

03

Fecha de presentación: Mayo, 2023

Fecha de aceptación: Junio, 2023

Fecha de publicación: Agosto, 2023

APUNTES SOBRE EL NACIONALISMO MUSICAL CUBANO (1868-1898)

NOTES ON CUBAN MUSICAL NATIONALISM (1868-1898)

Alegna Jacomino Ruiz

E-mail: ajruiz@isa.cult.cu

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

Universidad de las Artes, ISA

Cita sugerida (APA, séptima edición)

Jacomino Ruiz, A. (2023). Apuntes sobre el nacionalismo musical cubano. *Revista Científica Cultura, Comunicación y Desarrollo*, 8(2), 20-26. <http://rccd.ucf.edu.cu/index.php/rccd>

RESUMEN

Disímiles son los estudios acerca de los orígenes de la música hecha en esta isla o sobre los géneros y compositores que forman parte de su historia, sin embargo, pocas veces nos detenemos a analizar cómo y cuándo se forjó el sentimiento musical. No es casual que gran parte de la música naciente en la segunda mitad del siglo XIX, en pleno período de las luchas por la liberación de Cuba, cuente con obras cuyos títulos reflejan un estado afectivo sublime, un amor hacia la causa independentista; algunas de ellas fueron: *Patria* de Hubert de Blanck, *Mi patria* del poeta José Fornaris, la zarzuela en dos actos denominada *¡Cuba Libre!* de Manuel Fernández Caballero, las piezas de José Marín Varona *La Independencia* y *Mi patria*; entre otras muchas que conforman el catálogo de obras musicales que se originaron en el período de formación nacional. Por ello se hace necesario como objetivo del trabajo analizar etapas o momentos por los que transitó el nacionalismo. Este proceso formó parte de la época, del ambiente, no sólo estudiado como fenómeno en diacronía, sino con la sincronía a la que estaba llamado ese contexto en constante transformación y formación nacional en el que afloraron las primogénitas propuestas musicales. Era una etapa en la que confluían procesos paralelos al calor del momento histórico que vivía el país.

Palabras clave:

Nacionalismo, música, identidad, cubano, independencia

ABSTRACT

Dissimilar are the studies about the origins of music made on this island or about the genres and composers that are part of its history, however, we rarely stop to analyze how and when the musical feeling was forged. It is no coincidence that a large part of the music emerging in the second half of the 19th century, in the midst of the struggles for the liberation of Cuba, has works whose titles reflect a sublime affective state, a love for the cause of independence; some of them were: *Homeland* of Hubert de Blanck, *My homeland* of the poet José Fornaris, the zarzuela in two acts called *¡Cuba Libre!* by Manuel Fernández Caballero, the pieces of José Marín Varona *The independence* and *My homeland*; among many others that make up the catalog of musical works that originated in the period of national formation. For this reason, it is necessary as an objective of the work to analyze stages or moments through which nationalism transits.

This process was part of the time, of the environment, not only studied as a phenomenon in diachrony, but also with synchrony to which that context in constant transformation was called and national formation in which the first-born musical proposals emerged. It was a phase where converged parallel processes to the heat of the historical moment that lived the country.

Keywords:

Nationalism, music, identity, cuban, independence

INTRODUCCIÓN

La música cubana, -compleja en sí-, se ha originado a partir de dos vertientes que la han nutrido y la nutren de elementos culturales que hacen que hoy se vista de largo como una de las músicas más reconocidas internacionalmente. Una vertiente está formada por elementos folklóricos y formas de expresión populares; la otra, más abstracta y compleja, proviene de la llamada clásica, erudita, culta, seria, o de concierto. Tanto la música popular como la clásica se constituyen, en la elaboración criolla, como el reflejo de las características esenciales de la formación del pueblo cubano que Fernando Ortiz definió como “*un inmenso amestizamiento de razas y culturas*” (Ortiz, 1998) Ese amestizamiento devino en un proceso en el cual se tomaba lo que venía mejor o lo que podía asimilar un sentimiento propio, nacido de su realidad natural, social y espiritual. Bailes, cantos, y diversas modalidades de música fueron totalmente absorbidas, mezcladas, y combinadas hasta quedar como expresiones de manifestaciones auténticas cubanas.

Para analizar los primeros indicios del nacionalismo musical cubano en las guerras de independencia (1868-1898) se debe tener en cuenta las diferencias que plantean las definiciones de patriotismo, de sentimiento patriótico y de nacionalismo.

El *patriotismo*, como sentimiento originario, precisa del amor a la patria, es el sentimiento que tiene un ser humano por la tierra natal o adoptiva a la que se siente ligado por determinados valores, afectos, cultura e historia; es el equivalente colectivo al orgullo que siente una persona por pertenecer a una familia o también a una nación. Por otra parte, el *nacionalismo* es ideología y movimiento sociopolítico, que surgió junto con el concepto de nación, propio de la modernidad decimonónica, en las circunstancias históricas de la llamada era de las Revoluciones burguesas (Revolución industrial, Revolución liberal) iniciadas a finales del siglo XVIII. El sentimiento patriótico es espontáneo, natural; el nacionalista es elaborado a partir de la idea y creación de la nación moderna.

Tanto el tema del nacionalismo, como el de nación, han sido profusamente debatidos por historiadores, sociólogos, politólogos, entre los que se pudieran encontrar a Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Greenfeld, John Hall, Anthony Smith, Romain Gary, Ernest Gellner, José Álvarez y Francisco Contreras. En Cuba se destaca la obra del doctor Jorge Ibarra. Una contraposición es importante. La visión dominante en Europa, expresada por Jacques René Chirac, ex presidente de la República Francesa: “*El patriotismo es el amor a lo propio, el nacionalismo es el odio a los otros*” (De Carreras, 2014) Expresión antagónica y de contenido absoluto que, en su primera parte resalta el amor patriótico como el más excelso de los sentimientos y, en su segunda parte, aflora el odio, percibido en este caso desde las más abigarradas doctrinas, enfrentamientos y fronteras que las rivalidades entre las grandes potencias origina.

En otro sentido, los estudios desde el Tercer Mundo hacen la diferenciación entre el nacionalismo de gran potencia y el que surge en los países dominados. En estos últimos, el

nacionalismo es defensa de la patria dominada, deseo de libertad e independencia, lucha por la preservación de los valores identitarios, defensa de lo que se es y del derecho a lo que se quiere ser.

De lo que se trata es de concebir un nacionalismo que tenga como cimiento, el más profundo sentido y sentimiento patriótico, de pertenencia a la nación propia, que no nacen de la política pero que la inyectan y la nutren. En la música, el nacionalismo se refiere al uso de materiales o temas que son reconocibles como nacionales o regionales. Por ello se entiende como *nacionalismo musical*, al movimiento surgido a mediados del siglo XIX y que tiene como objetivo consolidar los códigos y valores principales de la nación no solo soñada, también pensada.

Piezas como *Patria* de Hubert de Blanck, *Mi patria* del poeta José Fornaris, *¡Cuba Libre!* de Manuel Fernández Caballero, que, aunque nacido en tierra española, se afilió a la causa cubana, las piezas de José Marín Varona *La Independencia* y *Mi patria*; entre otras que conforman un repertorio originario del más diáfano sentimiento patriótico. Llama la atención la repetición de un mismo título en varios autores, como el anteriormente mencionado *Mi patria*, combinación de poseer y amar el lugar donde se nace. Otro aspecto significativo es la cantidad de músicos, poetas, y compositores foráneos que se trasladaron a Cuba para contribuir, a través de lo que mejor sabían hacer, con la soberanía de este país.

Para una mejor comprensión de este período colmado de motivaciones y creaciones, se hace necesario analizar etapas o momentos por los que transitó el nacionalismo musical, ello también formó parte de la época, del ambiente, no sólo estudiado como fenómeno en diacronía, sino con la sincronía a la que estaba llamado ese contexto en constante transformación, en el que afloraron las primogénitas propuestas musicales.

DESARROLLO

En 1868, año crucial para el proceso independentista cubano, lo mismo se podía encontrar a un Pedro, Perucho, Figueredo con su inmortal *La Bayamesa*, en medio del enardecido pueblo bayamés festejando la toma patriótica de la villa, que un Ignacio Cervantes obteniendo el Primer Premio de Armonía en el Conservatorio de París. Figueredo constituía la más genuina expresión del sentir de un pueblo, de una patria aguerrida. Cervantes se destacaba como uno de los más notables compositores y pianistas que trabajó el acento nacional, la defensa de la identidad cubana en la música. Era una etapa en la que confluían procesos paralelos al calor del momento histórico que vivía el país.

Sin embargo, es necesario recordar que es en el siglo XVIII, cuando aparecen las primeras composiciones realmente creadas en suelo cubano, con las obras de Esteban Salas y Juan París, ambas de carácter litúrgico y vocal enraizadas en las tradiciones europeas, pero con interesantes signos de autonomía. Hay que esperar hasta los albores del siglo XIX para encontrar finalmente las primeras expresiones de una música que suene diferente a modelos europeos, primordialmente en lo que se refiere a los aspectos rítmicos, primeros acentos (a veces exquisitos)

de una música verdaderamente criolla; un modo de sonar realmente autóctono toma cuerpo en pocos años.

El ensayista y estudioso de la música en Cuba, Alejo Carpentier, ayuda a entender estos procesos, aunque no los declare como etapas o momentos de tránsito. Existe un primer momento denominado *clasicismo cubano*, que sería el nacionalismo nacido en presencia de procedimientos de escritura clásica. La figura más representativa en esta etapa de transición entre la música hecha y oída en Cuba a fines del siglo XVIII y la música europea, fue Antonio Raffelín y Roustán de Estrada. Este compositor se destaca, porque además de ser nombrado en 1847 director de la sección de música de la Sociedad El Pilar, formó una orquesta de niños. En esta sociedad estrenó su obertura *Brillante* y el vals *El Cubano*, obra en la cual se comenzaban a distinguir los rasgos de la idiosincrasia de un pueblo que lo había visto nacer.

El segundo momento es el propiamente llamado *nacionalismo musical cubano* en el cual se pulen los elementos constitutivos de la cubanidad que se encontraban dispersos en el ambiente para integrar un hecho musical lleno de implicaciones. (Carpentier, 1946) Uno de los pilares de esta fase intermedia, lo es el romántico de la música cubana Nicolás Ruiz Espadero. En sus ocho contradanzas se anuncia un sello nacionalista en oposición a las formas clásicas que cultivaban los compositores románticos europeos del siglo XIX. El otro pilar es Manuel Saumell Robredo, conocido como el Padre del nacionalismo musical. Con la labor de deslinde realizada por Saumell, lo popular comenzó a alimentar una especulación musical consciente. En obras como *Saludo a Cuba* y *La Tedezco "se pasaba del mero instinto rítmico a la conciencia del estilo. Había nacido la idea del nacionalismo"*. (Carpentier, 1946)

El tercer y último momento es el de la *cubanidad* definida por el más profundo investigador sobre este tema en Cuba, el doctor Eduardo Torres-Cuevas como *"la constante autocreación de nuestra, siempre en construcción, autocomprensión (...) gran vitral que, atravesado por potentes rayos de un sol tropical, genera un amplio y brillante espectro multicolor"*. (Torres-Cuevas, 2006) Este estadio superior de nacionalismo musical, bajo la égida de ese *sol tropical* al que se refiere el profesor Torres-Cuevas, va a tener su origen en la añoranza por la patria liberada, en la tierra donde se juntaron criollos negros y blancos, bozales y españoles, en la manigua que vio crecer a un Antonio Maceo y a muchos que como él hicieron gala de cubanía en los cientos de combates librados.

La figura descollante de esta etapa lo es Ignacio Cervantes, admirado como patriota y como artista por José Martí al señalar que era *"un cubano creador, un cubano fundador"*. (Lapique, 2011) Tres de sus danzas para cuatro manos son: *Los delirios de Rosita*, *La Camagüeyana* y *Los Muñecos*. Su cubanidad era interior, la cual no se debía a una estilización sobre lo ya existente o concebido en el medio, sino en descubrir el nacionalismo como resultado de la idiosincrasia. Por ello Cervantes es considerado como un extraordinario precursor del final de una evolución musical de tipo nacionalista. Simbolizaba el momento cumbre de una cubanidad que a su vez complementaba la idea del nacionalismo. Su música, arraigada de sentimiento patriótico

constituirá el enlace con la que se comienza a manifestar en un batey, en los campos de batalla o simplemente en un bohío.

En este sentido la creación de *La bayamesa*, hoy Himno Nacional de Cuba, es uno de los acontecimientos musicales que marcará la historia en esta etapa. Diversas personalidades de la guerra se involucran en este suceso musical, algunos de ellos lo fueron: Francisco Maceo Osorio y Francisco Vicente Aguilera, ambos pertenecientes al Comité Revolucionario de Bayamo. El 13 de agosto de 1867, encomiendan a Pedro, *Perucho*, Figueredo Cisneros, integrante de ese comité, componer el himno que fuese como *La Marsellesa* de los revolucionarios cubanos.

No existió letra con un comunicado tan certero; explícito se hacía el deseo incontenible de gritar *¡Cuba libre!* y la disposición de que *morir por la patria era vivir*. Fue este momento, uno de los más sublimes de la historia musical patria; surge, con el nacimiento del movimiento independentista cubano su expresión musical.

Luego del incendio de Bayamo, la partitura de *La bayamesa* queda perdida y es José Martí, quien le encarga al músico y patriota Emilio Agramonte su transcripción al pentagrama, a partir de los recuerdos de los emigrados en tierras norteamericanas donde también se hallaba este músico.

A esta partitura le sucedieron nuevos aportes, como el que realiza a fines de 1898, el maestro, músico y director de banda Antonio Rodríguez Ferrer. Esta versión tuvo un fuerte impacto en los guerreros patriotas y en la población, ya que Rodríguez Ferrer agregó una diana introductoria de corte marcial, que la partitura de *La bayamesa* no poseía, y era fundamental para lograr el efecto de llamada, de clarín, indispensable a la dramaturgia musical de un himno que es, ante todo, una marcha de combate.

En la Convención Constituyente de 1900 esa versión de *La bayamesa/Himno de Bayamo*, fue interpretada y considerada oficialmente como himno nacional. La ejecución del himno estuvo a cargo de una banda de formato completo, devenida Banda Municipal de La Habana, bajo la dirección del músico cienfueguero maestro Guillermo Tomás, entonces el más ilustrado de los directores musicales cubanos. Casi tres décadas después, el 12 de noviembre de 1928, un periodista del diario *Excelsior* entrevistó al maestro Tomás, y éste emite sus criterios sobre la significación del momento en que interpretó el Himno: *"Fue un momento solemnísimos, de esos que no se olvidan nunca en la vida. Los músicos estábamos quizás más emocionados que nadie. Muchas veces me he quedado pensando cómo pudimos llegar al final. (...)"*. (Gómez, 2013) Sobre la significación de tan importante pieza, Jesús Gómez Cairo director del Museo Nacional de la Música expresó:

Nuestro Himno nacional, *La bayamesa, Himno de Bayamo*, es una obra músico-literaria de extraordinaria belleza artística, conmovedora de profundos sentimientos patrióticos. Es un llamado eterno a los cubanos de todos los tiempos, para que sigamos siendo como aquellos gloriosos bayameses que lucharon y murieron por liberar y redimir a Cuba, alcanzando así la gloria de haber sido los fundadores de nuestra Nacionalidad. (Gómez, 2013)

No resulta casual que nuestro Himno Nacional tuviera cuna en la amplia región bayamesa. Había en ella una profunda y antigua tradición criolla que podemos remontar a los comienzos del siglo XVII cuando Silvestre de Balboa escribe *Espejo de Paciencia*. Un buen y elaborado gusto forma parte de la sensibilidad musical. José Fornaris y Luque, es otro de los hombres de mayor incidencia en las creaciones literarias de la época. A petición de Francisco del Castillo compuso, junto a Carlos Manuel de Céspedes, la canción *La Bayamesa*. Cargada de emoción y romanticismo fue una de las canciones más versionadas durante la guerra de 1868. Las dos Bayamesas expresaban la madurez de la música cubana, una en tono heroico, la otra en suave y dulce romanticismo.

Los versos de Fornaris retrataron las circunstancias del momento, se consideraba portavoz de los sentimientos patrióticos de los criollos. Algunos de sus poemas llevaron como título: *Adoración, Mi Patria, Al General cubano Francisco Vicente Aguilera al dejar París, Las Cubanas y Mi vuelta a Cuba*.

La valía de la música en el Ejército Mambí ya no sólo podía ser medible a partir de la composición de una pieza (en cuanto al texto o a su instrumentación), sino también desde la sucesión de sonidos agudos provenientes del clarín. Instrumento de viento, perteneciente a la sección de metales que identificaría a las tropas mambisas, se hizo peculiar su *toque a degüello*; este toque daba la señal de ataque a la caballería española. Uno de los toques a degüello más renombrados de la historia militar cubana fue protagonizado por el mayor general Ignacio Agramonte el 8 de octubre de 1871 durante el rescate de Sanguily.

La trascendencia de este acontecimiento, llevó a que 48 años más tarde en 1919, el joven revolucionario Rubén Martínez Villena, se inspirara y escribiera el poema: *El rescate de Sanguily*. Pero es Villena quien también le dedica a la clarinada mambisa otro de sus poemas, tal es el caso de *Mal Tiempo*: “Fue una bélica música vibrante, / fue la voz del clarín en rebeldía, / que tocando a degüello parecía/ un formidable grito de ¡adelante! (...)”. Sin duda alguna el toque a degüello constituyó un referente musical de lucha, de llamado a las armas. El clarín vibró en cada batalla, en cada alma de los cientos de mambises que, durante décadas, entregaron a la causa independentista su vida.

Caracteriza a la época la evolución, surgimiento y recreaciones de estilos musicales diferentes conformadores de lo cubano. Desde la música clásica, Hubertus Christian de Blanck Valet, conocido como Hubert de Blanck compone *Patria*, primera ópera referida a la independencia de Cuba. Este músico sin haber nacido en nuestra Isla, asumió como propia la convulsa situación por la que atravesaba su nueva, definitiva e interiorizada patria en su lucha contra la metrópoli española. Hubert también se desempeñó como el primer tesoro de Del Ejército Mambí. Militó en la Junta Revolucionaria de La Habana, y producto de esa actividad conspirativa contra el Gobierno español fue encarcelado. Finalmente fue deportado a Nueva York, donde se vinculó con el grupo de artistas cubanos que recaudaban fondos para la independencia de su país, entre los que se encontraban la soprano Ana Aguado, el pianista y profesor Emilio Agramonte y el notable tenor Emilio Gogorza. De esa

época es su conocida obra *Paráfrasis*, para piano, basada en el himno nacional cubano, la cual se estrenó en una de las veladas musicales patrióticas organizadas por el grupo.

Si *Patria* constituye la primera ópera de sentimiento patriótico, *La bella cubana* de José White es la obra más trascendental que pudo ser compuesta por un músico cubano. Sobre su personalidad José Martí señaló: “*White no toca, subyuga (...) este gigante artista, para quien no tiene el arte dificultad invencible, ni germen de maravillas escondidas que él no sorprenda y desarrolle*” (Martí, 1964) Desde la ausencia física, es la presencia espiritual, la que le permite esa fusión única y maravillosa de habanera y contradanza que es su inmortal *La Bella Cubana*.

Otros músicos son también los que llegaron a la Isla a defenderla a toda costa, entre ellos figuró el español Juan Casamitjana y Alsina, quien se radicó en Santiago de Cuba desde 1832 y al que se le debe que haya llegado a nosotros el *cocoyé*. Ritmo de procedencia franco-haitiana que llegó al oriente poco después de mediados del siglo XIX, cuando los cinquillos aclimatados en esa zona por una larga estadía de más de cincuenta años, invadieron La Habana, donde hallaron un terreno ya abonado con esa misma célula y combinación rítmica encontrados también en las músicas litúrgicas de los congos y los yorubas, usadas simultáneamente por los músicos que buscaban modificar el ya viejo esquema rítmico que tenía la contradanza criolla, enriqueciéndola. Estos cambios modificaron su estilo europeo tanto de la música como de la forma de bailarla; serían los inicios de la danza cubana. La danza cubana formó parte de un proceso de evolución histórico-socio-musical, que según Olavo Alén, es “*el grupo humano que dio origen al complejo genérico del danzón*” (Alén, 1992)

Es la provincia de Matanzas, donde ya se encontraban las condiciones creadas, surgió un baile de figuras, formado hasta por veinte parejas, al que se le dio el nombre de danzón. Hacia 1878, la difusión del danzón era tal, que en el teatro Albisu se organizó, por el Centro de Cocheros, Cocineros y Reposteros de la Raza Negra, un concurso de danzones. Es decir, que cuando Miguel Faílde Pérez estrena el 1º de enero de 1879, *Las alturas de Simpson*, obra que se dice da nacimiento al género, ya el danzón tenía una larga vida, con piezas creadas años antes, incluso por el propio Faílde. A través del danzón se reflejaron los acontecimientos nacionales de índole social más relevantes dentro de los respectivos momentos de auge del género. En este contexto de lucha por la independencia se inscribieron algunos danzones con los títulos de: *Guerra y El combate*. La música siempre acompañó a lo largo de su evolución, al fervor patriótico que se vivía en cada rincón del país.

Pero no sólo tenía que ver con la música sino también con el baile. La primera orquesta de baile de importancia que existió en esta etapa, fue *La Flor de Cuba*, la misma gozó de gran popularidad durante la segunda mitad del siglo XIX. Su fundación data del año 1844 por Juan de Dios Alfonso Armenteros, clarinetista y compositor, el cual instrumentó varias contradanzas, danzas, canciones y guarachas para su orquesta.

En 1869 se produjo un incidente de carácter político en el teatro Villanueva de La Habana, que ponía en escena *Perro huevero... aunque le quemén el hocico*, donde los voluntarios españoles atacaron violentamente al público que realizó manifestaciones patrióticas; justamente la orquesta *La Flor de Cuba* amenizaba la función e interpretó la canción *La crisis* y las contradanzas *La insurrecta* y *Los caricatos*, todas de carácter independentista. Era a través de actuaciones como esta, la manera en la que músicos, bailarines y actores, podían manifestar su posición a favor de la soberanía cubana.

Por estos tiempos incursiona también otra agrupación musical. Bajo el pseudónimo de *La Avilés: una orquesta mambisa*, se funda por don Manuel Avilés Lozano con el nombre inicial de *La Bulla*, luego *Orquesta Avilés*, una de las agrupaciones más antiguas de Cuba y de América. Incursionó en géneros como el son, el bolero y la guaracha desde el 16 de octubre de 1882. De los 14 hijos de Avilés Lozano, 12 eran integrantes de la orquesta. Pero sería uno de ellos, el teniente Jesús Avilés, quien colaboraría en uno de los episodios musicales más valiosos de la nación cubana: la creación del *Himno Invasor*.

Al terminar la guerra, la agrupación de los hermanos Avilés se reintegra a la vida civil, amenizando fiestas populares. Sin duda alguna debe afirmarse que la *Orquesta Avilés* constituye un verdadero orgullo para Cuba y, por supuesto, para el territorio holguinero; no solo por su calidad profesional, sino porque asumieron una posición consecuente con la gesta independentista de 1895. Prestigiosas figuras de la música fueron acompañadas por la orquesta, tal es el caso del violinista Claudio José Domingo Brindis de Salas.

Géneros, bailes, compositores y músicos florecían en esta época. El problema político acompañaba el sentir de todos los cubanos. Canciones de despedida de los emigrados y exiliados, veladas musicales de la burguesía criolla, teatros con obras políticamente intencionadas que alternaban con algún u otro guarachero, entre otras actividades, constituían la cotidianidad en el período de las luchas independentistas (1868-1898).

La pléyade de músicos que se sumaron a la causa cubana fue inagotable. Desde España llegó Carlos Anckerman Riera y más tarde nacido en Cuba su hijo Jorge Anckerman Rafart. Carlos ingresó como clarinetista en la banda militar dirigida por Felipe Palau y compone *Cuba*, una fantasía para este tipo de banda. Inevitable era la añoranza por la patria liberada. Su hijo Jorge Anckerman Rafart, nacido en La Habana es considerado como uno de los más fecundos compositores de Cuba. Compuso 1159 partituras de rumbas, boleros, guarachas, danzones, claves, sones, canciones, guajiras. Se le considera el creador del género guajira y, junto a Luis Casas Romero, el creador de la criolla. Sus temas hacían énfasis en los géneros populares cubanos, en "lo criollo" y también insertaba el "choteo" -la burla simpática, la alusión pícaro, la intertextualidad del habla popular-. Su obra más interpretada es la guajira *El arroyo que murmura*.

Pero en estos tiempos de definiciones y luchas por la independencia y la identidad nacionales, en Cuba no sólo se creaba música culta, poco a poco comienzan a evolucionar

los populares géneros que identificarán también la personalidad del cubano. En esa línea se inscribe Enrique Guerrero, compositor y pianista conocido como el Rey de la Guaracha, por las numerosas creaciones que hizo de este género cubano. La guaracha, llegó a convertirse en una expresión estética perteneciente a la música sonera. En los textos de sus canciones era característico el tipo de relato picaresco y sencillo que ha logrado permanecer inalterable dentro de la evolución sonera. Algunas de sus piezas llevan los siguientes títulos: *La Caridad*, *El zanjón*, *La kalunga*, *El paso de la malanga*, *La cubana*, *La mulata Rosa*, entre otras.

Padre de la trova tradicional cubana y creador del bolero latinoamericano, como género musical, lo es José (Pepe) Sánchez. Este movimiento musical con características bien definidas se le llamó *neorromanticismo popular cubano*. El primer bolero, de que se tiene referencia, es el compuesto por Sánchez, en Santiago de Cuba, titulado *Tristeza*. Pepe fue amigo de muchos mambises y del General Guillermon Moncada. Su cubanía se manifestaba en sus letras y en determinada cadencia que, al tomar fuerza, le otorgaron a nuestro cancionero su identidad nacional, estampado en muchas de sus obras como: *Cuba, mi patria querida* y el *Himno a Maceo*.

Se destaca también Manuel Corona, de padre mambí, fue uno de los conocidos como los cuatro grandes de la canción trovadoresca cubana. Se le considera el autor que más contestaciones musicales hizo a sus contemporáneos: A *Gela hermosa*, de Rosendo Ruiz, respondió Corona con *Gela amada*; a *Timidez*, de Patricio Ballagas, contestó con *Animada*; a *Rayos de oro*, de Sindo Garay, replicó con *Rayos de plata*; a Jaime Prats, autor de *Ausencia*, él contrapuso *Ausencia sin olvido*; a *Ella y yo* (conocida por *El sendero*), de Oscar Hernández, respondió con *Tú y yo*. Fue el trovador de la canción que más le inspiraron las mujeres con un total de 80. Fue autor de *La tarde*, *Perla marina* y *Mujer bayamesa*. Fue puente entre la etapa final de las guerras de independencia y la primera república.

En la cuerda de este movimiento musical trovadoresco se destacaron Ramón Ivonet, que había integrado el estado Mayor del General Antonio Maceo y Alberto Villalón Morales. La primera canción que compuso Villalón, con sólo catorce años, la tituló *Los mambises*; ello es expresión de por qué el arte, y en particular la música, ha reflejado el sentir de un pueblo, sus problemas, contradicciones, añoranzas. Esta canción constituye ejemplo del momento patriótico que vivía Cuba. Alberto también les dedicó sus obras a figuras de la historia cubana y a próceres de las guerras de independencia, algunas de ellas fueron: *Maceo*, *La palma*, *Bolero a Martí* y *La palma herida*. Escribió cientos de boleros, guajiras, rumbas, criollas, guarachas y canciones.

Es, también, la época de la habanera, cuya máxima expresión la constituyó *Tú* del compositor y musicólogo Eduardo Sánchez de Fuentes. En 1892, con texto de su hermano Fernando compuso esta "*pieza antológica [...] que tuvo un extraordinario éxito de difusión en España y América Latina. Hoy Habanera por antonomasia, esta composición ha llegado a borrar el recuerdo de otras habaneras anteriores*" (Lapique, 1974)

En dirección contraria a la habanera, tenemos al jazz, de origen afronorteamericano, que se caracteriza por su improvisación y énfasis del ritmo. Pero muchos se preguntarían ¿qué implicación tuvo Cuba? ¿Cómo se introdujo en la isla? Es en este período de guerras, en el que, de manera insospechada, se localizan los primeros indicios del género en el país. Según el investigador Raúl Fernández: *"Hacia finales de la guerra Hispano-Cubano-Americana de 1898, la Onward Brass Band estuvo estacionada en Cuba como banda militar durante varios meses, tiempo en el cual escucharon mucha música de la Isla. Esto creó un importante punto de contacto entre la música de Nueva Orleans y Cuba"*. (Fernández, 2002) A esta banda pertenecía el habanero Manuel Pérez, que ingresó como cornetista y años más tarde fungió como su director. Fue considerado como uno de los más grandes del jazz temprano en Cuba. Sería este género, aunque no cubano, uno de los que auguraba tener más larga vida en la Isla.

Las bandas de música, algunas pertenecientes al Ejército, otras no, se encontraban por doquier. En ese caso se encuentra la banda del Estado Mayor del Ejército Libertador de Oriente, la que fundó y dirigió Rafael Inciarte Ruiz, que además tocaba el saxofón y el clarinete. Este último instrumento era también interpretado por Rafael Cabrera, que integró el Ejército Libertador y en 1895 llegó a ser director de la Orquesta de Manuel Muñoz Cedeño, su profesor.

Un acto cargado de dignidad y sentido patriótico lo muestra Juan Francisco Pereira, conocido como Tata Pereira, cuando en 1896 abandona su profesión como flautista de las bandas de la Sociedad Santa Cecilia y la del Cuerpo de Bomberos del Comercio de La Habana, para incorporarse al Ejército Libertador en la banda del Regimiento de tiradores de Antonio Maceo. Al poco tiempo organizó, junto a Inocente Cruz, una banda de música que prestó servicio en los campos de batalla. Por esos años Víctor Pacheco Arias, clarinetista, también se une al Ejército y organiza otra banda de música.

Por entonces, surge, en Santiago de Cuba, la Banda de Bomberos dirigida por Lino A. Boza y Villalón y la banda militar del Regimiento de la Unión, a cargo de Manuel Úbeda. De la misma región oriental, pero en este caso de Camagüey, José Molina Torres, organista de profesión, se desempeña como director de la banda de música del Cuartel General.

No se puede menospreciar el sentir que invadía a los músicos exiliados. Aunque mencionados indistintamente a lo largo de este trabajo, se hace necesario retomar algunos de ellos. Guillermo Manuel Eduardo Tomás Bouffartigue, flautista cienfueguero compuso más de 100 obras (vocales e instrumentales). El destacado músico y compositor Gonzalo Roig sobre él expresó: *"Como compositor su labor es sorprendente por el número de sus producciones y la calidad de las mismas (...) debemos señalar la titulada Esbozos de mi tierra como aporte importante por sus formas musicales y por el tratamiento de las mismas a la historia de nuestra música sinfónica de carácter nacionalista"*. (Morales, s/f)

Guillermo Tomás -como más se le conocía- se estableció en Nueva York, Estados Unidos desde 1868, pero es a

partir de 1889 que se incorpora al movimiento de emigrados revolucionarios de Brooklyn, presidido por el pianista y profesor de canto Emilio Agramonte. Terminada la guerra de 1895 Agramonte regresó a Cuba y en La Habana continuó su trabajo como educador en la Sociedad Coral Charminade.

Tomás realizó innumerables conciertos a favor de la lucha independentista. En 1899 regresó a Cuba. Ese mismo año fundó, junto a la soprano Ana Aguado, el Instituto Vocal Aguado-Tomás; y creó la banda de música del Cuerpo de Policía Nacional que ofreció su primer concierto el propio año.

La voz femenina también se alzó por la causa cubana, tal es el caso de la anteriormente nombrada, Ana Aguado. A fines de 1889 Ana emigró por razones políticas hacia los Estados Unidos. Aquí se reunió en Nueva York, con Guillermo Manuel Tomás con el que se casa en 1890, e instalan su residencia en Brooklyn. En esta ciudad se integraron al movimiento de artistas revolucionarios formado por emigrados cubanos. El 7 de junio de 1890 José Martí la invitó a participar en una función patriótica en beneficio de la guerra liberadora que él organizaba. Terminada la guerra del 95, regresa a Cuba junto a su esposo a continuar su labor como músico y artista.

Otra figura que se destaca en el exilio es José Marín Varona, compositor de zarzuelas, canciones y obras para piano. Marín Varona se vio obligado a viajar a Cayo Hueso, Estados Unidos, ya que era un decidido partidario de la causa independentista y debido a ello recibió amenazas del gobierno colonial español. En sus años de destierro continuó sus actividades musicales ofreciendo funciones a favor de la lucha cubana. Escribió y arregló música patriótica, como los himnos: *Himno para el Yara* y *Huérfanos de la Patria*. Otras obras suyas, originalmente concebidas para voz y piano son: *La puerta de mi bohío*, *Serenata criolla* y *La perla de las Antillas*, entre otras.

Dentro del variado mosaico de compositores e intérpretes que lucharon por Cuba a través de su música, se encuentran: Papaíto Torroella, (Antonio Torroella) pianista y compositor. Su charanga con piano según Ezequiel Rodríguez fue la primera agrupación de este tipo que se introdujo en La Habana. El pianista José Lino Fernández de Coca y Eduardo Agramonte, se incorporaron al Ejército Mambí desde que se inició la contienda. Agramonte también creó los toques militares de este cuerpo armado. Por otra parte, la canción *La palma*, compuesta por Rafael Palau León alcanzó categoría de símbolo entre los revolucionarios cubanos y fue un canto por la libertad.

La libertad constituía el más anhelado sueño de muchos músicos que como Antonio Boza violinista y compositor, fue asesinado por las autoridades coloniales por sus ideas separatistas cuando intentaba salir por el puerto de Santiago de Cuba rumbo al extranjero. En sus composiciones sobresale la utilización del cinquillo, esquema rítmico muy usado en nuestra música.

A mediados de la década del 90 del siglo XIX, el violinista Ramón Figueroa Morales, se trasladó a República Dominicana, donde se hizo miembro del Partido Revolucionario Cubano. Allí se entrevistó con Antonio

Maceo, quien le solicitó que se incorporara al Ejército Libertador. Con el objetivo de recaudar fondos para la causa independentista, comenzó una gira de conciertos. Sirvió como catalizador del pensamiento y desarrollo violinístico y musical de su época.

Toda obra humana está expuesta a la crítica, en este sentido Serafín Ramírez Fernández, se destaca como el fundador de la crítica musical y fundador de la **Gaceta Musical de La Habana** en 1899. Labor que comenzó a desempeñar en 1859 en periódicos de La Habana y del resto del país. Con Serafín se complementaba no sólo la idea de la creación sino, del análisis que lleva consigo determinado juicio, permeado por significados, emociones y reacciones de un público que ya podía deslindar calidades.

CONCLUSIONES

En el período de las guerras de independencia, se puede apreciar un auge del movimiento nacionalista musical cubano. Confluyen la guaracha, la trova, la música clásica, y hasta el jazz. Es una época plagada de músicos que, desde Cuba o desde tierras ajenas, componían e interpretaban a partir de un sentimiento de amor por la patria y por su liberación. Hombres tan imprescindibles en nuestra gesta libertadora como Martí, Céspedes, Maceo se involucraron con gran parte de la música naciente en este contexto de la lucha por soberanía nacional. La música no era externa a la fragua de la nación deseada desde el sentimiento patriótico. Era uno de sus componentes expresivos y, a la vez, sonoridad identitaria de Cuba y de su gente. Cimientos y el fundamento del sentimiento patriótico que recorrió toda la evolución de la música cubana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alén Rodríguez, O. (1992). *De lo Afrocubano a la Salsa*. Ed. Cubanacán, Puerto Rico.
- Carpentier, A. (1946). *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica.
- De carreras, F. (2014). Paciencia e independencia: La agenda oculta del nacionalismo. Ariel, Barcelona.
- Fernández, R. (2002). *Latin jazz. La combinación perfecta*. Washington D.C., Chronicle Book, Los Ángeles, *In Association with the Smithsonian Institution*.
- Gómez Cairo, J. (2013). *Creación, realización y desarrollo de la bayamesa, Himno de Bayamo, Himno Nacional de Cuba*. Ediciones Museo de la Música.
- Lapique Becali, Z. (1974). Figura musical de Eduardo Sánchez de Fuentes. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, (2), 217-230; mayo-agosto.
- Lapique Becali, Z. (2011). *Cuba colonial. Música, compositores e intérpretes 1570-1902*. Ediciones Boloña. Editorial Letras Cubanas.
- Martí, J. (1964). "White". En: *Obras completas*. Editora Nacional de Cuba, t. 5.
- Morales, F. (s/f). *La cultura cienfueguera*. Inédito.

Ortiz, F. (1998). *La africanía de la música folklórica de Cuba*. Letras Cubanas.

Torres-Cuevas, E. (2006). *En busca de la cubanidad*, T. II. Editorial Ciencias Sociales.