

09

Fecha de presentación: enero, 2019

Fecha de aceptación: marzo, 2019

Fecha de publicación: abril, 2019

UNA LOCALIDAD

DESARROLLADA POR SU PATRIMONIO INMATERIAL: LA MÚSICA CIENFUEGUERA

A LOCALITY DEVELOPED FOR ITS INTANGIBLE HERITAGE: THE CIENFUEGOS MUSIC

Alegna Jacomino Ruiz¹

E-mail: ajruiz@ucf.edu.cu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2604-0137>

¹Universidad de Cienfuegos. Cuba.

Cita sugerida (APA, sexta edición)

Jacomino Ruiz, A. (2019). Una localidad desarrollada por su patrimonio inmaterial: la música cienfueguera. *Universidad y Sociedad*, 11(3), 73-80. Recuperado de <http://rus.ucf.edu.cu/index.php/rus>

RESUMEN

El presente artículo se ocupa de redescubrir a partir de identidades individuales y colectivas, las peculiaridades que le dio la música cienfueguera a su región y localidad. En este sentido el desarrollo local se ocupa de llevar de la mano a partir de su patrimonio material e inmaterial la construcción de tales identidades. Conocer y preservar la evolución de la música cienfueguera, forma parte de esos rasgos distintivos que tiene la llamada por especialistas, sonoridad cienfueguera. Al decir desarrollo, se hace evidente a su vez el mejoramiento de la calidad de vida y la afirmación de valores, que tipifican a la localidad cienfueguera.

Palabras clave: Localidad, desarrollo, música cienfueguera, identidad.

ABSTRACT

The present article deals with rediscovering, from individual and collective identities, the peculiarities that the Cienfuegos music gave to its region and locality. In this sense, local development takes care of taking the construction of such identities from their material and immaterial heritage. Knowing and preserving the evolution of Cienfuegos music, it is part of those distinctive features that call by specialists, Cienfuegos sound. By saying development, it becomes evident in turn the improvement of the quality of life and the affirmation of values, which typify the Cienfuegos locality.

Keywords: Locality, development, Cienfuegos music, identity.

INTRODUCCIÓN

Cienfuegos ha contado y cuenta con rasgos que la particularizan desde su origen fundacional, su exquisito trazado urbanístico y arquitectónico, su acelerado progreso económico, específicamente en el renglón azucarero hasta el ambiente cultural que desde las primeras décadas del siglo XIX imperaba en la localidad. Baste recordar que en la ciudad se publicaban dos periódicos de amplia repercusión, *La Correspondencia* y *El Comercio*. Estos diarios llevaban la firma de numerosos escritores y periodistas locales de una importante reputación, como: Eduardo Torres Morales, Miguel Ángel de la Torre, Francisco Cañellas Martí, Pedro López Dorticós, Salvador Bienvenido Rumbaut Yáñez, Saturnino Tejera, Eduardo Benet Castellón, entre otros. Este auge de la prensa en Cienfuegos, devino en que desde 1904 existiese una filial de la Asociación de la Prensa de Cuba.

Otro aspecto que llama la atención, es la fidelidad de los cienfuegueros a su historia. En 1861, a los 42 años de fundada la ciudad, Enrique Edo Llops escribe la primera historia de Cienfuegos con el título de *Memoria histórica de la villa de Cienfuegos y su jurisdicción*, la que tuvo una segunda edición en 1888. En 1920, Pablo Rousseau y Pablo Díaz de Villegas escriben la segunda historia de Cienfuegos con motivo del primer centenario de la ciudad (1919), *Memoria descriptiva, histórica y biográfica de Cienfuegos y las fiestas del primer centenario de la fundación de esta ciudad (1819-1919)*. Una obra de especial importancia para el estudio de la historia de Cienfuegos y de sus personalidades lo es el *Diccionario biográfico cienfueguero de Luis J. Bustamante*. Recientemente acaba de ver la luz la *Síntesis histórica provincial de Cienfuegos* de un colectivo de autores. En la reconstrucción de su pasado tiene un especial lugar el rescate y compilación de las leyendas y de las tradiciones de la región, de Pedro Modesto Hernández Hernández y del historiador Adrián del Valle. Estos autores dieron a conocer, con motivo de los festejos por el centenario de la fundación de la ciudad, su libro *Tradiciones y leyendas de Cienfuegos*, en el cual existe una fuerte presencia de las provenientes de la cultura taína. Un destaque particular lo tienen las investigaciones de campo realizadas durante años por Samuel Feijóo Rodríguez que permiten hoy contar con una importante colección de lugares, situaciones y personajes que reflejan una mejor reconstrucción de la sociedad rural cienfueguera. Raúl Aparicio se destaca también por la introducción de nuevas técnicas narrativas con un fuerte contenido patriótico y realista.

Por otra parte, los artistas cienfuegueros de las décadas del 20, 30 y 40 del siglo XX, se caracterizan por la apropiación estética de su realidad, demostrando la admiración

por el espacio geográfico, por la historia, por las leyendas y por los valores espirituales de su localidad, de su región y de su provincia villareña. Algunos de ellos son: Luisa Martínez Casado, Arquímedes Pous, Mateo Torriente y Benjamín Duarte.

Es de destacar que, el intenso movimiento portuario le dio un cierto cosmopolitismo a la ciudad, lo que propiciaba que, entre los productos que entraban se encontraran importantes instrumentos musicales principalmente el piano, el violín, la flauta y el arpa. Constituirá entonces la evolución de la música en Cienfuegos, eje fundamental identitario para el desarrollo local y a su vez del patrimonio inmaterial de la nación cubana. En este caso se hace imprescindible acotar que, según la Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales: *“lo inmaterial se convierte totalmente en material cuando se protege, se conserva, se preserva y archiva”*. (Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2005)

DESARROLLO

El complejo tema del desarrollo local con respecto a la identidad pondría de manifiesto distintas opciones, destacamos, en este caso: La valoración y el rescate de un producto con identidad cultural (por ejemplo, un ritmo musical, etc.), que no implica un deseo colectivo de desarrollo del territorio. En este caso el objetivo sería el producto, no necesariamente el territorio ni sus habitantes, por ello la premisa fundamental es recuperar, fortalecer, reconstruir su identidad y aprovecharla para generar desarrollo en su espacio a través de la oferta de bienes y servicios culturales en un tejido social colectivo (Molano, 2006).

Podemos llegar fácilmente a una conclusión: es imposible llegar a la anterior determinación sin conocer el entramado y la rica evolución de la música de esa localidad, en este caso, la cienfueguera. Para conformar o realizar un plan de Desarrollo local se necesita en primer lugar definir **desarrollo**, como un: proceso de mejoramiento de 5 dimensiones indispensables, si falta alguna, no podemos hablar de desarrollo, ellos son:

1. Crecimiento económico.
2. Mejoramiento de la calidad de vida.
3. Afirmación de valores y de la identidad, incluyendo la equidad étnica, de clase, género y generación.
4. Ciudadanía y democracia, como valores individuales y colectivos.
5. Equilibrio ecológico. (Varillas)

Sin embargo, la gestión y conservación del patrimonio cultural reconocen la conceptualización del *desarrollo local* como la participación en un proceso consciente, que establece fines y compromisos de los sujetos implicados, que promueve aprendizajes y actitudes y donde la calidad de la misma está dada en la toma de decisiones. La especificidad del desarrollo local no puede comprenderse como una cuestión ubicada sólo a nivel micro, sino como un proceso micro-macro íntimamente relacionado. El desarrollo local se ha convertido en el nuevo activador de las políticas de patrimonialización. Mientras la sociedad de los lugares se convierte en la sociedad de los flujos, parece como si los lugares se hayan involucrado en una obra de construcción identitaria, que privilegia la dimensión local o ciudadana por encima de las nacionales, estatales y globales. La identidad es el viejo territorio del patrimonio y no es de extrañar que entre los objetivos reconocidos por la mayor parte de actuaciones patrimoniales que se realizan en estos ámbitos, figure la (re) construcción de las identidades locales.

Nuestras identidades tienen una estructura ideoafectiva, esto es que es tanto racional como emocional. Los recuerdos de los sonidos, los aromas, los sabores, las imágenes y sus colores, inclusive las temperaturas, van construyendo un espacio que va de lo simple a lo complejo. Esos recuerdos actúan con o paralelamente a nuestra racionalidad aprendida y desarrollada.

La cultura construye a través del tiempo y de manera colectiva, el sentido de vida que tiene el transcurrir de nuestra existencia. Un dato revelador que nos lleva a dar importancia fundamental a este hecho, es aquel por el cual las culturas que han perdido con mayor o menor rapidez sus niveles de identidad cultural, y por tanto de sentido, sufren fenómenos acelerados de descomposición significativa, que se traduce en prácticas de evasión y autodestrucción.

Un proceso de identidad colectiva se construye como respuesta simbólica tanto ante la adversidad y la incertidumbre, como en el cambio y la innovación.

Los pueblos tradicionales conciben al tiempo, no de una manera lineal, de fechas, sucesos individuales o colectivos y etapas ineludibles en el desarrollo de la historia, desde una perspectiva racional, como en occidente. En contraste conciben al tiempo como un eterno retorno que hace posible la vida misma; y los rituales a través de ceremonias religiosas y fiestas tradicionales, aseguran que el ciclo circular de la vida continúe.

En las sociedades tradicionales, la identidad es la cohesión a una memoria y a una interpretación de la vida. La tradición cultural, expresada a través de la religión, las

cosmovisiones, el arte, la comida, la lengua, los roles y la organización social, entre otros elementos culturales, constituye el eje que una cultura ha adoptado a través del tiempo para sobrevivir y valorarse a sí misma.

Las identidades en las sociedades contemporáneas también se estructuran de manera compleja a través de los elementos de la cultura. El sentido de vida de los individuos y de sus colectividades se estructura también a través de la vinculación con el patrimonio cultural mueble, inmueble e intangible, expresado entre otros elementos, a través de las religiones institucionalizadas o los nuevos movimientos espirituales, de los lenguajes artísticos, de las industrias culturales, de la participación política y laboral.

En este sentido se puede decir que la música en Cienfuegos se desarrolla a partir de la sensibilidad de su pueblo por este arte. Por ello el *refinamiento musical*¹ de la ciudad se concibe como un proceso en el cual intervinieron disímiles factores, desde el origen de sus primeros fundadores, hasta la forma de aprehender y concebir un pensamiento musical no propuesto pero sí supuesto desde el siglo XIX. Formación musical, Cultura sociomusical, y Tipología de formatos musicales, conformarán el *sonido cienfueguero* que se respiraba en la localidad. A lo largo del proceso investigativo se pudo constatar a través de entrevistas realizadas a músicos, musicólogos, además de la información obtenida por diversas fuentes, especialmente las periódicas, que el llamado *sonido cienfueguero* lejos de ser una hipótesis, constituye un hecho musical.

En Cienfuegos existía un ambiente creativo e interpretativo muy particular desde su etapa fundacional, ello hizo que los músicos y agrupaciones musicales, de los más diversos formatos que fueron constituidos en la ciudad, tuvieran en su forma de tocar, de componer y de interpretar, características distintivas, una sonoridad diferente.

Según Florentino Morales, en el censo realizado en la ciudad en febrero de 1830, aparecen relacionados dos músicos: Sacramento Izquierdo y José Francisco Ramos. Ambos eran pardos libres. Ello confirma que en fecha tan temprana ya en Cienfuegos se está dando una activa interrelación cultural y que son estos negros y mulatos criollos los que producen elementos de una cultura mezclada y propensa a nuevas combinaciones.

El origen de este proceso hay que buscarlo en los cafetales e ingenios que fundaron los franceses que se asentaron en la región. No solo introdujeron nuevas técnicas

¹ Término utilizado por el Dr. Olavo Alén en entrevista realizada por Alegna Jacomino Ruiz al destacado musicólogo, La Habana, 23 de junio de 2016.

agrícolas, sino que, en sus casas, en lugar de oírse géneros musicales españoles como el pasodoble o el flamenco, se escuchaba sus géneros favoritos, contradanza, minuet, gavot, paspiés. Estos dueños de esclavos, compraban instrumentos musicales y preparaban a aquellos que tenían condiciones para la música, a quienes, incluso, les pagaban los estudios de piano, violín o flauta, instrumentos que conformaban el llamado, por esa época en Europa, trío francés. Era la combinación preferida para la interpretación y ejecución de los géneros anteriormente mencionados, y de otros franceses. La condición era que estos esclavos tocaran como los franceses para que los otros propietarios de plantaciones y lugares selectos de la sociedad ciudadana no trajeran los costosos tríos de Francia, sino que utilizaran los de aquí. Este proceso también influyó en el modo de bailar. Ahora, las mujeres se movían elegantemente con movimientos de hombros como si estuvieran bailando un minuet y, a la vez, con vestidos largos y pañuelos en la cabeza, bajo el influjo afrancesado de las amas. A ello le añadieron la gracia del uso del abanico por el clima cálido, aunque este ya se usaba en los salones de baile en Francia. Como un símbolo de elegancia, en mujeres y hombres, se usaban zapatos para ir al baile, tradición que no era común en otros géneros cubanos como la rumba o la conga. Los hombres se ponían de traje. Era disfrutar de la danza, acompañada no por tambores sino por el piano, el violín y la flauta. Después se le fueron incorporando otros instrumentos a gusto, pero de manera muy mesurada.

Un aspecto de especial importancia en el desarrollo de la música cubana es la sensibilidad que estos músicos negros introducen en sus interpretaciones. Cuando Europa los escucha queda rendida al encanto. Tres violinistas cubanos conmueven al Viejo Continente, José White, que llegó a ser director del Conservatorio de París; Claudio Brindis de Salas, ante el cual se inclinó la corte prusiana; y el trinitario devenido cienfueguero Lico Jiménez que llegó a ser director de un Conservatorio en Alemania y uno de los mejores pianistas de Europa. La afinación criolla, marcaría desde entonces a la música cubana.

Al interior de la sociedad cubana, y en las regiones de Cienfuegos y Matanzas en particular, se produce una evolución singular de la música. De la contradanza francesa a la contradanza cubana y de esta al danzón. Este último, por aumento de sus partes de 2 que tenía la contradanza a la de 5. El danzón nace de un acompañamiento, según lo declara el propio Miguel Faílde, su creador, que es el llamado de habanera. Nadie toca tambor con el ritmo de habanera, es un movimiento pianístico que ya se encontraba en las contradanzas francesas desde los siglos XVI, XVII y XVIII, con la característica de que aparecía no de

forma continuada. Los únicos que hacían los ritmos desde el principio hasta el final eran los africanos para crear un colchón polirrítmico que sirviera de base a la improvisación de un tambor o de una voz; esta alternancia en forma de llamado y respuesta es típica de las estructuras musicales africanas. Se basaba, en lo fundamental, en la combinación de los sonidos graves, que es el que escuchan los africanos con más facilidad, con el del europeo occidental, acostumbrado a los sonidos agudos. El resultado era una mixtura musical de los sonidos graves y monótonos de la percusión de origen africano con los sonidos agudos de los franceses, patentizados con el violín, la flauta (instrumento clásico que afrancesaba la música) y el piano. Es precisamente en el danzón donde empiezan a predominar nuevos elementos cubanos por encima de los no cubanos, no sólo por el ritmo, producto de la evolución interna, sino, también, como consecuencia de las actitudes que se iban asumiendo. Al trío francés se le agregaron un güiro, las claves, el contrabajo (para hacer los sonidos graves) y se aumenta el número de violines a 3 o 4. Ha tomado forma el formato orquesta cubano llamado charanga francesa. (Alén, 2016) Este sería el formato de una emblemática orquesta cienfueguera, la orquesta Aragón.

En las conclusiones de sus trabajos, el musicólogo Olavo Alén Rodríguez, expresa: "La orquesta Aragón es la charanga más francesa, la que mejor ha sabido guardar los íconos legados por los franceses a los comportamientos estéticos del cubano. Nunca un violín desafinó en la orquesta Aragón, las flautas fueron siempre excelentes y los pianistas también. Por ello, además del refinamiento de su música, representan símbolos de cubanía, de identidad, que van naciendo a partir de esa nueva forma de comportamiento *"la Aragón nunca desafinó"*. (Alén, 2016)

Pero siguiendo los orígenes musicales cienfuegueros, encontramos al primer músico notable que existió en la entonces villa Fernandina de Jagua, nos referimos a Tomás Atanasio Emilio Tomás de Clouet, nieto de José Agustín de Clouet de Pietre, hermano del fundador de la ciudad, ambos de ascendencia francesa, llegados de Nueva Orleans. Estudió en Nueva York, donde se graduó de piano, teoría, solfeo, armonía y composición. A su regreso fundó, en 1845, la primera orquesta que hubo en la ciudad en la que fungía como clarinetista y director (Beltrán, 1922). Al poco tiempo la orquesta ofrece su primera retreta en la Plaza de Recreo (actualmente parque Martí). Tomás también se desempeñó como uno de los más activos miembros del Liceo Artístico y Literario del que fue nombrado profesor de música instrumental. Al quedar constituida la Sociedad Filarmónica de Cienfuegos, Tomás fue elegido, en 1853, como uno de sus vocales. Cuentan los

anales cienfuegueros que, el 27 de diciembre de 1857, la orquesta que él dirigía interpretó su obra *Último recuerdo*; más de medio siglo después se oía frecuentemente en las sociedades, casas distinguidas, veladas y tertulias. Y este es uno de los mejores argumentos a favor del mérito de esa popular danza; el tiempo la distinguió con su sello aprobatorio.

En cuanto a la formación musical, en 1846 existía en Cienfuegos una Academia de Música fundada por Félix Varona, “*que ofrecía dar clases dos veces por semana... a la vez se hacía cargo de hacer tocar toda clase de funciones en la Villa, como en los pueblos y campos de la Jurisdicción*”. Rousseau (1920), plantea: “*esta fue la mejor escuela o academia de música que hubo en Cienfuegos por aquella época*”, por lo que se infiere que hubo otras”.

Otra eminente figura del siglo XIX cienfueguero, lo fue Guillermo Manuel Eduardo Tomás Bouffartigue, conocido como Guillermo Tomás² quien ejerció como profesor, compositor, flautista, director de bandas, orquestador, crítico y publicista. En su tierra natal debuta en 1886 en la Sociedad El Artesano la cual lo nombró socio de mérito a los 18 años. Conformó el trío francés La Montañesa (piano, violín y flauta), junto a Ana Aguado y José I. Andreu. Realizó una serie de conciertos divulgatorios sobre la música escrita por mujeres y publica siete libros, entre los que se encuentra *La mujer y la música*. Perfecciona sus conocimientos en el Conservatorio de Música de Brooklyn, del que años más tarde es nombrado director. Es el primer cubano en recibir el título de Doctor en Música por el Gran Conservatorio de Música, incorporado a la Universidad de Nueva York. En esta ciudad recibe la medalla de oro que otorga su Ayuntamiento.

Su obra musical estaba marcada por un altísimo gusto estético. Su primera pieza importante para banda es *Serenata cubana*, lo que lo coloca entre los iniciadores del nacionalismo musical cubano. Gonzalo Roig expresó: “*Como compositor su labor es sorprendente por el número de sus producciones y la calidad de las mismas... En él hay esbozo afortunado de música nacionalista... debemos señalar la titulada Esbozos de mi tierra como aporte importante por sus formas musicales y por el tratamiento de la misma a la historia de nuestra música sinfónica de carácter nacionalista*”.

Una vez derrotado el poder colonial, Guillermo Tomás regresa a su patria y funda, el 15 de agosto de 1899, la

primera Banda Oficial de Cuba, la Banda del Cuerpo de Policías de La Habana que, en 1912, se convierte en Banda Municipal de La Habana. Crea, además, la primera escuela de música para los niños pobres en la capital. Ambas instituciones contaron desde sus inicios con sus Reglamentos, los que venían acompañados por los de la Escuela de Música Juan R. O' Farrill, ambos aprobados por el Alcalde Municipal de La Habana y bajo la dirección de Guillermo M. E. Tomás Bouffartigue. Así quedaba constatado en el artículo N. 51, al plantear: “*Bajo la dirección del Maestro Director de la Banda Municipal, y con la cooperación de los profesores de dicha Corporación que al efecto designe aquel, se constituye una escuela práctica instrumental para niños de reconocida pobreza*”. (Tomás, 1903) Seguido de este artículo el N. 52, aclaraba algo de suma importancia: “*La enseñanza en dicha escuela será gratuita*” (Tomás, 1903). Quedaba constituida la primera escuela de música para niños pobres de La Habana.

Por otra parte, el 31 de octubre de 1910 bajo el Gobierno del General José Miguel Gómez, se funda la Academia Nacional de Artes y Letras por decreto 1004. El 4 de noviembre siguiente se dictó el decreto 1006 en el que se designan los académicos fundadores. Queda oficialmente nombrado como miembro de la sección de música, el maestro Guillermo M. E. Tomás, el cual años más tarde fungiría como presidente de dicha sección.

Otra figura destacada en la conformación musical patriótica cienfueguera lo es Ana Aguado y Andreu, profesora, actriz, cantante soprano y pianista. Se trasladó a Estados Unidos en 1889, y un año después contrajo matrimonio con el eminente músico Guillermo Tomás. El compromiso político de estos músicos cienfuegueros se manifiesta cuando integran el movimiento de artistas revolucionarios formado por emigrados cubanos, encabezado por el pianista y cantante Emilio Agramonte. Organizan veladas para recaudar fondos destinados a la propaganda y a los gastos de la Guerra de Independencia. En su estancia en New York, Ana Aguado recibe, el 7 de junio de 1890, una carta de José Martí, manifestándole el agradecimiento y reconocimiento por el servicio que ella y su esposo prestaban a la causa patriótica. Un fragmento de la misma: “*mis compañeros y yo estimamos la benevolencia con que se presta usted a ayudar, con la fama de su nombre y el encanto de su voz. Los tiempos turbios de nuestra tierra necesitan de estos consuelos. Para disponerse a morir es necesario oír antes la voz de una mujer*”. (Martí, 1975) En 1894, La Calandria (como se le llamó a Ana) obtiene resonantes triunfos artísticos frente al público norteamericano en diversos espacios como en los teatros: Hardman Hall, Columbus Hall, Berkeley Lyceum y en la Escuela

² Guillermo Manuel Eduardo Tomás Bouffartigue. Este es su nombre completo a pesar de que ninguno de sus biógrafos consigna el tercero. Fue bautizado el 1ro de noviembre de 1868. En esta partida de bautismo consta que nació el día 18 de octubre no el 10 como muchos investigadores han afirmado.

de Ópera y Oratorio. Terminada la guerra del 95, regresa a Cuba y se dedica en La Habana a la enseñanza, primero en el Conservatorio Nacional de Música Hubert de Blanck, y después como subdirectora de la Escuela Municipal de Música de La Habana (Martínez, 1988).

Desde 1903, enseñaba música en Cienfuegos Isabel Tomás Álvarez, la cual había ganado el primer premio del Conservatorio de Música de París. En 1934, dirigió la Academia Municipal de Bellas Artes de Cienfuegos.

La formación musical en las academias o conservatorios existentes en la ciudad constituyeron un elemento determinante para la vida musical cienfueguera; muchos de los músicos que después formaron parte de grupos de diverso formato, tenían una preparación académica básica para interpretar cualquier tipo de música. En la tradición cienfueguera resulta significativo encontrar espacios musicales para infantes como el de los colegios que efectuaban actividades de fines de curso con niños, los cuales tocaban instrumentos y cantaban en coros, piezas clásicas, universales o cubanas. Se destacan algunas academias de piano como: la de Margarita Benet de Martínez y la Flora Mora, entre otras muy renombradas. También se impartían clases de teoría y solfeo a domicilio. Estos son los casos de las profesoras Sarah Torres López, quien será la maestra del niño Rafael Lay, segundo director de la Aragón, y Aida Jiménez. En la investigación se ha podido localizar, entre el año de surgimiento de la ciudad 1819 y el año 1939, este último año en que cierra la etapa de pleno esplendor de la música en la localidad cienfueguera, la existencia de 17 academias o conservatorios de música en la región, sin contabilizar los profesores que de manera independiente impartían clases sin pertenecer a ninguna de estas instituciones.

La música en Cienfuegos iba expandiéndose y consolidándose a través del surgimiento de diversas agrupaciones de formatos diferentes. De esta forma la música clásica, y el aprendizaje de la técnica correspondiente era llevado en muchos casos a grupos de música popular, con sonoridades y nuevas formas de hacer música.

En el caso de las bandas, sólo se aunaban diversos instrumentos para tocar lo ya aprehendido. Ejemplo de ello es la Banda Municipal de Cienfuegos que, de 1901 a 1924, estuvo dirigida por Agustín Sánchez Planas. Una de sus acciones culturales más importantes fue la creación del centro docente y de recreo para negros denominado, Minerva. En 1911, ganó el Concurso Nacional de Bandas.

Por otra parte, en 1917, se crea la Asociación Coral de Cienfuegos, pero la institución que cobró más prestigio en el ámbito nacional fue la Coral de Cienfuegos, que organizó el Padre Pedro de UrtiagaAlcívar. A él se le

atribuye el honor de fundar la primera Coral de Cuba en esta ciudad con pretensiones rigurosamente estéticas. La de La Habana fue fundada por María Muñoz de Quevedo en 1931, ocho años más tarde (García, 2005).

En 1918 comienza el movimiento sonero en Cienfuegos. Según el musicólogo Leonardo Acosta se establece en oriente y en el centro como procesos paralelos, no como la concepción generalizada y convertida en mito de que surgía primero en oriente (Acosta, 2014). Pero no es hasta bien avanzados los años 20 y 30 que este género va a cobrar su mayor auge con el florecimiento de sextetos y septetos como La Hoja, La Caja de los Hierros, El Fígaro, Ron San Carlos, Los Criollitos, Cienfuegos Estany, Los Naranjos, Unión Infantil, El pez espada, Cuba, Los Melodiosos de Ramito, Triunfador, el Conjunto Crucense y el Santa Cecilia. De ellos Los Naranjos aún continúan activos en la ciudad. Se ha podido constatar la existencia de 35 conjuntos de este tipo en la región, lo que denota el auge alcanzado por este género. También se comprobó en la prensa los prejuicios raciales. En lugares como el Club Cienfuegos y el Club de Cazadores, los músicos tenían que entrar por detrás, subir, tocar e irse por otro lado. No podían compartir con el público.

El formato charanga mantenía una fuerte presencia y era muy popular. Estas agrupaciones componían su repertorio fundamentalmente de danzones, aunque también interpretaban valeses y boleros. Entre las más conocidas estaban la Universal de Vives, la orquesta Revelación y, aunque por poco tiempo, la Rítmica del 39, antecedente directo de la Aragón.

Un tercer formato orquestal era el de *jazz band* con percusión cubana. En este formato prevalece la cuerda de metales con saxofones, trompetas y trombones. En Cienfuegos tres de las más famosas eran la Cienfuegos *Jazz Band*, de Periquín, la *jazz band* de Roberto Argudín y la de Manolo García. Se ha podido localizar más de 10 orquestas de este formato en estos años.

El papel que jugó la radio en la música fue determinante. Cienfuegos está entre las primeras ciudades de Cuba que tuvo emisoras radiales. Luego de pasar por varias estaciones, queda totalmente instalada, en 1936, la CMHM que se mantenía en el aire durante 14 horas diarias. Sobresalía por su programación musical que incluía músicaailable, selecta y canciones populares. Al poco tiempo comenzaron a transmitirse las retretas de la Banda Municipal y el pianista José Manuel Vázquez del Rey inicia conciertos *en vivo*, lo cual marca un momento significativo en la historia radial de la ciudad.

En la década del 30, se aprecia el esplendor en la música cienfueguera. En lugares como el Casino Español, el

Yacht Club, el Club de Cazadores, el Ateneo del Teatro Tomás Terry y el Club Minerva, se realizaban diversas actividades como banquetes, celebraciones de bodas, juegos deportivos, regatas, tertulias-té danzantes. En cada festividad siempre tocaba un conjunto musical. El periódico *La Correspondencia*, en sus columnas Vida Social, Apuntes Sociales, Dietario Crucense, Cumanayagua o Mundo Elegante los anunciaba con títulos sugerentes: *Interesante Partido de basket femenino y animado baile en el Club Cazadores, Se organiza la velada del Ateneo, Hoy es el gran baile de La Josefa y a dos orquestas*. Un baile celebrado en el barrio de Caunao fue una de las fiestas más hermosas protagonizada por el gran **jazz band** del profesor Vivanco y el mejor sexteto de la provincia, el famoso Ron San Carlos, en la que más de doscientas parejas disfrutarían de la misma. La música constituía un componente social y cultural que atravesaba todos los límites para unir e identificar en los sentimientos y en la espiritualidad (en la medida que adquiría sonoridades y ritmos) a los cienfuegueros sin distinciones sociales ni raciales. Ella podía escucharse en un teatro, en un barrio, en el Prado, en un parque o en una casa particular, en espacios públicos o privados. En el Terry, los niños cantores de Viena; en Caunao, el sexteto Ron San Carlos.

Por su parte, en esta época, el cine constituía otra fuente importantísima de socialización de la música. El acompañamiento musical del film *Canto de amor* quedó definitivamente instalado en el gusto de los cienfuegueros. Excelentes óperas fueron escuchadas en la interpretación de tres grandes cantantes de magníficas facultades: Grace Moore, de la Columbia; Gladys Swarthint, de la Paramount y Lily Pons, de la RKO Radio. La música latina también se hacía sentir, el 7 de abril de 1936, la Columbia Pictures presentaba *María Elena* (Flor de fuego). Ocho números musicales engalanaban la película, entre ellos el vals *María Elena*, *La Bamba*, rumba veracruzana, y el danzón *Pregón*. Sirvan estas referencias solo como muestrario.

Madres de músicos, las bandas, ocupaban los espacios públicos. En cierta ocasión en el Parque Central estuvo la Banda de Música de Los Bomberos que dirigía el maestro José Rodríguez Meneses, en el de Villuendas, la Banda de los Exploradores dirigida por Manuel García y en el Prado, la Banda Municipal con su director Pedro Garcés. La calidad que mostraban cada una de estas bandas se asimilaba al de una sinfónica. La banda de los Bomberos y la de los Exploradores tenían similares características. Exhibían un repertorio integrado por danzones, boleros, paso doble y fox. La Municipal, contaba con algunas sinfonías, valeses, fantasías, mazurcas, marchas y alternaba con piezas internacionales y cubanas. Llegaba también

este arte a municipios como Palmira, Cumanayagua, Cruces, Rodas y Santa Isabel de Las Lajas. En este último se puede resaltar el famoso Baile de las uvas, donde participó la orquesta Ensueño que dirigía el profesor Félix Agüero. Muy destacadas también resultaron las fiestas masónicas que se realizaban en Cruces y en las cuales la parte musical corría a cargo de la Banda Municipal que dirigía Juan Más.

En la Perla del sur se distinguieron también figuras que, en estos años 30, alcanzan su popularidad. Zoila Rosa López Fundora, escribió la música de las piezas *Guanaroca* y *Guajira Cienfueguera* y cultivó la música infantil para las escuelas de Kindergarten; Edgardo Martín Cantero compositor, profesor, crítico musical y autor del libro *Panorama Histórico de la Música en Cuba*; José Manuel Vázquez del Rey, musicólogo de prestigio nacional, pianista y profesor, especializado en Pedagogía, Armonía e Historia de la Música; y José Ramón Muñiz, compositor y creador de la conocida canción *Luna Cienfueguera*.

La calidad de autores e intérpretes cienfuegueros en las décadas de los años 30, 40 y 50 del siglo pasado, con nuevas propuestas musicales, los colocaron en sitios destacados nacional e internacional. Su influencia es notable en la evolución de la música cubana. Esos son los casos de Eusebio Delfín, compositor e intérprete. Organizó, junto a Eduardo Sánchez de Fuentes, el Primer Festival de la Canción Cubana; autor, entre otras, del popular número musical ¿Y tú, qué has hecho? Delfín introdujo la nueva forma de acompañar los boleros, con ritmo original, semi-arpegiado y repartió el ritmo en un compás y medio, dejando en silencio la parte débil del segundo compás.

La mujer cienfueguera logró obtener un lugar importante en el ámbito nacional en la persona de Paulina Álvarez. Fue única en la interpretación del danzonete, creado por Aniceto Díaz, en 1929, por lo que fue reconocida como la Emperatriz del Danzonete. Su orquesta fue la primera que se presentó en los escenarios del Teatro Auditorium (Amadeo Roldán) en 1939, justo el año en que surgía la orquesta Aragón. Un nombre poco recordado, pero de extraordinaria trascendencia en la música campesina por haber creado la Guajira de Salón lo fue Guillermo Portabales. En otra dirección, encontramos a Roberto Espí, cantante y director de orquesta quien crea, y dirige el famoso Conjunto Casino, *Los campeones del ritmo*, probablemente, junto con la Sonora Matancera, la agrupación más importante de su tipo en Cuba.

Conocido, por lo general, por su relación con Benny Moré, Generoso Jiménez es un extraordinario músico que actuó con las principales orquestas de Cuba y estuvo cercano a Orestes Aragón en los orígenes de su Orquesta.

Un espacio importante lo ocupa Marcelino Guerra (Rapindey); quien formó parte del Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro, contribuyendo a su sonoridad y ritmo. Como compositor es autor de obras como *Pare cochero* y *A mi manera* que fueron éxitos extraordinarios de la orquesta Aragón en sus inicios.

Otro de los soneros mayores de Cienfuegos lo fue Rafael Ortiz. Integrante del sexteto Ron San Carlos de su ciudad, y después de otras agrupaciones soneras, pasa al Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro, a quien sustituye como su director en 1969. Su vínculo con la Aragón es notable. Junto con Richard Egües compone para la Orquesta un número que será todo un éxito, *Bombón-chá*. La figura descollante de la música de la región cienfueguera en esas décadas lo fue Bartolomé Maximiliano (Benny) Moré. Sus relaciones con los músicos de la Aragón fueron estrechas aun antes de los triunfos respectivos. En las primeras grabaciones de la orquesta cienfueguera está la voz de un cantante de la Banda Gigante, Fernando Álvarez.

Si se estudian los orígenes y la tradición charangueras de Cienfuegos se puede comprender el ambiente identitario musical que caracterizaba la localidad, sobre todo en las primeras décadas del siglo XX. Si le incorporamos al análisis el auge sonero en la región y la posterior expansión de importantes intérpretes musicales cienfuegueros, se entienden sus particulares características musicales. Su captación de las sonoridades y ritmos de sextetos, septetos, conjuntos, charangas y *jazz bands*; la influencia del son en la rítmica orquestal; la estructura de charanga para danzones y boleros, todo ello, en estrecho contacto con los mejores ejecutores, compositores y orquestadores cienfuegueros triunfantes en La Habana, en México o en Nueva York, fueron fusionados en su propio sentido musical y orquestal. En ello está el "secreto" del *sonido cienfueguero*,³ del ritmo más *soneado* que el de las charangas habaneras y en la capacidad de interpretar y crear géneros diversos.

CONCLUSIONES

El conocimiento y preservación de la evolución histórica de la música cienfueguera, implica como reto al desarrollo local, redescubrir las identidades individuales y colectivas. En este caso la localidad cienfueguera cuenta en su haber con un poderoso caudal de músicos, compositores, intérpretes y diversos tipos de formatos musicales, que aportaron al ambiente musical regional, un particular *sonido o sonoridad cienfueguera*. La valoración de este patrimonio inmaterial, traería consigo estar

en correspondencia con una tradición cultural heredada. No se trata de un retorno al pasado sino de un presente nutrido de una riqueza, acumulada durante siglos, y que le dio personalidad propia a la cultura cubana en el conjunto universal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, L. (2014). *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.
- Alén, O. (2016). Sobre la música cienfueguera. La Habana.
- Beltrán, J. (1922). *Biografía de Ana Aguado de Tomás*. La Habana: Imprenta del siglo XX.
- Edo, E. (1888). *Memoria histórica de la villa de Cienfuegos y su jurisdicción*. Cienfuegos: Imprenta Nueva de J. Andreuy Gp.
- García, M. (2005). *El ámbito musical habanero de los 50*. La Habana: Juan Marinello.
- Martí, J. (1975). *Obras completas*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Martínez, R. (1988). La Calandria Cienfueguera. *Revolución y Cultura*, (12), 37-39.
- Molano, O. (2006). La identidad cultural, uno de los detonantes del desarrollo territorial. *Territorios con identidad cultural*. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000120&pid=S1657-9763201400010000600008&lng=es
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2005). Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales. París: UNESCO.
- Rousseau, P., & Díaz de Villegas, P. (1920). *Memoria Descriptiva Histórica y Biográfica de Cienfuegos (1819-1919)*. La Habana: El Siglo XX.
- Tomás, G. (1903). *Reglamentos de la Banda Municipal y Escuela de Música Juan R. O' Farrill*, Aprobados por el Alcalde Municipal Habana. La Habana: Imprenta La Prueba.

³ Término utilizado por Rafael Lay Bravo al definir la sonoridad cienfueguera.