que ocurrían en algunos cabarets de la ciudad una vez finalizados los show – tal y como han reseñado algunos autores –; o las del Club 21 en la zona del Vedado en las que el pianista Meme Solís daba riendas sueltas a su imaginación. Una particularidad de estos años es la relación que establece entre las descargas y las obras de teatro; en lo fundamental en dos salas de la ciudad: la Sala Idal; que era propiedad del actor Idalberto Delgado (se cuentan entre las más célebres las del piquete que organizaba y dirigía el trombonista Generoso Giménez y que incluía como bajista a un desconocido Juan Formell; o en las que intervenía el pianista Pepé Delgado que además completaba su elenco con las voces de Pacho Alonso o Elena Burke en dependencia de la disponibilidad de ellos). Otras descargas no menos célebres eran las de la sala de teatro ubicada en el cruce de las calles 25 y K, también en el Vedado; solo que estas estaban más cercanas al jazz.

En aquel ambiente musical se fueron desdibujando las fronteras entre el jazz y la descarga abriendo la ruta a lo que en el futuro se conocerá como jazz cubano; en el que se comienzan a romper determinados clichés de ambas formas de expresión y esa ruptura es fruto de las inquietudes de jóvenes músicos sobre los que descansa una tradición familiar en materia de música, que trascenderá hasta nuestros días.

En esa vanguardia no está solo el ejemplo del Combo del pianista Chucho Valdés; están también otras formaciones como Sonorama 6 dirigido por el pianista Rembert Egüés y para fines de la década el grupo Oru del guitarrista Sergio Vitier, aunque este último más cercano a la experimentación al acercarse a las raíces afrocubanas de la música.

De todas formas, será el surgimiento de la Orquesta Cubana de Música Moderna el catalizador de todas aquellas energías que se desarrollaron en la década; no solo al reunir lo mejor del talento en cada instrumento, sino al sentar las bases para que el asunto de la descarga cubana tomara nuevos horizontes en los que coincidirán sin excluirse tradición y vanguardia.

La “descarga cubana” ya no será la misma y en las décadas siguientes ello se verá reflejado con la llegada de nuevos actores y nuevas formas de expresión.

Book Reviews

Pablo Barnier Khawam, *Les Mapuche et la revendication d'une nation*, L'Harmattan, Paris, 2019

GIOVANNA CAMPANI

Università degli Studi di Firenze

Il volume riprende la tesi di dottorato dell'autore che ha condotto una approfondita ricerca sul movimento dei Mapuche, ponendosi una questione apparentemente paradossale: quanto è importante il processo d' internazionalizzazione nel definire le modalità secondo le quali si articola la richiesta di riconoscimento in quanto nazione all'interno di uno stato unitario qual è oggi il Cile? La questione, che Barnier Khawam elabora per caso dei Mapuche, è di grande interesse per il mondo globale, riguardando la relazione tra stato, etnia, comunità e popolo, nonché stato ed entità sovranazionali, in un tempo che vede la crescita di movimenti sociali transnazionali e l'attivismo dei movimenti indigenisti.

I Mapuche, chiamati anche Araucani, sono una popolazione indigena dell'America del Sud, di circa due milioni di persone, presenti in Cile, dove risiede la maggioranza (1.745.147, censimento del 2017) ed in Argentina (circa 205.000, Censimento del 2010)).

Prima dell'invasione spagnola, nella seconda metà del 1500, i Mapuche disponevano di un ampio territorio, chiamato Wallmapu (ovvero insieme del territorio Mapuche), esteso dal sud del fiume Limari fino all'isola di Chiloé per la parte cilena e dall'Oceano Pacifico alla Cordigliera delle Ande per la parte argentina. Resistenti per secoli all'Impero Inca, i Mapuche non si piegarono al nuovo dominatore spagnolo, ma ingaggiarono una strenua lotta che costò un milione di morti, ma, alla fine, diede un risultato: nella prima metà del 1600, i Mapuche ottennero l'autonomia del loro territorio.

Le relazioni diplomatiche con la Spagna furono regolate attraverso i "Parlamentos", che funzionarono come uno strumento di negoziazione dove affrontare l'insieme delle questioni importanti per le due parti. Il primo Parlamento fu quello di Quillín, nel 1641, che istituì un trattato di pace tra la corona spagnola e il popolo Mapuche, riconoscendo l'indipendenza assoluta e la libertà per gli indigeni, esonerandoli dalla schiavitù. In cambio i Mapuche permisero l'arrivo dei missionari cristiani nel loro territorio, liberarono i prigionieri di guerra e si impegnarono a non allearsi con altri stranieri contro la corona. L'interazione diplomatica portò ad una ibridazione dei simboli e delle pratiche da parte sia dei colonizzati che dei colonizzatori.

L'ultimo parlamento coloniale si tenne nel 1803, ma la pratica non terminò con l'indipendenza del Cile (1810) e dell'Argentina (1816), bensì continuò nei nuovi stati indipendenti, finché questi non intrapresero una politica militare di conquista nel corso del XIX secolo, chiamata, ironicamente, pacificazione dell'Araucaria, dal lato cileno, e conquista del deserto dal lato argentino. I nuovi si rivelarono più efficaci del vecchio potere coloniale

nella distruzione degli indigeni. I Mapuche furono rinchiusi in “reducciones”, che furono, per il Cile e l’Argentina, l’equivalente delle “riserve” negli Stati Uniti d’America. Le “reducciones” comprendevano circa il 6% del territorio Mapuche originario. Nel 1907, il censimento cileno contò 101.000 Mapuche; ve ne erano almeno 500.000 all’arrivo degli spagnoli nel XVI secolo.

Repressi, discriminati, confinati, i Mapuche riuscirono ad affrontare la nuova situazione ed il confronto con gli stati cileno e argentino, nonostante il razzismo nei loro confronti, grazie all’esperienza acquisita nell’esercizio dei parlamenti, che aveva loro fornito una certa conoscenza delle pratiche politiche del mondo occidentale. Le elite mapuche riuscirono a partecipare alle istituzioni cilene; già all’inizio del XX secolo diversi Mapuche vennero eletti deputati in Parlamento; discendenti dei capi Mapuche furono attivisti del Partito Democratico che rappresentava gli interessi degli artigiani e dei lavoratori.

Già all’inizio del XX secolo iniziò l’internazionalizzazione dei Mapuche, con la partecipazione della Federazione Araucana al Soccorso Rosso Internazionale, creato nel 1922 a Mosca e legato all’Internazionale Comunista. Nel 1935 un ufficio del Soccorso Rosso fu aperto a Santiago, appunto per permettere la difesa giuridica dei Mapuche. Vicini alle forze di sinistra, i Mapuche parteciparono attivamente alla esperienza di governo socialista di Salvador Allende: sostenuti dal MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) si mobilitano per la riforma agraria e la restituzione delle terre. Per la loro posizione politica, furono vittime del golpe di Augusto Pinochet nel 1973, che uccise, arrestò o costrinse all’esilio numerosi attivisti Mapuche.

L’esilio successivo al golpe del 1973 rappresentò un momento estremamente importante per la definizione al tempo stesso della loro strategia politica e della loro identità. Basati principalmente in Europa, i Mapuche cominciano a distinguersi dagli altri esiliati cileni, costituendo, nel 1978, il Comitato Esteriore Mapuche (CEM), il cui obiettivo fu appunto quello di far conoscere la specificità della cultura mapuche e della realtà mapuche in Cile sotto la dittatura. L’attivismo della diaspora Mapuche, inizialmente orientato verso la lotta generale contro la dittatura, si orientò progressivamente verso la conquista dei diritti dei Mapuche in Cile e Argentina. In questo passaggio fu essenziale lo stabilirsi di legami con le minoranze nazionali europee, che vivevano una importante fase rivendicativa negli anni Settanta e Ottanta.

Attraverso il confronto con questi movimenti, la diaspora Mapuche si ridefinì rispetto alle categorie di “comunità”, “etnia” e “nazione”. Che cosa sono i Mapuche? Una etnia “razializzata” e discriminata all’interno degli stati nazionali cileno e argentino, che rivendica l’uguaglianza dei diritti civili e sociali, insieme alle classi subalterne, o, piuttosto, una “nazione”, in quanto tale portatrice di un diritto inalienabile all’autodeterminazione? Cosciente di questo dilemma, il CEM inserì la battaglia etnico-culturale nella sua piattaforma, aprendo alla questione nazionale, rifiutando tuttavia la chiusura in quello che veniva definito “indianismo”.

L’arrivo di internet nel corso degli anni Novanta – ed il moltiplicarsi di siti riferiti alla cultura Mapuche – contribuì alla ri-definizione dell’identità Mapuche nella diaspora – con importanti ricadute anche in Cile e Argentina. Questa fase coincise anche con lo sviluppo – a livello globale – del movimento dei popoli autoctoni, portatori di una strategia di difesa dei diritti umani e dell’autonomia nel seno delle organizzazioni internazionali. Nella terminologia che il movimento dei popoli autoctoni definì, il termine etnia lasciò il posto

a quello di popolo o nazione: “Per comunità, popoli o nazioni autoctone, bisogna intendere coloro che, legati da una continuità storica con le società precedenti all’invasione e con le società pre-coloniali, che si sono sviluppate sui loro territori, si considerano distinti dagli altri elementi delle società che dominano allo stato attuale sui loro territori o parti di questi territori.” (p. 75)

Nel corso degli anni 90, in sintonia con le rivendicazioni dei movimenti indigeni, i Mapuche portano avanti una serie di rivendicazioni presso le Nazioni Unite: chiedono che il Cile rispetti la “legge autoctona” del 1993, il rispetto delle convenzioni internazionali relative alle minoranze, il rispetto ecologico del territorio dove sono presenti i Mapuche, ecc... In quest’insieme di rivendicazioni sono trasversali la denuncia della violazione dei diritti umani e la rivendicazione di autonomia. Questi interventi alle Nazioni Unite sono possibili grazie alla formazione di una rete di associazioni Mapuche a livello internazionale (ma connesse con i territori d’origine), come la Commissione mapuche dei diritti umani, fondata nel 2012, associazioni sostenute anche da una rete di ONG impegnate nella difesa dei diritti umani. L’internazionalizzazione del movimento Mapuche ha dunque permesso che la rivendicazione di una nazione Mapuche si affermi nel confronto con gli stati cileno e argentino. L’evoluzione storica nella relazione tra gli stati cileno e argentino ed i Mapuche si è dunque costruita sia nell’ambito dei due spazi nazionali -peraltro continui e attraversati da pratiche transfrontaliere- che attraverso le esperienze di internazionalizzazione, creando una dinamica nazionale di proiezione internazionale, anche attraverso il concetto di “autoctonia”.

Book Reviews

Mujeres Iberoamericanas y Derechos Humanos: Experiencias feministas, acción política y exilios, coordinada por las profesoras María Dolores Ramos Palomo, Milagros León Vegas y los profesores Victor J. Ortega Muñoz y Sergio Blanco Fajardo de la Universidad de Málaga. Publicada por la editorial Athenaica, Ediciones Universitarias. Diciembre 2016

MARÍA DEL CARMEN MONREAL GIMENO

Universidad Pablo de Olavide

Este libro surge de dilatadas fases de planificación y escritura surgidas del grupo de investigaciones históricas andaluzas y el Seminario de estudios interdisciplinarios de la Universidad de Málaga quienes unidas a investigadoras/es de España e Hispanoamérica han reflexionado sobre la relación entre Mujeres y Derechos Humanos en sociedades, coyunturas y países diferentes. Por tanto, en el libro confluyen autoras/es de diversas Universidades latinoamericanas y españolas que reflexionan sobre la lucha y logros de las mujeres hacia una ciudadanía plena y respeto de los derechos humanos y este es precisamente el tema que configuró el proyecto europeo “**Gendercit**”, “Género y Ciudadanía” del que forman parte algunas de las autoras y que acabábamos de finalizar justo cuando este libro cayó en mis manos.

Hay un cierto paralelismo entre esta obra y el proyecto no sólo por la temática sino también por la idea de que la visión latinoamericana y europea son complementarias y necesarias para entender el progreso de las mujeres hacia la consecución de la igualdad. Su lectura me proporcionó una gran alegría y lo consideraré un regalo en cuanto de algún modo, esta visión del pasado daba sentido y fundamentaba las investigaciones surgidas a raíz del proyecto sobre la situación actual de las mujeres con respecto al logro de una ciudadanía plena y su lucha frente a las desigualdades presentes. Investigaciones que precisamente alguna de ella formó parte del número 7 de esta misma revista. Dedicada a las acciones del proyecto ya citado que están orientadas a visibilizar investigaciones y acciones en pro de la igualdad.

Entre las similitudes de ambos planteamientos queremos resaltar el hecho de que ambos suponen que sólo podemos conocer la situación actual de las mujeres, sus avances en el logro de sus derechos, teniendo en cuenta las investigaciones y acciones de las mujeres de Latinoamérica y Europa. Es más, la transferencia de los conocimientos y actividades de un lugar a otro puede consolidar los logros de estas acciones. Por tanto, considero

un gran mérito de este libro que aparezcan juntas autoras/es de una y otra orilla del Atlántico.

La obra en cuestión se divide en 3 partes:

- I. EN TORNO A LA CIUDADANÍA Y LOS MOVIMIENTOS SOCIALES DE MUJERES
- II. LA CONSTRUCCIÓN DE LOS FEMINISMOS EN LATINOAMERICA, LUCES Y SOMBRAS
- III. EMIGRACIÓN, LUCHA CONTRA EL FASCISMO Y EXILIOS.

En cada una de estas partes se abordan diversos aspectos del tema que le da nombre y que voy a ir reseñando dada la diversidad de elementos que abordan y autoras que participaron.

La primera parte **EN TORNO A LA CIUDADANÍA Y LOS MOVIMIENTOS SOCIALES DE MUJERES** comienza con el capítulo: **Redefiniendo la Política: Feminismo, ciudadanía y movimientos sociales de mujeres en América Latina** de Gloria Estela Bonilla Vélez, de la Universidad de Cartagena de Indias (Colombia) que enmarca el tema al dar una visión general de la relación existente entre el feminismo con la ciudadanía y los movimientos sociales de mujeres en América Latina.

El capítulo siguiente **Movimiento de mujeres intelectuales en las universidades argentinas en las últimas tres décadas** de Cecilia Lagunas y Nélica Bonaccorsi, de las Universidades Nacional de Luján y Nacional del Comahue, Neuquén, (Argentina), respectivamente, analiza los movimientos de mujeres intelectuales en las universidades argentinas en las últimas tres décadas. El retorno de la democracia en Argentina en 1983 provocó el retorno de intelectuales exiliadas que introdujeron el pensamiento feminista en la vida académica y potenciaron la construcción de un pensamiento no androcéntrico y la creación de espacios femeninos como Centros de estudio y Encuentros Nacionales de mujeres (ENM).

El siguiente **Encuentros Nacionales de Mujeres: foros deliberativos en la construcción de la agenda política de género en Argentina** de Sandra Salomé Fernández Vázquez, Universidad Nacional de Avellaneda, B. Aires (Argentina), analiza y presenta los encuentros nacionales de mujeres como foros en los que se delibera y construye la política de género en Argentina. Muchas de sus demandas se han convertido en leyes por lo que junto a las académicas se constituyen en caminos, diferentes pero complementarios, para abordar la ciudadanía y participación política. De modo que en el capítulo anterior y el presente aparecen la acción intelectual y la acción social directa en Argentina, acción esta última que desafortunadamente hemos ido perdiendo en Europa.

Finaliza esta primera parte con un capítulo de alcance más general: **Tejiendo las redes de la ciudadanía: mujeres, movimientos sociales y tecnologías de la comunicación** de M^a Teresa Vera Balanza y Anselmo Ramos Ruiz (Universidad de Málaga) en él se analiza cómo las tecnologías de la comunicación pueden contribuir a crear una ciudadanía más plena en cuanto nos permiten tejer redes de mujeres, contribuyendo a que los movimientos de mujeres extiendan su acción y así, mediante una feminización de la red podamos aprovechar mejor sus posibilidades para relacionarnos y conseguir la igualdad.

En la segunda parte **LA CONSTRUCCIÓN DE LOS FEMINISMOS EN LATINOAMÉRICA, LUCES Y SOMBRAS** se hace una revisión de los feminismos y sus logros con el fin de dibujar los movimientos de emancipación femenina en el siglo XX en contextos diferentes, entrelazando, Europa y Latinoamérica.

Comenzamos por Portugal con **El feminismo bem comportado de Ana de Castro Osorio (1872-1935)** de Rosa María Ballesteros García, (Universidad de Málaga). Ana de Castro Osorio intenta armonizar el feminismo con el republicanismo y lucha junto con otras mujeres por el sufragio femenino y la libertad de conciencia.

Siguiendo con los feminismos en el siguiente capítulo, **Feminismos y feministas en México Veracruz 1915-1932** de Rosa María Spinoso Arcocha, Universidad de Guadalajara/CULagos (México) mencionaremos a Salomé Carranza, pionera del feminismo veracruzano quien reivindica en sus escritos la necesidad de romper el yugo de la ignorancia y el fanatismo eclesiástico, el rechazo del matrimonio y la esclavitud doméstica. Destacando la importancia de la educación para remediar los males padecidos por las mujeres.

A Argentina se dedica el siguiente capítulo **Mujeres en la periferia. Feminismos de izquierdas en la revista "crisis". Argentina 1973-1976** de Eva Rodríguez Agüero, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Argentina) quien analiza el tratamiento dado por la revista "Crisis" a la emancipación de las mujeres. La lectura de sus textos sugiere una idea de feminismo como un fenómeno importado de Estados Unidos y Europa y la subordinación femenina al capitalismo.

En el mismo contexto, Argentina, el capítulo siguiente, **La revancha patriarcal. Cruzada moral y violencia sexual en Mendoza (1972-1979)** de Alejandra Ciriza y Laura Rodríguez Agüero Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Argentina), presenta la batalla feminista encabezada por miles de maestras, que a través de seminarios organizados partir de 1973 abogan por un nuevo proyecto de ley educativa basada en la colaboración fraternal y la propiedad social. Emancipación que fue cercenada por el nacionalismo de derechas y los grupos integristas, perpetuando la alianza entre capitalismo y patriarcado. Presenta cómo en aras del elogio de la moral y buenas costumbres, se cometieron prácticas aberrantes: violaciones, torturas, secuestros y ejecuciones. Actuaciones gubernamentales en Mendoza entre 1972 y 1979 que constituyeron uno de los mayores genocidios de la historia.

La autora del siguiente capítulo, **Solidaridades internacionales y experiencias de abortos de mujeres argentinas y españolas**, Rosana Paula Rodríguez también de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Argentina), relacionando experiencias femeninas en Europa y Latinoamérica, analiza la evolución de las leyes y prácticas abortivas en España y Argentina desde una visión transnacional del feminismo, destacando la sororidad femenina en Argentina y entre las mujeres argentinas y españolas.

La tercera parte, **EMIGRACIÓN, LUCHA CONTRA EL FASCISMO Y EXILIOS**, es más diversa. Trata de ofrecer otra visión de esta múltiple realidad frente al discurso histórico oficial sobre el exilio español construido desde una perspectiva androcéntrica, visibilizando el papel jugado por las mujeres en estas acciones.

Esta sección comienza con el capítulo **Quimeras transatlánticas de ilusión frustrada. La trata de blancas de las mujeres españolas en el camino de Buenos Aires (1980-1936)** de Jordi Luengo López de la Universidad Pablo de Olavide, quien muestra la vulne-

rabilidad de las mujeres ante el control y comercio de su cuerpo, situación que no se ha visto erradicada hasta el momento actual, pues “la trata” sigue azotando a las mujeres que siguen siendo objeto de compra venta.

El siguiente capítulo **Lucha militante contra la guerra y el fascismo: Mujeres de frente único en la encrucijada mundial de los años treinta** de Verónica Oikión Solano del Colegio de Michoacán (México) analiza la lucha de las mujeres frente al fascismo a través del Frente Único Pro Derechos de la Mujer que recoge las corrientes de las culturas políticas femeninas y el activismo a nivel internacional. Aunque las luchas por la consecución de los derechos de las mujeres, a través del Frente único pro derechos de la mujer, aparecieron en Europa, donde surgen los fascismos, tuvieron su reflejo en Latinoamérica, como es el caso de México.

El exilio de las mujeres: trabajo y redes femeninas en los campos del Sur de Francia (1939-1945) de Carmen González Canalejo, Universidad de Almería, pone de relevancia como las mujeres también tuvieron un lugar destacado durante y después de la guerra española del 36. Lo mismo que ha ocurrido con la emigración, durante mucho tiempo la mujer ha sido invisibilizada en los desplazamientos forzosos y no forzosos. Fueron muchas las mujeres que se exiliaron tanto por ideas políticas como para salvar a su familia. Pertenecieron a distintas clases sociales: algunas universitarias, otras autodidactas, no todas se consideraron feministas pero “todas fueron conscientes de ser protagonistas de la acción y reconstrucción de sus propias vidas” y ante un mundo androcéntrico que las condenaba al silencio, relatan sus experiencias en memorias, diarios etc., mostrando un estilo diferente al de los hombres pues encontramos en estos relatos cierta “cercanía entre las experiencias públicas y privadas, y entre compromiso político y solidaridad”.

Esto mismo observamos en **Mujeres del 36. Memorias libertarias de guerra y Exilio** de M^a Dolores Ramos Palomo, Universidad de Málaga que analiza las memorias de mujeres como Sara Berenguer, Federica Monseny, quienes transmiten en sus textos el dolor y lucha por la supervivencia pero también su voluntad de seguir luchando contra el fascismo en Francia y otros países.

En el capítulo **Silvia Mistral: el exilio republicano desde los márgenes del feminismo**, Milagros León Vegas, Remedios García Muñoz y Sergio Blanco Fajardo de la Universidad de Málaga, analizan las experiencias de Silvia Mistral y un grupo de mujeres en campos de refugiadas en territorio francés, después de su huida de Barcelona. Relatos que nos permiten conocer los vericuetos del exilio de las mujeres y sus relatos desde un “yo encarnado” cuerpo femenino que sufre y refleja las cicatrices de la supervivencia.

Elena Gómez de la Serna y Fojo. Vivir, luchar en el exilio de Haydée Ahumada Peña, Universidad de Chile, aborda otros caminos del exilio a través de los avatares de la republicana Elena Gómez, en su búsqueda de familiares en campos de concentración y posterior exilio a Chile donde seguirá participando activamente en el empoderamiento de la mujer a través de la revista Eva.

Cierra la tercera y última parte del libro **“Todo sobre mi madre. Un relato generacional de la vida y exilio de Carmen Tortosa**, de Sofía Rodríguez López, Universidad de Málaga. La vida de Carmen, exiliada en Argelia, estuvo marcada por el compromiso con

el Socorro Rojo, el partido Comunista y la Unión de Mujeres Españolas. Revolucionaria, muestra su doble drama político personal.

En consecuencia, el libro merece la pena leerse porque presenta en sus diferentes capítulos, acciones de mujeres, desconocidas muchas, conocidas algunas y otras rescatadas del olvido no hace mucho tiempo, mostrando su personal lucha contra el patriarcado en contextos diferentes pues distintas son sus culturas, pero todas ellas persiguiendo un cambio en el orden social desigual para las mujeres. De ahí que su conocimiento, además de provocar nuestra admiración puede mostrarnos los caminos de quienes fueron nuestras antecesoras en la consecución de una ciudadanía plena.

Biographies

Las editoras del volumen

Inaury Portuondo Cárdenas es Museóloga Especialista del Museo Casa de África. Miembro de la Cátedra Hemingway del Instituto Internacional de periodismo José Martí de La Habana, Museóloga Especialista del Museo Nacional Ernest Hemingway de Cuba 2004-2011, Premio del Festival internacional de Raíces Africanas Wemilere (2013 y 2016). Actualmente se encuentra en la fase de defensa del ejercicio académico de la Maestría en Gestión y Preservación del Patrimonio otorgada en el Colegio Universitario San Gerónimo de la Habana.

Gladys Esther Egües Cantero. Periodista, escritora e investigadora cubana. Hija del destacado músico Richard Egües, quien formó parte de la orquesta Aragón, y hermana del compositor, director de orquesta y músico Rembert Egües. Miembro de la Unión de Periodistas de Cuba y de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, se licenció en periodismo en 1971 y ha realizado varios estudios de postgrado. Atendió el movimiento de artistas aficionados y de los instructores de arte en Matanzas y se adentró en otros frentes de la Cultura. Participó en la constitución de la Primera Brigada Nacional Raúl Gómez García y en el fortalecimiento de la UNEAC. Al concluir sus estudios retornó al trabajo periodístico y fue ubicada en la revista «Romances». Al constituirse el 18 de enero de 1978 la Editorial de la Mujer, realizó la investigación nacional en busca del nombre a una nueva revista, «Muchacha». Ha sido responsable de varias secciones en esta publicación y en «Mujeres», donde su trabajo como reportera le ha permitido investigar sobre el vestuario, educación formal, belleza y cocina. Ha dedicado parte de su vida a la investigación especializada en racialidad y género. Actualmente labora en la Editorial de la Mujer. Tiene a su cargo espacios televisivos y radiales de orientación de la moda y de consejos útiles para el hogar. Ha participado en numerosos eventos, talleres y congresos como conferencista. Ha dedicado su quehacer por más de cuarenta años al tema de la imagen femenina y ha publicado varios libros, folletos y periolibros.

Han contribuido a este número:

Luisa Yamilé Alán Núñez, nacida el 25 de agosto de 1964 en La Habana, Cuba. Licenciada en Bibliografía y Organización del Comercio del Libro, en el Instituto Poligráfico de Moscú. Inició su actividad laboral en 1987, al egresar del Instituto. Se desarrolló

como Especialista en Comercialización en el Centro Provincial del Libro de La Habana, integrando la Comisión Provincial Organizadora de las Ferias del Libro de La Habana 1987-91. Junto a este trabajo, inició la labor de Modelo Profesional en el Ministerio de la Industria Liger. Participó por OPINA, PUNTEX, Nueva Línea, Fondo de Bienes culturales y Teatro Nacional, en diversos eventos como FIART, ALAMODA y Convenciones de Turismo, durante los años 1987-94. En 1997 pasó a trabajar al Centro Provincial de la Música Tradicional Ignacio Piñero como Especialista en Programas Culturales, Proyectos y Eventos. Integrando la Comisión Organizadora del evento MUSICUBA y el Encuentro Nacional de Septetos Ignacio Piñero, 1998-99. A partir del 2000 y hasta la fecha se desempeñó como realizadora de audiovisuales en el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC).

Bárbara Balbuena Gutiérrez. Profesora y bailarina cubana. Camagüey, 1960. Especializada en Danza Moderna y Folclórica. Licenciada en Arte Danzario. Doctora en Ciencias sobre Arte. En 1996 obtuvo el Premio Nacional de Investigación con su obra *El treme Abakuá* y, en 2001, el Premio de Investigación Cultural con el texto *Las celebraciones rituales festivas en La Regla de Ocha*. Autora de diferentes libros como: *Salsa y casino: de la cultura popular tradicional cubana* (2010), *El análisis dancístico: un acercamiento al estudio semiológico y contextual de la danza folclórica cubana* (2017).

María Vicenta Borges Bartutis (Cuba, 1962). Lingüista, profesora auxiliar, investigadora y antropóloga de la Facultad de Español para No Hispanohablantes, Universidad de La Habana. Licenciada en Educación, Master en Linguodidáctica, Aspirante a Doctora en Ciencias Pedagógicas del Centro de Estudios para el Perfeccionamiento de la Educación Superior (CEPES) de la Universidad de La Habana. Ha incursionado en investigaciones en las áreas de la Pedagogía, Didáctica, Enseñanza de español como lengua extranjera, Psicología, Antropolinguística, Sociolingüística, Linguodidáctica y en la Comunidad afrocaribeña con los descendientes de haitianos. Ha presentado trabajos en diferentes eventos nacionales e internacionales con temáticas relacionadas con la lengua, la sociedad y la cognición; la antropología social y cultural afroamericana; el Caribe, la música y poesía «Nicolás Guillén»; estudios socioreligiosos de las religiones de antecedente africano; educación y pedagogía «Apropiación, generación y uso solidario del conocimiento». Encuentro Iberoamericano de Pares Académicos «Reflexiones, investigaciones, programas, modelos, enfoques, perspectivas, estrategias y metodologías»; los cultos cubanos de origen africano y su papel en la configuración de la identidad cultural del pueblo de Cuba. Como resultado de su producción científica ha publicado artículos en revistas y libros nacionales e internacionales como: *Acuario*, Cuba; *REDIPE*, Colombia; *CASCA*, Canadá, Universidad de Ciencias Pedagógicas «Enrique José Varona», Cuba.

Teresa Victoria Burunate Sánchez (Cuba, 1955). Lingüista, profesora auxiliar, investigadora y antropóloga de la Facultad de Estomatología de la Universidad de Ciencias Médicas de La Habana. Miembro de la Asociación de Pedagogos de Cuba. Licenciada en Lengua y literatura Rusa (Instituto Estatal Pedagógico de Lipetsk, URSS, 1980) y Lengua y literatura Inglesa, (Facultad de Lenguas Extranjeras FLEX, UH, 1996), Master en Ciencias Pedagógicas 1980 y en Estudios Interdisciplinarios sobre América Latina, el Caribe y Cuba

2009. Ha cursado el Diplomado Crítica Teatral ISA 2013, Diplomado Cuba: JENS, cultura y racialidad. Antropología Facultad de Biología, UH, 2009. Ha incursionado en investigaciones sobre sociedad, racialidad y cultura del Caribe. Ha publicado en Newsletter of the «Canadian Anthropology Society/bulletin d'informations de la Société canadienne d'anthropologie», Canadá, en la revista «Comparative Cultural Studies - European and Latin American Perspectives», Italia y en el CD Copyright © Museo Casa de África.

Gabriele Campani músico, compositor y guitarrista. Artista solo y de combo, de Duo a Jazz Big Band. Ha trabajado también como profesor de guitarra en Italia, en la Academia de Música en Modena, en Cepam en Reggio Emilia, y después se ha mudado a Auckland (NZ) en 2009. Desde 2017 es residente permanente en Perth (WA). Compositor de más de 50 melodías originales, parcialmente grabadas y publicadas en varios álbumes. Miembro de SIAE (Sociedad Italiana de Autores y Editores) como melodista cualificado y letrista, se ha inscrito en 2010 en la APRA (Asociación de los Derechos de Ejecución Australasian).

Giovanna Campani es Catedrático de Educación Intercultural y de Antropología de Género en la Universidad de Florencia (Italia). Sus principales ámbitos de investigación son la educación intercultural, la pedagogía comparada, los estudios sobre la migración y el género, la inclusión/exclusión social, la integración de los migrantes en el sistema educativo y en las actividades interculturales, la protección de los refugiados, el tráfico de órganos humanos, las mujeres migrantes casadas, la colocación laboral de los migrantes y los menores extranjeros no acompañados.

Emir García Meralla. Escritor, investigador y crítico de música. Escritor de artículos y ensayos suyos sobre el tema de la música popular cubana. Ha aparecido en diversos medios cubanos y extranjeros. En la actualidad escribe una columna sobre música cubana en CUBARTE, así como para diversos medios digitales e impresos. Autor del libro *Se baila aquí*, donde a modo de crónica hace un acercamiento a la música popular cubana de los últimos cincuenta años.

Yoel Enríquez Rodríguez. Especialista y metodólogo de Cultura popular tradicional. Es Graduado como Instructor de Arte, miembro de la AHS y actual metodólogo de la Dirección Provincial de Cultura de Mayabeque.

Nancy Narcisa Mercadet Portillo. Profesora de Lengua y Literatura Rusa, Licenciada en Educación, especialidad en Lengua Inglesa, Dra. en Ciencias Filológicas, Profesora e Investigadora Titular de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades y Presidenta de la Cátedra de Estudios Multiculturales “Fernando Ortiz” de la Universidad de Matanzas (Cuba).

María del Carmen Mestas Alfonso. Periodista, narradora y poeta. Graduada de la Escuela Profesional de Periodismo Manuel Márquez en 1958 y Licenciada en Ciencias Políticas por la Universidad de La Habana en 1981. Trayectoria profesional: Desde 1959 se ha desempeñado como periodista en medios de prensa radial y escrita. Dirigió las revis-

tas Muchachas –de la cual es fundadora- y Mujeres, en la cual labora actualmente. Como jurado ha participado, entre otros certámenes, en Premio La Rosa Blanca (2002, 2004, 2007 y 2012), Festival de Cine Plaza (2006), Premio Especial de Asociación de la Prensa Cinematográfica en Caracol (2007), Ismaelillo (2011) y en varias ocasiones Premio Especial de la Federación de Mujeres Cubanas en Caracol. Es integrante de la Unión de Periodistas de Cuba, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica. Tiene una amplia y prolífica obra.

Maria del Carmen Monreal Gimeno es Doctora en educación por la UNED. Profesora titular de Psicología Social de la Universidad Pablo de Olavide desde el 2002. Sexenio de investigación concedido en 2014. Codirectora del Máster Género e Igualdad de la UPO y del Máster en Arteterapia y Aplicaciones del Arte para el Diálogo y la integración Social de la UPO. Investigadora de proyectos en temas como valores constitucionales e institucionales en los jóvenes, victimización y reputación social en la adolescencia, violencia, migración femenina y transformación de las familias por influencia de la emigración con perspectiva de género. Directora del proyecto “GENDERCIT”. Publicaciones en temáticas de género, valores y violencia.

Nancy Morejón Hernández. Ensayista, narradora, investigadora, crítica de arte, traductora, poeta... Premio Nacional de Literatura de Cuba 2001. Una de las voces más reconocidas del mundo hispanoparlante. Su multifacética y premiada obra se conoce en todos los continentes. Las cátedras universitarias de Estados Unidos, Francia, Inglaterra, España, Grecia, estudian su vida y obra, en particular en la universidad de Missouri desde hace cerca de 30 años. En estos centros ha impartido conferencia, talleres y clases magistrales. Entre otras responsabilidades ha sido directora del Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas, integrante de mérito de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba de la cual fue presidenta de la Asociación de Escritores. Miembro de número de la Academia Cubana de la Lengua, la cual presidió durante varios años.

Óscar Oramas Oliva. Embajador de la República de Cuba, Guinea, Mali, Angola, Sao Tome y Principe y las Naciones Unidas, así como Director de África y Ministro Diputado de los Asuntos Exteriores de Cuba, Óscar Oramas Oliva nació en Cienfuegos, el 12 de noviembre de 1936 y tiene un Máster de Artes y un Doctorado en Ciencias Históricas. Entre sus numerosas publicaciones, temenos que citar *Angola ha nacido una nueva generación* (1978), *United States: la otra cara* (1987), *Amílcar Cabral, más allá de su tiempo* (1998), *Los desafíos del siglo XXI* (2003) y *Por los caminos de África*, primer enfoque al ensayo publicado por Wanafrica Ediciones, *Siempre por los caminos de África (Always on the Roads of Africa)*.

Jorge Domingo Ortega Suárez. Licenciado en Filosofía, Master en Ciencias de la Educación Superior, Dr. en Ciencias Filosóficas, Investigador Titular y Profesor Titular Adjunto de la Universidad Central Marta Abreu de Las Villas y del Departamento de Gestión del Centro de Capacitación del Ministerio del Turismo, Varadero, Asesor de la Presidencia de la Cátedra de Estudios Multiculturales “Fernando Ortiz” de la Universidad de Matanzas (Cuba).

Irina Pacheco Valera. Historiadora. Profesora e Investigadora. Actualmente labora como Jefa de Redacción de Pensamiento Social en la Editorial Nuevo Milenio. Profesora Adjunta de la Universidad de La Habana.

Roberto Ravenna nació en Bellegra (Roma), el 24 de julio de 1951. Es un profesionalista en IT, antropólogo y también un músico. A partir de 2002 ha colaborado con el museo Casa de África, en La Habana, donde concluyó su formación profesional en cinematografía produciendo y dirigiendo varios documentales de género musical, etnográfico y folclórico. Esos documentarios forman parte de *A través de la isla grande*, una serie documental producida también con la ayuda del gobierno de la Región Lacio, en Italia. Además, a partir de 2005, es miembro del comité científico del International Anthropology Event, el cual tiene lugar en La Habana en el museo Casa de África, como cooperador en el ámbito de los audiovisuales. En 2008 ha producido y dirigido el documental *Karphatos – The Last Matriarchy in the Mediterrean Sea*. Ha producido también otros documentales y conciertos. En 2009, Roberto Ravenna ha promovido un proyecto ecológico-cultural titulado *Tersus Mundi* apoyado por el Ministerio de Cultura de Cuba, CNEART y la escuela de música Paulita Concepción, en La Habana. Allí, ha creado la Orquesta Juvenil de Cuba por la Ecología (OJCE) con el Maestro Shama Milán. En 2016, con Dixami Rodríguez Pedroso, ha producido y dirigido el documental *Yo soy el Son... de La Habana*: un documental que celebra el nonagésimo aniversario de la orquesta de Cuba Septeto Nacional Ignacio Piñeiro, distribuido por la etiqueta cubana Bis Music.

Vicente Robinson Echevarría. Profesor asistente. Licenciado en Geografía. Especialista en Geografía Económica y Metodología de la Enseñanza de la Geografía. Máster en Estudios Sociocultural de Trabajo Universitario. Profesor del Centro Universitario Municipal de Batabanó. Diplomado en: Antropología, Desarrollo Local, Enseñanza Superior. Profesor adjunto del Centro de Superación de la Cultura.

