

**UNIVERSIDAD DE LA HABANA
FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
(FLACSO)**

**APROXIMACIÓN A LA PRESENCIA DE LA MUJER EN LA MÚSICA
PINAREÑA DURANTE EL PERÍODO NEOCOLONIAL.**

**TESIS EN OPCIÓN AL TÍTULO ACADÉMICO DE MASTER EN
DESARROLLO SOCIAL.**

AUTORA: Lic. YADIRA PRUNA BARROSO.

TUTORA: MsC. TEONILA ÁLVAREZ ECHEVARRÍA.

**CIUDAD DE PINAR DEL RÍO.
2009.**

DEDICATORIA.

A mi **familia** y en especial a **Daniela**, mi hija, que constituye la obra más hermosa e importante de mi vida.

A la **mujer músico pinareña** que riega con gran derroche de talento artístico y creador la cultura musical cubana.

Mi eterno agradecimiento

- ♥ A mi hija Daniela, que es parte inseparable de mi existencia y mi razón de ser.
- ♥ A mis padres por ser tan maravillosos, por su esmero en educarme, apoyo incondicional e imperecedero amor.
- ♥ A mi tutora Teonila Álvarez por sus valiosas enseñanzas, su interés, ayuda y aliento perenne.
- ♥ A la excelente musicóloga Doris Céspedes por su sabia y dedicada atención durante la realización del trabajo. Sus conocimientos de indudable valor científico y de gran impacto contemporáneo resultaron vitales.
- ♥ A la prestigiosa pedagoga Marcia Álvarez por brindarme su mano amiga, dedicarme parte de su tiempo y facilitarme información y materiales de extraordinaria valía para el desarrollo de la investigación.
- ♥ A los trabajadores del Centro de Documentación e Información de la Música “Argeliers León” por su gran amabilidad y ayuda, en especial a Barbarita, Elena Elpidio, Ivis, Arelys y Anelys.
- ♥ A todas las bibliotecarias de cada una de las siguientes instituciones: Biblioteca Provincial “Ramón González Coro”, Archivo Provincial de Historia, Universidad “Hermanos Saíz”, Instituto Superior Pedagógico “Rafael María de Mendive”, Centro de Promoción y Desarrollo de la Literatura” Hermanos Loynaz”
- ♥ A mis compañeros de trabajo, Alexis, Adalina, Rosemary y Fonte que han brindado en todo momento su apoyo material y espiritual, por su estímulo constante, y ejemplar amistad.
- ♥ A Yosbel y Marthica, investigadores del municipio Guane, por proporcionarme información valiosa para la realización del estudio.
- ♥ A todas las mujeres y hombres músicos que con gran gentileza y seriedad colaboraron con la investigación, en especial a Neysa y Omar Iván del Grupo Atabey.
- ♥ A todos los profesores de la maestría que han sabido brindar lo mejor de sí en aras de elevar nuestra preparación.
- ♥ A Eduardo Herrera, Mercedes y Daysi por su ayuda en el montaje digital e impresión de la investigación.

♥ A todos los que de una u otra forma me han brindado apoyo.

Muchas Gracias

RESUMEN

Aunque los estudios de género cuentan en nuestro país con importantes antecedentes en diversos campos de la vida social, no es usual que se aborde la participación de la mujer en la música, mucho menos en relación con el caso específico de Pinar del Río, donde se recoge la historia de un buen número de féminas con aportes considerables al desarrollo de la manifestación.

La presente investigación brinda una aproximación al conocimiento de la presencia de la mujer en la música local durante el período neocolonial, lo que permite contextualizar a las féminas pinareñas que aportaron al desarrollo de la cultura musical durante los primeros 50 años del siglo XX, y ubicar su desempeño en los más diversos entornos del arte sonoro.

Este estudio pone de manifiesto la incidencia femenina en el desarrollo musical pinareño durante el citado contexto, ubicándola en estrecha interacción con el entramado de relaciones sociales en que se desenvuelve, y en el conjunto de relaciones en el que las féminas se desempeñan de acuerdo a una rígida organización social, en la que el profesionalismo y posición en la sociedad está seriamente dañado por erróneos enfoques de género.

La obra significa un rescate para la memoria histórica de la cultura musical pinareña desde una perspectiva de género, lo que contribuye a dignificar la imagen femenina en esta manifestación artística.

INDICE	Páginas
Introducción -----	1
CAPÍTULO 1	
Bases teóricas para fundamentar el estudio de la presencia femenina en la cultura musical de Pinar del Río durante la etapa republicana-----	10
1.1 Los estudios de género en Cuba: algunas consideraciones-----	10
1.2 Breves referentes teóricos acerca de la música-----	15
1.3 Aproximación histórica al desarrollo de la música antes del nacimiento de la república colonial-----	19
1.3.1 Presencia femenina en la música cubana-----	24
1.3.2 Panorama histórico del desarrollo de la música en Pinar del Río-----	27
CAPÍTULO 2	
Particularidades del desarrollo de la música en Cuba durante la etapa republicana. Especificidades en Pinar del Río-----	30
2.1 Panorama musical de Cuba en el período republicano-----	30
2.1.2 La mujer en la cultura musical cubana-----	35
2.2 Panorama socio- histórico de Pinar del Río durante el período republicano----	44
2.2.1 Las Sociedades de Instrucción y Recreo. Otras asociaciones-----	47
2.2.2 La música-----	50
CAPÍTULO 3	
La construcción social de la cultura musical femenina en Pinar del Río durante la etapa republicana -----	55
3.1 Análisis de las técnicas aplicadas-----	55
3.2 Mujeres músicos pinareñas en la etapa republicana-----	60
3.2.1 Mujeres en la enseñanza de la música-----	62
3.2.2 Mujeres en la interpretación y composición musical-----	68
3.3 Una mirada a la presencia e imagen femenina en la música pinareña contemporánea-----	77
CONCLUSIONES-----	82
RECOMENDACIONES-----	84
BIBLIOGRAFÍA	
ANEXOS	

Introducción

En la historia de la creación artística, tanto en Cuba como en el extranjero, la presencia de la mujer artista resulta pobre si la comparamos con la presencia masculina. Más, paradójico puede resultar el hecho de que a través del tiempo la mujer ha sido fuente inagotable de inspiración. El problema, indudablemente, parte de la discriminación que a través de los siglos vetó la participación de la mujer en la vida social, relegándola al anonimato de la vida hogareña, bajo el eufemístico título de “sacerdotisa del hogar” o también como objeto de placer.

El falso concepto de moral, familia y razones económicas, conformaron un tabú latente, hipócrita y cuestionador de cualquier filiación entre mujer y creación, limitante ésta que no impidió que muchas féminas rompieran con los esquemas tradicionales y además de musas inspiradoras se convirtieran en sujetos creadores de su entorno y de su tiempo, legando a la cultura artística formas de hacer, decir y sentir, que en la actualidad mucho prestigian el discurso cultural nacional.

La música cubana no ha estado exenta de todo ello, Cuba se encuentra en el rango de los países que más han contribuido al desarrollo, conocimiento y disfrute de esta manifestación artística (una de las de mayor significación y arraigo en la nación) y la participación de la mujer en este arte ha sido tan destacada que merece la realización de estudios diversos que contribuyan al conocimiento y reconocimiento de los aportes realizados por éstas.

Entre las diversas “revoluciones” particulares que ha impulsado la revolución en Cuba, una es la realización de la mujer en el campo específicamente musical y la declaración de su aporte y significación en tal sentido.

Cuando se habla de la mujer en la música cubana, de su protagonismo en la cultura musical de la isla, vienen a nuestra memoria figuras fundamentales que a lo largo de la historia musical han ocupado un destacado puesto en la interpretación, la composición, la pedagogía y la investigación de la música. Mujeres que en diferentes momentos del devenir musical en nuestro país han sido merecedoras del respeto de varias generaciones de músicos y del reconocimiento y la admiración de un auditorio exigente. El protagonismo del que hace obra la mujer cubana actual tiene un antecedente muy consciente en aquellas que a veces sin proponérselo fueron haciendo camino.

En correspondencia con lo anterior, surge entonces el siguiente problema científico:

¿Cómo incidió la presencia femenina en el desarrollo de la música en Pinar del Río durante la República neocolonial?

Este es un período muy importante en el proceso de desarrollo de la música en Cuba, por todos los factores musicales que lo integran, así como lo es en la historia de la mujer cubana, que supo conquistar un espacio significativo en la sociedad, el cual fue resultado en gran medida de la actividad desplegada por el movimiento feminista durante toda la etapa, y por la participación de las féminas en la vida pública y en los problemas nacionales.

Atendiendo a ello, el objeto de la investigación se enmarca en el proceso de desarrollo de la música en Pinar del Río.

El objetivo general propuesto es:

- Sistematizar teóricamente conocimientos sobre la presencia de la mujer en el desarrollo de la música pinareña durante el período republicano.

Los objetivos específicos son los siguientes:

- Contextualizar a las mujeres pinareñas que aportaron al desarrollo de la cultura musical de Pinar del Río durante los primeros 50 años del siglo XX.
- Determinar los principales campos de desempeño musical incursionados por la mujer durante este período.

Derivado del análisis y de la relación problema – objeto – objetivo se determinan las ideas a defender, que son:

- La presencia de la mujer en la vida artística cultural de Pinar del Río durante la República neocolonial se ilustra lúcidamente a través de su contribución al desarrollo de la música en la región.
- Las diferencias marcadas por el género influyen en el desempeño musical de la mujer pinareña durante la primera mitad del siglo XX.

En el ámbito de las Ciencias Sociales en Cuba, aún cuando se han desarrollado importantes estudios sobre la participación en el desarrollo cultural desde la perspectiva tanto de hombres como de mujeres, la producción científica relacionada con este tema se nutre más de las investigaciones empíricas y de los estudios descriptivos que no incluyen el componente femenino.

La carencia de estudios especializados que valoren la significación de la presencia femenina en el proceso de desarrollo de la cultura artística, ha sido una constante en Cuba. Los antecedentes más inmediatos de la investigación se encuentran en una monografía publicada en formato digital sobre la importancia de la mujer en el desarrollo de la música en Pinar del Río en su función protagónica, o como motivo de inspiración durante el proceso de desarrollo de esta manifestación. En este trabajo se aborda el tema de forma general, por lo que no se incursiona en el entramado de relaciones sociales del contexto histórico social en que se desarrolla la mujer.

El referido estudio se vincula con la obra *Con música, textos y presencia de mujer. Diccionario de figuras notables en la música cubana*, de la musicóloga e investigadora Alicia Valdés Cantero, máxima promotora de los estudios de género desde la música. Dicho libro constituye el estudio más completo confeccionado hasta la fecha sobre la labor desarrollada en la música de nuestro país por las mujeres. La revisión de esta literatura motivó aún más la realización de la investigación, intención manifestada por la citada creadora, pues aunque no han quedado excluidas figuras emblemáticas de la manifestación en el territorio, no se realiza un análisis pormenorizado de la temática.

Otra motivación básica fue el estudio precedente realizado por la autora de la presente investigación sobre la mujer en la sociedad cubana en el período histórico 1923- 1935, el cual fue el primer acercamiento de ésta a los estudios sobre la mujer, y que le permite contar con un conocimiento general sobre la interrelación de las féminas con la sociedad durante esta etapa.

Resultó de suma utilidad el libro *Panorama histórico de la música cubana* de Edgardo Martín, obra que puso al día la historia musical nacional con gran objetividad y partiendo del punto que en 1946 la dejó el excelente libro de Alejo Carpentier *La Música en Cuba*. Importantes contribuciones en este sentido han aportado autores como Pablo Hernández Balaguer, Odilio Urfé, Fernando Ortiz, Argeliers León, José Ardévol, Harold Gramatges y otros, ya con el carácter de investigaciones o de trabajos musicográficos.

Fue de gran valía la consulta de la obra investigativa *La cultura artístico-literaria en Pinar del Río* del profesor e investigador Ricardo Noriega Suárez del Centro Provincial de Superación para la Cultura en esta provincia, la cual está en proceso de publicación y constituye lo más completo realizado hasta la fecha sobre el desarrollo de la cultura

artístico-literaria pinareña, enmarcados en los diferentes períodos históricos: Colonia, República y Revolución.

De igual forma resultó valiosa la consulta del *Diccionario de figuras pinareñas en la cultura cubana*, importante paso en el intento de recopilación y búsqueda de valores artísticos e intelectuales del territorio.

Del ámbito local además, fue analizada la investigación de maestría *Participación de la mujer en los cargos de dirección en la provincia de Pinar del Río* de Mayra García Quintana, profesora de la Universidad de Pinar del Río. Dicho estudio es una importante contribución al desarrollo de los estudios de género en la provincia.

De significativa importancia para el desarrollo de la investigación resultaron los trabajos de importantes figuras de la investigación musicológica en el país, como son: María Teresa Linares y Doris Céspedes, esta última de la provincia pinareña.

En línea general no existe una bibliografía que recoja de modo coherente y sistemático la presencia de la mujer en el desarrollo artístico cultural de Pinar del Río, lo que se evidencia aún más en la música. Priman los datos aislados en los periódicos de la época y en las reseñas o apuntes de investigadores, pero sus trabajos no se dirigen al tema objeto de la investigación. Los estudios realizados han abordado la temática de manera general, han trabajado algunas figuras descolantes, o se han centrado en otros ámbitos sociales, por lo que no existen obras que aporten una visión integradora del problema a investigar, lo que requiere lograr en gran medida, el conocimiento desde los actores sociales.

Es por ello que la investigación privilegia la metodología cualitativa, pues ésta permite profundizar en las subjetividades de las personas; resulta indispensable descubrir los aspectos relacionados con sentimientos, actitudes, creencias, motivos y comportamientos que con el método cuantitativo o la propia cuantificación de los hechos no se logra aprehender.

Para la obtención de resultados, se emplearán diversos métodos, partiendo del dialéctico que es el rector, por descubrir la dinámica del proceso que se investiga. Es la base de los restantes métodos y posibilita analizar dentro del objeto y el campo de la investigación las relaciones contradictorias y los componentes que los integran.

Utilizando como plataforma este método universal se aplicarán otros, como el histórico – lógico, el cual se usa para analizar etapas del objeto investigado, revelando su historia; en

este caso se precisan los momentos de desarrollo de la música en los ámbitos nacional y local, y dentro de ello la inserción femenina.

Se recurre además a métodos básicamente cualitativos, como es el caso del método etnográfico, al perseguir la descripción o reconstrucción analítica de la presencia en la música de la mujer pinareña, su accionar en la sociedad durante la etapa republicana. Es importante tener en cuenta las circunstancias en que se desarrolló la vida musical de Cuba, y Pinar del Río particularmente, así como su trascendencia para la sociedad del momento.

De singular importancia resulta también valernos de la historia oral, puesto que esta permite el rescate de las vidas, los episodios o coyunturas en que los testimoniantes han participado, aportando no solo la información sobre algún acontecimiento, sino además realizando una mirada personal sobre esos hechos y sobre sí mismos.

Dentro de los métodos empíricos se aplica básicamente la entrevista en profundidad, en este caso a mujeres y hombres que han contribuido y/o contribuyen al desarrollo de la cultura musical pinareña. Ello nos autoriza a establecer comparaciones entre las informaciones de los grupos, lo que es de gran valor, pues permite interpretar en que medida lo individual y lo social están presentes en lo que expresan los sujetos, así como realizar juicios críticos sobre el tema.

Este análisis redonda en la validez y confiabilidad de la información. Valernos de esta técnica posibilita además, acercarnos de manera directa a la visión que los entrevistados tienen acerca del problema investigado, pues a partir de sus vidas y las especificidades de su hacer se puede reconstruir de cierto modo la atmósfera y presencia de mujeres en la sociedad pinareña de la primera mitad del siglo XX.

También se utiliza, resultando de gran utilidad, el análisis documental para el estudio de todo lo registrado sobre la temática, y el criterio de expertos para conciliar ideas y teorías.

La investigación ha sido estructurada en tres capítulos, siguiendo en ellos un orden cronológico y temático, que conforma esa imagen múltiple que permite una aproximación histórico social a la realidad musical en los ámbitos nacional y local desde una perspectiva de género.

El primer capítulo desarrolla las bases teóricas que fundamentan la investigación de la presencia femenina en la cultura musical de Pinar del Río durante la etapa republicana. El

examen de las diferentes posiciones académicas acerca del término género y el despliegue de los estudios vinculados a esta temática en Cuba, constituyen el contenido del primer acápite.

Con igual medida se trabajan en el segundo acápite los referentes teóricos acerca de la música. Es analizada como un concepto de gran amplitud y múltiples interpretaciones, desde la Filosofía hasta la visión contemporánea que poseen algunos especialistas e investigadores cubanos.

Por su parte, el acápite tercero contiene un acercamiento histórico al desarrollo de la música en Cuba y en Pinar del Río específicamente, antes del nacimiento de la República neocolonial, lo que sirve como antecedente necesario al problema que se estudia. En él nos referimos, además, a la participación femenina en esta manifestación artística durante la etapa colonial. Cada una de estas temáticas se trabaja de forma independiente a través de tres subacápites.

El capítulo segundo responde a un similar orden temático que permite contextualizar la problemática investigada. Se brinda una panorámica general del movimiento musical en Cuba durante el período republicano y la inserción de la mujer en el mismo. Ello se analiza teniendo en cuenta la situación político- social de la nación, dada la influencia de ésta en el surgimiento de una serie de hechos significativos que integran la historia musical cubana de tan trascendental período histórico.

En este capítulo se trabaja de forma detallada todo lo referido al contexto socio-histórico de Pinar del Río en la etapa, y dentro del mismo todo el acontecer cultural y musical, en el que juegan un importante papel las Sociedades de Instrucción y Recreo, por lo que se estudian individualmente.

El capítulo tres y último constituye el centro de reflexión de la investigación por ser el de los resultados. El mismo fue denominado *La construcción social de la cultura musical femenina en Pinar del Río durante la etapa republicana a partir del discurso contemporáneo*, y se estructuró a partir de tres acápites.

En el primero de ellos se realiza un análisis de las técnicas aplicadas para la recopilación de información. A continuación y como parte medular de la investigación se presenta un estudio de las mujeres músicos pinareñas, en el que se recoge una muestra histórica de compositoras, intérpretes vocales e instrumentistas, directoras de orquestas y de

agrupaciones corales, pedagógicas, que manifiesta el accionar de la mujer pinareña en la vida musical del territorio durante el período republicano. Ello estuvo precedido por una sucinta valoración del reconocimiento social que se le concedía a la mujer en la época y en particular las que se vinculaban al mundo artístico.

En el análisis del papel desplegado por las mujeres músicos del territorio se establecen tres campos de desempeño fundamentales: la enseñanza, la composición y la interpretación. Se le dedica un estudio independiente al caso de la enseñanza ya que en esta arista la mujer ocupó un papel protagónico que resulta importante precisar.

Finalmente se realiza un acápite que brinda una valoración de la presencia e imagen femenina en la música pinareña contemporánea, lo que permite establecer juicios en relación al reconocimiento social actual que poseen las mujeres insertadas a esta esfera de la creación artística.

Las conclusiones reflejan el replanteamiento del problema a la luz de los resultados obtenidos y ofrecen en una síntesis los principales hallazgos de la investigación. La autora formula un grupo de recomendaciones factibles de aplicar en la provincia y para el desarrollo de investigaciones posteriores.

En la bibliografía consultada se resumen los textos, libros, revistas y artículos que han servido como fundamentos a la investigación. En Anexos se plasman las imágenes que complementan la presentación y procesamiento de la información.

La presente investigación tiene como principal aporte el sistematizar teóricamente y con enfoque filosófico el papel de la mujer pinareña en la música durante la pseudo república, mostrando las estrechas relaciones entre sociedad e individuo, a partir de un enfoque de género. También, permiten sus resultados, poseer en la provincia un texto que sirva para realizar estudios comparativos sobre igual temática con el resto del país; ello favorece la revaloración del papel de las féminas en el desempeño artístico, especialmente en el relacionado con la música.

El estudio es novedoso, en tanto no han sido prolíficos los estudios que aborden la participación de la mujer en la música, mucho menos en relación en el caso específico de Pinar del Río, por lo que constituye el primer estudio con un enfoque dialéctico materialista, a partir del cual es posible la sistematización teórica de tan importante temática.

La investigación tributa a una de las necesidades investigativas identificadas en el Banco de Problemas del Centro de Documentación e Información de la Música “Argeliers León” y contribuirá a la creación en la provincia de un Directorio de Mujeres en la Música.

El presente estudio se socializa a través de la inserción en el proyecto sociocultural “Identidad pinareña”, específicamente por medio de la Cátedra “Género, Mujer y Cultura”, la cual tiene un amplio programa de actividades entre las que existe una sección denominada “Y lo Hicimos...”, donde se realizan conversatorios con mujeres que han tenido una participación en la cultura pinareña y dentro de ella, como es lógico en la música.

La obra puede resultar útil a profesionales y a cualquier interesado en el arte musical pinareño, especialmente ahora ante la tendencia globalizante que fragmenta lo autóctono de cada cultura; por lo que es indispensable continuar profundizando el estudio, conservación y enriquecimiento del patrimonio y de sus expresiones culturales, donde se encuentran profundos valores de la vida de las personas, su universo simbólico y costumbres que reflejan su identidad.

La investigación permitirá ampliar y legitimar la visión que se posee acerca de la actuación de la mujer en el desarrollo de la cultura musical local, tornar visible su papel como agentes importantes del desarrollo social, así como brindar una imagen más completa de lo que significó la etapa republicana en la historia de la mujer cubana, específicamente para aquellas que se desempeñaron en el ámbito musical pinareño. Con ello se aspira rendir homenaje a todas las que, aunque no trascendieron la época que les tocó vivir, si dejaron una huella imborrable en el camino evolutivo de la música pinareña y cubana, de forma general.

Rescatar, difundir y preservar esos nombres constituirá un hecho de gran valía para nuestra memoria cultural. Con ello se contribuirá al enriquecimiento de la historia cultural de la provincia desde una perspectiva de género, la cual inobjetablemente, supone la promoción de la equidad entre los géneros.

Se considera que usar el enfoque de género es un imperativo científico para todas las Ciencias Sociales. Sin él no es posible entender los procesos sociales en la Historia de Cuba y su contemporaneidad. De modo, que la presente investigación realiza una contribución a las Ciencias Sociales Cubanas porque da continuidad al proceso de visibilización en la

investigación, de la situación de las mujeres como grupo social, cuyos aportes y realizaciones resultan indispensables para el desarrollo social.

Los apuntes que aquí se presentan no pretenden erigirse en elaboraciones acabadas sobre el despliegue de la mujer en la vida musical de Pinar del Río. Partiendo del papel trascendental que está llamado a representar el arte de los sonidos en la vida social de cualquier territorio, resulta válido provocar reflexiones acerca de los elementos que hoy están incidiendo en la práctica musical femenina del territorio.

Se cuenta con la intención de ayudar a incentivar y promover otros estudios sobre el tema de la mujer pinareña, no solo en la música, sino en otras manifestaciones de la cultura artístico literaria, para proporcionar un mayor conocimiento y reconocimiento hacia la realidad de una presencia que también ha contribuido a conformar una identidad nacional y local que no se detiene.

CAPÍTULO I: BASES TEÓRICAS PARA FUNDAMENTAR EL ESTUDIO DE LA PRESENCIA FEMENINA EN LA CULTURA MUSICAL DE PINAR DEL RÍO DURANTE LA ETAPA REPUBLICANA.

1.1- Los estudios de género en Cuba: algunas consideraciones.

En la actualidad los estudios relacionados con el género han cobrado mayor complejidad e importancia. El término género ha tomado lugar importante en el campo de las Ciencias Sociales, lo que ha revelado los distintos roles que asume cotidianamente la mujer en el ámbito social, y ha hecho visibles aristas y problemas antes ocultos o disimulados desde otros ángulos.

Los estudios de género son un aporte académico del feminismo que aparecen con mayor auge en la década de los 70, y que en los espacios de la investigación universitaria y de la comunidad científica en Cuba alcanzan cada vez mayores resultados en las dos últimas décadas. Un balance de su amplio repertorio evidencia la riqueza de perspectivas, el grado consolidado de sus formulaciones teóricas y las aportaciones fundamentales en los ámbitos de la investigación.

El concepto de género ha sido utilizado por la comunidad científica para expresar todas las diferencias entre hombres y mujeres construidas socialmente. Estas diferencias se manifiestan en los roles que desempeñan, en la división del trabajo, en el espacio doméstico y público, además en las relaciones de poder que se derivan precisamente de las diferencias de género(construcción social) y no del sexo(constitución biológica)¹.

De modo que el género devino en un concepto que se refería a todas las construcciones o pautas culturales que han incidido en la formación de una identidad femenina subordinada, mientras que el sexo quedaba para explicar los procesos biológicos del ser mujer frente a los del hombre, los cuales ateniéndose a su carácter natural no determinaban diferencias de posición social. Al respecto la Doctora Reina Fleitas Ruiz cita a la experta María de Jesús Izquierdo cuando expresa:

“La distinción entre sexo y género tiene como objetivo diferenciar conceptualmente las características sexuales, limitaciones y capacidades que las mismas implican y las características sociales, psíquicas, históricas de las personas, para aquellas sociedades o aquellos momentos de la historia de una sociedad dada, en que los patrones de identidad,

¹ González Olmedo, Graciela: “El empoderamiento femenino en las empresas industriales”, en *Selección de Lecturas de Sociología y Política Social de Género*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2005, p107.

los modelos, las posiciones, y los estereotipos de lo que es/debe ser una persona, responden a una bimodalidad en función del sexo al que pertenezca”²

Frente a la uniformidad de los primeros planteamientos teóricos hoy en día se avanza a partir de conceptualizaciones complejas de los conocimientos científicos y de trabajos empíricos que permiten la reflexión crítica y abierta, reconocedora de la diversidad de la experiencia colectiva y de la variada subjetividad de las mujeres. Los trabajos en esta temática han resultado de gran importancia en el terreno de las decisiones de carácter político que involucran a las mujeres, como por ejemplo, los programas institucionales de desarrollo.

En este escenario, los estudios de la mujer han permitido la capacidad de generar un conocimiento socio- histórico crítico encaminado a abrir perspectivas que incluyen la historia de las mujeres como tema central en la historiografía.³ Una tarea significativa inicial realizada por la historia de las mujeres y los estudios sobre éstas en general, fue identificarlas y darle voz. Su impulso primario de renovación historiográfica favoreció la recuperación de la memoria colectiva femenina y una mayor visibilidad de su trayectoria histórica en la sociedad.

Muchas de las primeras formulaciones metodológicas se articularon a partir de esquemas bastante rígidos que polarizaban la experiencia histórica del colectivo social de las mujeres. Así, conceptos como público/privado; poder/sumisión; víctima/heroína eran binomios utilizados para interpretar la dinámica histórica- social de las mujeres.

La investigadora de estudios de género Mary Nash considera que el eje interpretativo predominante en la primera etapa resultaba la victimización histórica de las mujeres y priorizaba una visión desde su trayectoria desde la clave de confrontación con esta opresión, fijándose la atención preferentemente en aquellas protagonistas femeninas que rompían los moldes de su subordinación histórica en una heroica lucha emancipadora.

Cuestionar estos esquemas de signo opuesto ha sido precisamente lo que ha permitido la formulación de propuestas interpretativas más integradoras, desde la inserción de espacios

² Fleitas Ruiz, Reina. “La identidad femenina: las encrucijadas de la igualdad y la diferencia”, en: *Selección de Lecturas de Sociología y Política Social de Género*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2005, p41.

³ Nash, Mary.” Prólogo”, en: *Historia de mujeres en Cuba*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2005, p5.

y la interacción constante en la dinámica de las relaciones de poder de género y la experiencia colectiva de las mujeres.

La citada investigadora considera que la interacción social de género en su realidad histórica no puede plantearse a partir de una dicotomía entre modalidades de consensos/conflictos y víctima/heroína, sino a partir de un complejo entramado que contextualiza e interrelaciona la diversa experiencia histórica de las mujeres con su entorno sociocultural y político.

Esta perspectiva en el análisis se le considera de gran utilidad para el estudio que se realiza en la presente investigación al pretender descifrar la interacción de la mujer músico pinareña con la sociedad en un contexto histórico específico.

En general, los estudios de género intentan encontrar explicaciones a las desigualdades existentes entre hombres y mujeres, aunque ello se ha hecho desde distintos enfoques disciplinarios como la sociología, la antropología, la biología o la psicología, el urbanismo y la economía.

Según algunos estudiosos del tema, género es un concepto que por primera vez es usado en la literatura científica, con la acepción que lo conocemos ahora, por Robert Stoller en 1968 y es definida como una categoría en la que se articulan tres instancias básicas:

- La asignación (rotulación, atribución) de género. Esta se realiza en el momento en que nace el bebé a partir de la apariencia externa de los genitales.
- La identidad de género (...) se establece más o menos a la misma edad en que el infante adquiere el lenguaje (...) y es anterior a un conocimiento de la diferencia anatómica entre los sexos (...) se convierte en un tamiz por el que pasan todas sus experiencias.
- El papel (rol) de género (...) se forma con el conjunto de normas y prescripciones que dicta la sociedad y la cultura sobre el comportamiento femenino o masculino.⁴

La etnóloga y antropóloga Marcela Lagarde, exponente del feminismo teórico, expresa que el género no es un concepto meramente, sino una categoría. Parte de que es un conjunto de atribuciones, de características asignadas al sexo; explica que esta categoría incluye la dimensión del sexo como conjunto de características biológicas que en nuestra

⁴ Bermúdez, María. *La perspectiva de género, un reto*. [http://www.nodo50.org/mujeres.red/desarrollo-ongs y género htm/](http://www.nodo50.org/mujeres.red/desarrollo-ongs-y-genero.htm/)

especie, que es bimórfica, agrupa las dimensiones fundamentales: el sexo genético, el hormonal, el genotipo (apariencia exterior del cuerpo) y el gonádico (se refiere a la diferenciación en la producción de óvulos o espermatozoides).⁵

Esta autora es del criterio que esta categoría abarca lo biológico, pero es además una categoría bio- socio- psico- económico- político-cultural. La categoría género analiza la síntesis histórica que se da entre lo biológico, lo económico, lo social, lo jurídico, lo político, lo psicológico, lo cultural; implica el sexo pero no agota ahí sus explicaciones.⁶

De modo que, asumiendo estas consideraciones, el estudio de género permite explicar las diferencias entre hombres y mujeres que desde una perspectiva biológica en sentido estricto no pueden ser entendidas. La perspectiva de género implica reconocer que una cosa es la diferencia sexual y otra cosa son las atribuciones, ideas y prescripciones sociales que se construyen tomando como referencia a esa diferencia sexual.

La categoría género encuentra su diseminación a gran escala en los años 80, y en los 90 es aceptado por investigadores, por movimientos de mujeres y ya no es un término de uso común en los documentos oficiales de las Naciones Unidas, cuyas agencias en particular UNICEF, UNESCO y el FNUAP hacen mucho en favor de su promoción.

Es reconocido que la perspectiva de género tiene un valor instrumental para analizar las relaciones económicas, políticas e ideológicas en una sociedad concreta. No se puede abordar ningún tópico sobre los comportamientos sociales sin tener una mirada de género. Para muchos estudiosos resulta necesario comprender el género dentro de las estructuras socio históricas, junto a las categorías de clases, raza y generaciones. Valorán la importancia de trascender la descripción de lo que hacen los hombres y las mujeres, comprender cómo unos y otros construyen sus verdades en los sistemas sociales concretos.

Esta aproximación es científica porque subraya que es imprescindible comprender las realidades de los géneros junto con las de las razas, las clases sociales, las generaciones, las imbricaciones políticas e ideológicas de todo orden, en fin, los elementos de las estructuras socioeconómicas en sociedades históricas concretas. Es, por tanto, una mirada incluyente.

⁵ Lagarde, Marcela. *La multidimensionalidad de la categoría género y del feminismo. Las teorías de género*. Folleto.

⁶ *Ibíd.*

Numerosos estudiosos consideran, además, que el enfoque de género es marxista, en tanto está imbuido de una militancia feminista que aspira a una justicia social para todos y no sólo para las mujeres. Es marxista, dice Luisa Campuzano, porque tiene que ver con la feminización de la igualdad, y crítica al pensamiento que concibe un solo flujo de la igualdad, esto es, que no respete las diferencias en esa aspiración de equidad.⁷

La perspectiva de género, en opinión de muchos, según investigación realizada por Martha Núñez Sarmiento, tiene que ver con la política y el poder. Cuando se revelan los rasgos sexistas que han estado presentes en el ejercicio del poder político, en la formulación de políticas sociales y en su puesta en práctica, en la formulación de normativas jurídicas vigentes y su instrumentación en la vida cotidiana, se entiende el porqué de las desigualdades entre hombres y mujeres, y se pueden proponer vías para lograr la igualdad.

Luisa Campuzano estima que ésta es una perspectiva más política que metodológica: es saber que cada persona ha sido esquematizada a partir de ideologías en juego, en determinadas sociedades. Ella y otros coinciden en que es una posición política revolucionaria, porque busca las causas y las estructuras más profundas del pensamiento y de las acciones para cambiarlas por otras más justas.

Estas consideraciones de carácter teórico han hecho avanzar en gran medida los estudios sobre las mujeres, lo que proporciona un enfoque nuevo de los problemas tradicionales en el campo económico, político y social.

En Cuba a partir de 1991 se formaron las Cátedras de la Mujer en la Universidad de La Habana y de la Mujer y la Familia en otros centros de educación superior del país, como una iniciativa de las académicas y de la FMC. Esta organización creó las Casas de la Mujer y de la Familia en los municipios y el Centro de Estudios sobre la Mujer de la FMC.

La participación de las cubanas y cubanos en intercambios internacionales dedicados a la mujer aumenta a partir de 1985. Asisten como expertos a eventos derivados del Decenio de la Mujer, convocados por organizaciones cubanas o por agencias de la ONU. Cuba, y

⁷Núñez Sarmiento, Martha. *Los estudios de género en Cuba y sus aproximaciones metodológicas, multidisciplinarias y transculturales (1974-2001)* en www.cubaliteraria.com

específicamente la FMC, continúa representada en las sesiones de la Convención sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer de la ONU (CEDAW), y las discusiones que allí se desarrollan sirven para retroalimentar las políticas sociales referidas a la mujer cubana. Académicas cubanas desarrollan intercambios con colegas de universidades de América Latina, Estados Unidos, Canadá y Europa Occidental, y entran en contacto con los programas de estudios sobre la mujer existentes en esos centros.⁸

Surgen en los noventa distintos grupos multidisciplinarios, que discuten estos temas entre cubanos y cubanas y con invitadas extranjeras. Entre ellos tenemos a la Cátedra de la Mujer de la Universidad de La Habana, los seminarios de la Casa de las Américas, los encuentros auspiciados por la FMC y su escuela “Fe del Valle”, los talleres de la UNEAC, de la UPEC, del Centro “Martin Luther King Jr.” y la Cátedra “Gertrudis Gómez de Avellaneda” del Instituto de Literatura y Lingüística.

Tal y como se ha manifestado en páginas anteriores, con la utilización de la perspectiva de género en la presente investigación, se pretende contribuir a una cosmovisión de la humanidad que no focalice en el hombre, como de hecho ha ocurrido con el pensamiento científico androcéntrico que excluye a la mujer, se trata de visibilizar su papel en el contexto histórico-social que se desarrolla.

1.2 Breves referentes teóricos acerca de la música.

La música ha sido compañera del ser humano desde los comienzos de su historia. Se especula que sus inicios tienen relación con la imitación de los sonidos de la naturaleza, como el canto de las aves y también de la naturaleza interna del ser humano, por ejemplo el ritmo natural de los latidos del corazón; las últimas teorías concernientes a los comienzos del arte le dan muchísima importancia a esto último.⁹

Desde las sociedades más primitivas en sus relaciones y modos de vida, hasta en las más complejas sociedades de nuestro mundo contemporáneo, ha sido la música soporte y alimento del espíritu. Las sociedades primarias crearon una música para acompañar el ritmo de sus movimientos corporales en sus labores de trabajo.

⁸ Campuzano, Luisa. “Ser cubanas y no morir en el intento”. En: *Sin urna de cristal .Pensamiento y cultura en Cuba contemporánea*. CIDCC”Juan Marinello”, La Habana, 2003,p82

⁹ *Música*, en <http://www.misrespuestas.com/queeslamúsica.html>

Los griegos, maravilloso pueblo en sus concepciones culturales, le concedieron a la música lugar elevado en sus planes de estudio e identificaron la música con la palabra. Su bello idioma se prestaba a los giros elegantes, a la expresión musical, de aquí la identificación.

El origen etimológico de la música proviene de la palabra *musa*, que en idioma griego antiguo aludía a un grupo de personajes míticos femeninos, que inspiraban a los artistas. Según la definición tradicional del término, la música es el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios, utilizando los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo, mediante la intervención de complejos procesos psico-anímicos¹⁰. Independientemente a ello, desde hace varias décadas se ha vuelto más compleja la definición de qué es y qué no es la música.

Las definiciones parten desde el seno de una cultura, y así, el sentido de las expresiones musicales se ve afectado por cuestiones psicológicas, sociales, culturales e históricas. De esta forma, surgen múltiples y diversas definiciones que pueden ser válidas al momento de expresar qué entienden por música.

Según el compositor Claude Debussy la música es *“un total de fuerzas dispersas expresadas en un proceso sonoro que incluye: el instrumento, el instrumentista, el creador y su obra, un medio propagador y un sistema receptor”*.¹¹

Dos son las definiciones filosóficas fundamentales, a partir de los dos partidos filosóficos existentes, que se han dado de la música. La primera es la idealista, que la considera como revelación al hombre de una realidad privilegiada y divina, revelación que puede adquirir la forma del conocimiento o la del sentimiento. La segunda, dictada desde el materialismo, la considera como una táctica o un conjunto de técnicas expresivas, que conciernen a la sintaxis de los sonidos¹².

La primera concepción, según diccionario filosófico de Nicolás Abagnano, es la que pasa a ser la única filosófica, pero que es en verdad metafísica o teológica; consiste en considerar que la música es una ciencia o arte privilegiado en cuanto tiene por objeto la realidad suprema o divina.

¹⁰ *Música*. Wikipedia, la Enciclopedia Libre, en: <http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%B3sica>

¹¹ *Ibidem*.

¹² Abagnano, Nicolás. *Diccionario Filosófico*. Edición Revolucionaria, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972, p.827.

Platón incluía a la música entre las ciencias propedéuticas y le daba el cuarto lugar, luego de la aritmética, la geometría plana y del espacio y la astronomía, y por lo tanto la consideraba como la más cercana a la dialéctica y la más filosófica como ciencia auténtica; sin embargo la música, según Platón, no consiste en buscar con el oído nuevos acordes en los instrumentos, ya que de este modo se antepondría el oído a la inteligencia.

Aristóteles expresa en sus consideraciones sobre la música que ésta es un conjunto de técnicas expresivas que tienen finalidades o usos diferentes y que pueden ser indefinidas y oportunamente variadas. Este concepto reapareció en el Renacimiento.

El bello arte de los sonidos fue incluido en las “artes liberales” durante toda la Edad Media. San Agustín expone el paso de la música de la fase de la sensibilidad, en la cual se ocupa de los sonidos, a la fase de la razón, en la que resulta contemplación de la armonía divina.

Dante comparó a la música con el planeta Marte, ya que es “la más bella relación” porque está al centro de los otros planetas y es el más cálido porque su color es parecido al del fuego. Lo que aquí Dante denomina “relación armónica” de la que hablan los antiguos y el carácter cósmico de la música se expresa en su comparación con uno de los astros mayores del universo.

Shopenhawer dice que la música es objetivación de la entera voluntad e imagen tan directa como el mundo, o más bien como resultado de las ideas, cuyo fenómeno multiplicado, constituye el mundo de los objetos singulares.

Muchos filósofos compartían el concepto romántico de la música, de ser la expresión del sentimiento, aunque fuera de un sentimiento situado “más allá del bien y el mal”. Actualmente se apela con frecuencia a la definición de la música como expresión del sentimiento. Desde este punto de vista, *Hegel* señalaba que “el sentimiento es la forma propia de la música y que la tarea de la misma es hacer resonar, no ya la misma objetividad, sino las formas y los modos por los cuales la subjetividad más interna del yo y el alma ideal se mueven en sí misma”.¹³

Durante el período romántico, entre 1815 y 1910, se definieron con precisión los cánones y técnicas de interpretación, y se formalizaron instituciones para la enseñanza y diseminación

¹³ *Música*, en <http://www.misrespuestas.com/queeslamusica.html>

de la música por Europa. Para los compositores del período, lo importante era emplear la emoción, los sentimientos y la intuición para expresar las verdades más profundas.¹⁴

Hacia mediados del siglo XIX Edward Hanslik en “Lo bello musical” (1854) toma posición en contra del concepto romántico de la música como “representación del sentimiento”.

La música, como toda manifestación artística, es un producto cultural, el fin de ese arte es suscitar una experiencia estética en el oyente y expresar sentimientos, circunstancias, pensamientos o ideas.

En línea general todas estas definiciones concuerdan en que la música es algo maravilloso, algo más que el simple hecho de combinar artísticamente diferentes sonidos. Todos reconocen su poder, sus cualidades y cómo puede ser usada; además constituyen una representación fidedigna de épocas y sentimientos particulares de la historia.

Sin lugar a dudas, la música es un sello identificativo de la cultura de los pueblos. En el caso específico de Cuba, desde los siglos coloniales, aún antes que otras manifestaciones de la cultura artística, la música de la Isla fue definiendo su nacionalidad, a partir de la propia asimilación y mezcla de raíces que le dieron origen y de todos los aportes que recibe y convierte.

Interesa destacar, teniendo en cuenta el objeto de la investigación, acerca de las dinámicas de transformación y desarrollo de la música en su relación con los espacios sociales, lo que ha sido investigado y escrito ampliamente por los musicólogos desde el pasado siglo XX.

La musicóloga y profesora del Instituto Superior de Arte, María Córdoba realiza un serio análisis al respecto. Establece muy claramente una serie de presupuestos que son básicos para analizar las interacciones que se producen entre la cultura- musical en este caso- y los seres humanos.

Parte, de que cualquier análisis de la cultura musical lleva en sí misma objetivadas las dinámicas socioculturales que caracterizan al tipo de comunidad donde el sujeto creador de la cultura desenvuelve su vida, lo que permite comprender, entre otras cuestiones, que la estabilidad o el cambio de la cultura musical es un complejo fenómeno en que el sujeto de

¹⁴ Ibídem

la cultura y su actividad resultan profundamente influidos no solo por los procesos históricos, sino también por el espacio social en que dicho sujeto desenvuelve su existencia y que por lo tanto la música de ningún país puede ser considerada un proceso o fenómeno homogéneo. Por ello considera al espacio social como una importante variable del desarrollo de la música.¹⁵

Desde el punto de vista histórico-cultural, la música cubana puede ser definida- según concepción de Rolando Zamora Hernández- como un proceso creativo e interpretativo en el cual, con mayor o menor dinamismo se sintetizan elementos musicales procedentes de un pasado cultural y elementos nuevos, asimilados tanto de las culturas musicales hegemónicas como de las no hegemónicas (internas y externas) que caracterizan el entorno sonoro en que está inserto el artista.¹⁶

En este análisis también es importante tener en cuenta el origen social del sujeto creador y del espacio social en el cual desenvuelve su vida. Ello es importante para explicar, entre otras muchas cuestiones la gran diversidad e interacción estilística y genérica de la música cubana, la concentración de formas de creación y expresión en determinados espacios sociales, el diferente desarrollo de las capacidades creadoras e interpretativas por regiones culturales.

De modo, que el arte de los sonidos desempeña un papel trascendental en la vida social de cualquier país o territorio, de ahí la importancia de los estrechos vínculos que se producen entre los artistas y el entorno social que incide en los procesos creativos, donde la composición y la interpretación se erigen en eslabones fundamentales para la materialización del hecho artístico.

1.3 Aproximación histórica al desarrollo de la música en Cuba antes del nacimiento de la República neocolonial.

Los dos primeros siglos de la Historia de Cuba como país incorporado a las culturas occidentales, son escasos de información en lo referido a la música, u otra manifestación artística. Iniciada la conquista por los españoles empezó el saqueo y explotación en todo

¹⁵ Véase Córdova, María. "Música y espacio social". En: Revista *Temas*, No.39- 40, octubre-diciembre, 2004, p 37.

¹⁶ Véase Zamora Hernández, Rolando."Notas para un estudio de la identidad cultural cubana" en Ana Vera Estrada, comp., *Pensamiento y tradiciones populares: estudios de la identidad cubana y latinoamericana*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana" Juan Marinello", La Habana, 2000, p58.

sentido de las tierras de América, objetivo básico de los conquistadores, por lo que no mostraron interés cultural alguno.

Según es opinión general, hasta ahora, aún las culturas aborígenes más brillantes y poderosas de los incas, mayas, aztecas y otros, tuvieron en la música una de sus manifestaciones más pobres. Ha sido constatado que absolutamente, ni un solo rasgo puro, auténtico y original de la música de esas culturas se ha conservado: esa música sucumbió ante la poderosa música de los conquistadores. Éstos impusieron su propia música religiosa a los conquistados porque la religión servía de penetración espiritual y de elemento de dominación ideológica y moral. La música religiosa europea fue un medio eficaz para imponer su propia religión.¹⁷

En Cuba, la cultura limitada de los indígenas tenía aún menos que ofrecer al posible interés cultural de algunos conquistadores. Las personas cultas que vinieron con los españoles eran los sacerdotes, pero desafortunadamente los primeros cronistas se limitaron a describir el areíto¹⁸ de nuestros indígenas, al parecer la única actividad social en que encontraron música. En la del areíto aparece solo el aporte creador de indígenas en cuanto música se refiere.

Si la escasa música de nuestros indígenas se extinguió con sus propios cultores, el magro ambiente artístico de Cuba en el siglo XVI vino a tener débiles consecuencias musicales con los cantos y músicas de danzas de los colonos españoles. A ellos se sumaron pronto los de los africanos, traídos como esclavos. Aunque con éstos siguieron los conquistadores la misma política de asimilación que antes habían adoptado con los indígenas, es decir enseñarles su propia música (sobre todo religiosa) no puede dudarse que escondidos, refugiados en sus barracones, con o sin permiso de sus amos, continuaron la práctica de sus cantos y bailes rituales.

Si de algún modo no hubieran sobrevivido sus propias prácticas musicales sería inexplicable el dato histórico del Son de la Ma Teodora, del que hablaremos en próximos

¹⁷ Martín, Edgardo. *Panorama histórico de la música cubana*. Cuadernos CEU, Universidad de La Habana, 1971, p12.

¹⁸ El areíto era un acto tribal dirigido por un jefe o cacique, en que se cantaba y se bailaba en medio de un ambiente de holgorio, donde también se conoce que nuestros aborígenes tenían tambores diversos, un tipo de flauta primitiva, hecha de un hueso, el guamo o gran caracol con un agujero en un extremo y según algunos autores, el instrumento rítmico que hoy llamamos maracas. Consúltese para mayor información: Rivero de la Calle, Manuel. *Las culturas aborígenes de Cuba*. Editorial Universitaria, La Habana, 1966.

acápites, por ser el ejemplo más antiguo que se conserva de música producida en Cuba, precisamente por una mujer negra dominicana: Teodora Ginés.

De modo que comienza un folklore naciente en el que se entremezclan elementos de origen español y de origen africano, representado sobre todo por la asimilación del negro esclavo a la música europea y la transformación progresiva que a la misma le aporta. El folklore cubano se enriquece en múltiples direcciones, comenzando ya a constituir la base de la nacionalidad del país.

Según el músico, investigador y pedagogo cubano Edgardo Martín, en su obra *Panorama Histórico de la Música Cubana*, el siglo XVIII significa un gran paso de avance en el proceso de desarrollo de la música en Cuba, con respecto a los dos anteriores, dada la presencia de una serie de factores musicales, especialmente la primera aparición de la creación culta de carácter religioso con Esteban Salas¹⁹, considerado el primer compositor de América. Es por ello que se afirma que hacia el 1750 se inicia la historia musical de Cuba.

Es decir, que la primera música culta producida en este continente es de carácter religioso. Este fenómeno tiene su expresión en la situación cultural y política de las colonias americanas: en ellas los colonizadores europeos habían utilizado la religión desde el inicio de la conquista y la música como factores de dominación ideológica. Fue la música religiosa lo único que protegieron en alguna medida.

Otros factores nuevos se le sumaron a este como son, la construcción del primer teatro a fines de siglo, la entrada al país de la música de teatro (ópera, tonadilla, zarzuela) y los inicios tentativos de la actividad de conciertos.

Abierta la senda creadora en Cuba por Esteban Salas, la centuria que le sigue (Siglo XIX) presenta un panorama creador múltiple, integrado por numerosas personalidades, que con el decursar del siglo se agrupan en corrientes bien definidas: compositores clásicos, románticos, nacionalistas y eclécticos. A la vez hay cierto desarrollo de la actividad musical

¹⁹ A mediados del siglo XX la música de Salas resurge gracias a los descubrimientos y estudios realizados por Carpentier, quien en 1944 halló cierta cantidad de partituras, así como años más tarde Hernández Balaguer descubrió otras muchas más. Se confeccionó un catálogo con 146 obras conservadas.

de concierto, pero sobre todo en el sector teatral; y aparecen importantes y comprobados logros en la evolución de los procesos folklóricos²⁰.

El siglo XIX acrisola las más diversas manifestaciones del folklore musical cubano, ya lo cubano no sólo está perfectamente definido en su multiforme variedad de expresiones, de ritmos y de coreografía, sino que alcanza fuerza para su exportación. Y es así que musicólogos argentinos reconocen el origen habanero del tango, los estudiosos puertorriqueños hallan el origen de su danza nacional en la danza cubana, y en España prende la habanera de tal modo que en su Costa Brava perdura la tradición de “festivales de habaneras”.

La rumba estuvo aureolada como un baile de fiesta de gran diversión, como una danza vivaz y francamente sexual. Algunos rumberos, hombres y mujeres, se harían famosos al crear interpretaciones fabulosas de esta danza. Por su parte, el bolero fue durante el siglo XIX un baile que logró gran popularidad y posteriormente fue perdiendo su carácter bailable, asimilándose al estilo de la canción cubana.

En los primeros años del siglo XIX la contradanza, ya cubanizada, prolifera en los salones de baile. En su evolución, asimila por un lado diversos elementos de estilo que impulsarían su propia evolución. Avanzada la segunda mitad del siglo en los salones urbanos de la ciudad de Matanzas aparece el danzón.

El proceso de desarrollo que va de la contradanza al danzón se apoyó en un hecho con sustancial y paralelo: la formación de varios tipos de “orquesta” que en realidad todos no pasaban de ser conjuntos instrumentales, constituyeron en sí manifestaciones de cubana musical y géneros danzables perfectamente caracterizados y que enriquecían el cuadro cada vez más diverso del folklore musical cubano.

Otro baile de esta centuria nacido en Oriente fue el son, cuya música de muy criollo estilo cubano, haya sus orígenes en los días de la Ma Teodora.

A medida que el siglo avanza se va definiendo el estilo de la canción cubana o canción criolla, hasta quedar perfectamente fijado. Esta se caracteriza por un fino sentimentalismo marcado por el contenido subjetivo que cantaba²¹.

²⁰ Martín, Edgardo. *Panorama histórico de la música cubana*. Cuadernos CEU, Universidad de La Habana, 1971, p. 31.

²¹ Martín, Edgardo. *ob.cit.*, p31

Si esos tipos de canción representaban al sector urbano, en los campos se desarrolló la guajira, paralelamente al punto. La guajira llegó a convertirse en la máxima expresión del canto campesino. Se hizo costumbre, entre campesinos, reunirse para cantar puntos y controversias.

Próximo por su estilo al canto de los campesinos, pero de origen urbano, el canto de clave (o simplemente “clave”) representó un tipo de criollismo en la canción, que posteriormente en el siglo XX se transformó en el género de la criolla. El canto de clave se inclinó particularmente a textos patrióticos que cantaban a nuestros héroes o que lamentaban la situación político-social del país.

A ese sentimiento de cubana contribuyó la aparición de la canción patriótica; resurge con la segunda mitad del siglo en canciones como “La Bayamesa” de Céspedes-Fornaris Castillo. A esta le sigue El Himno de Bayamo de Pedro Figueredo, génesis del Himno Nacional y canciones como “El Desterrado” y “El Expatriado” que se refieren a las desventuras de nuestra Primera Guerra de Independencia²². Históricamente la música se inserta en el marco de los hechos políticos combativos y contribuye por primera vez a la defensa de los valores patrios.

En el panorama musical del siglo XIX nace el teatro vernáculo cubano, fundamentalmente alimentado por la música. El desarrollo de la afición por la ópera y por el teatro bufo cubano trajo como consecuencia la creación de salas de teatro en todo el país y la apertura de Teatros en Camaguey, La Habana, Santiago, Santa Clara, Cienfuegos, Matanzas y Pinar del Río²³.

Se desarrolla también en esta centuria la tradición española de los grupos instrumentales llamados “estudiantinas”, formados por guitarras y laúdes, cuyo repertorio no alcanzaban gran nivel artístico, sino que constaba de pieza de música ligera, pero con cierta pretensión artística dentro de un marco típicamente provinciano.

En el Siglo XIX comenzó también a tener cierto desarrollo la enseñanza de la música, surgiendo academias y profesores en muy diversas ciudades. Fue importante la aparición en la capital de editores música.

²² El tema patriótico resonó también en otros ámbitos del pueblo como en los “coros de clave”, “coros de guaguancó”, “las agrupaciones de sonos”, “las agrupaciones de guajiras del carnaval” y especialmente en la agrupación llamada “Perdones de Negros Curros”. Véase en: Martín, Edgardo. *ob. cit.* p39.

²³ Aunque Edgardo Martín en su obra no hace referencia a la apertura de un Teatro en Pinar del Río, se constató que en el año 1838 se construyó en esta ciudad la primera institución teatral de la provincia.

El comercio musical a lo largo de la centuria abarcó tanto el aspecto editorial como el de la venta de instrumentos importados y de algunos instrumentos fabricados en Cuba. A este respecto el único dato, que según los estudiosos del tema, ha sido encontrado fue en Santiago de Cuba, durante la primera mitad del siglo, del que posiblemente fuera nuestro primer “luthian”: Juan José Rebollar, quien construía guitarras, violines, violonchelos y contrabajos. También el siglo XIX vio nacer los primeros periódicos dedicados a la música. En el fondo de todo este diverso panorama musical estaba, por supuesto, una sociedad dividida en clases, explotada y apesada. El factor que tenderá a la unión será precisamente el sentido de cubanía, de nacionalidad, que se va formando lentamente. Pero el nacionalismo musical actuará en el siglo XIX solo lentamente, Manuel Saumell, Ignacio Cervantes y José White, son algunos de sus exponentes más representativos. Sus actores no se dieron cuenta cabal de la importancia de sus actos creadores, hubo que esperar a que en su segundo cuarto de siglo, la república naciente experimentara transformaciones significativas en este ámbito.

En el rico proceso de la cultura universal, la música ocupa un lugar destacado, en buena medida porque es la manifestación artística que con mayor plenitud afirma las identidades de los pueblos. Y es precisamente en la música donde se advierte, cada vez con mayor fuerza la presencia de numerosas mujeres que se han visto implicadas de muy diversas formas, como objeto representado de la creación musical y como sujeto productor de procesos de creación, interpretación y transmisión.

1.3.1 Presencia femenina en la música cubana.

Desde los primeros tiempos de la colonia llegan evidencias de la participación de las mujeres en los cantos y bailes de los indocubanos, donde ella hacía intervenciones especiales separadas de los hombres, y hasta desempeñaban el rol de jefa de grupo cuando participaba toda la colectividad. Según atestiguan las fuentes, ante la escasez de músicos profesionales, se utilizaban cantantes negras en las iglesias.

La primera mención que se hizo acerca de las mujeres en la música cubana, fue la de las hermanas Ginés, Teodora y Micaela, negras libertas residentes en Santiago de Cuba, ciudad a la que habían llegado a finales del siglo XVI, específicamente en el año de 1580, procedentes de la isla de La Española. Las hermanas Ginés tocaron y cantaron junto a un

andaluz, y se hicieron famosas por el llamado Son de la Ma' Teodora.²⁴ A Teodora Ginés, personaje legendario de la historiografía musical cubana se le atribuye generalmente esta composición. Alberto Muguencia ha negado la veracidad histórica de todo esto, apoyada en el carácter apócrifo de la crónica, así como en la no existencia de documentos que prueban las aseveraciones de Laureano Fuentes acerca de las actividades de los supuestos músicos.

Odilio Urfé ha escrito sobre el legendario son de la Ma' Teodora:

*“No existen documentos que atestiguan su verdadera procedencia, no dudamos de los datos ofrecidos por varios historiadores, comentaristas y musicógrafos...pero lo que sí es evidente las contradicciones que de dicho documento ofrece Laureano Fuentes en su libro Las artes en Santiago de Cuba y Bachiller y Morales en Cuba primitiva”.*²⁵

De modo, que expresa la imposibilidad de aceptar La Ma' Teodora como ejemplo musical cubano de los siglos XVI, XVII o XVIII ya que dicho documento fue transcrito por primera vez a mediados del siglo XIX, siglo que logra fecundar exponentes de lo que hoy se ofrece como producto típico cubano.

Helio Orovio fundamenta que nadie puede precisar si la cubanía gráfica y sonora que emana La Ma' Teodora es producida por los siglos aludidos, o por la atmósfera cargada de cubanía que ya se respiraba en los inicios del Siglo XIX, gracias a la contradanza, el teatro vernáculo y los cantos folclóricos.

Lo cierto es que esta mujer negra dominicana constituye una celebridad musical de Cuba; la razón nos dice que (prescindiendo del estado de sencillez o ignorancia del arte en aquella época) quien pudo inconscientemente conquistar una inmortalidad con su bandola, vihuela o bandurria, propagando su habilidad entre varios a quienes enseñó y que algunos de ellos

²⁴ *El Son de la Ma Teodora*, es la más antigua composición cubana que conocemos:

Dónde está la Ma Teodora?
Rajando la leña está
Con su palo y su bandola
rajando la leña está

²⁵ Orovio, Helio. *Diccionario de la música cubana*. Editorial Letras cubanas, Ciudad de La habana, 1981, p. 179

fue el autor de la canción algún tiempo después de su muerte, está entre las más antiguas y famosas figuras del panorama musical cubano.

En el siglo XVII comenzó a manifestarse la influencia africana en la música cubana. La participación de las mujeres africanas fue muy importante en la formación de la población insular porque durante cuatro siglos contribuyeron al mestizaje en la Isla. Integraron directamente las fiestas y ceremonias afrocubanas, bailando sus coreografías y cantando sus melodías, llamándoseles a estas últimas, clarinas. No obstante su contribución más destacada fue sin duda en la cubanización de la música, proceso que ocurrió en la segunda mitad del siglo XIX, cuando los barracones y cabildos se volcaron hacia los barrios marginales de las principales ciudades, y muy en especial de la capital, donde estas féminas integraron primero los coros de clave, después los de rumba y finalmente las comparsas.

Una figura relevante del siglo XIX fue la Condesa de Merlín, María de las Mercedes Beltrán de Santa Cruz y Montalvo (1781-1852). Esta cubana que procedía de la aristocracia criolla y era poseedora de muchos pergaminos nobiliarios y de una considerable fortuna, fijó su residencia en París, en la conocida calle de Bondy, a la que convirtió con su espíritu artístico, en uno de los focos más brillantes de la cultura musical y literaria de la época.²⁶

Fue en la ciudad de Lutecia, donde esta representante de la naciente nacionalidad cubana, cantó ante la presencia de figuras de la talla musical de Liszt, Chopin, Rossini y otros, exponiendo su excelente voz de soprano, alternándola con la famosa cantante María Felicia García, conocida como La Malibran, en operas como La Semiramis de Rossini. La Condesa de Merlín fue también una excelente poetisa y escritora, significándose por su ensayo La Habana.²⁷

En el propio siglo XIX se destacaron otras mujeres en la música que se hacía en Cuba. Entre ellas Catalina Berroa Ojeda (1849-1911) que era instrumentista, compositora, profesora y directora de orquesta. Fue la primera cubana que alcanzó fama de gran músico, compositora y directora orquestal. Dirigió durante el último cuarto del siglo XIX y principios del XX, la capilla musical de la Parroquia Mayor de Trinidad. También fue la mejor formadora y profesora de música de esa ciudad, impartándole clases entre otros a su sobrino Lico Jiménez.

²⁶ Santos Moray, Mercedes. *El protagonismo de la mujer en la música cubana* en: <http://cumbfradio.cu/cmbf/literatura/literatura>

²⁷ Santos Moray, Mercedes. *ob.cit.*

Tocó ocho instrumentos, pero se destacó en el órgano, que fue su preferido. Compuso música de todo tipo, incluyendo la litúrgica o sacra. No caben dudas que estaba dotada de una exquisita inspiración para componer, figurando entre sus creaciones populares, una de las primeras habaneras, titulada “La trinitaria”

Otra dama notable en la música del siglo XIX fue Cecilia Arizti (1856-1930). Esta pianista y compositora era hija de Fernando Arizti, un conocido instrumentista de ese siglo. Tuvo como profesor, además de su padre, al más destacado pianista y compositor de mediados de ese siglo, Nicolás Ruiz Espadero. De esta misma centuria es Ana Aguado —La Calandria— (1866-1921), excelente cantante y pianista, quien en unión de su esposo Guillermo Tomás, paseó la incipiente música cubana por Estados Unidos y España. La Calandria mereció el elogio del Héroe Nacional de Cuba, José Martí, por los esfuerzos que hizo en pro de la independencia de Cuba.

Si bien desde los inicios de la etapa colonial puede evidenciarse la presencia de la mujer en el ámbito artístico, específicamente en la esfera de la música, no es hasta la primera mitad del siglo XX que comienza una etapa de desarrollo en cuanto a la inserción femenina en este espacio de la vida cultural del país, del que se estará hablando en próximos acápite.

1.3.2 Panorama histórico del desarrollo de la música en Pinar del Río

En los primeros tiempos de la colonización, la zona occidental era desde el punto de vista geográfico-económico, un extenso territorio de tierras vírgenes, mayoritariamente fértiles en las que alternaban lomas y llanos con una rica vegetación. Fue en esas llanuras donde se inició la actividad económica, que por sus características, incentivó el aumento poblacional de modo notable. La dificultad en la comunicación frenó el desarrollo comercial y la influencia cultural que éste podía ejercer.²⁸

Esta situación se refuerza al practicarse una economía de autoconsumo a fin de atenuar la incomunicación y el precario intercambio comercial fuera de nuestras líneas territoriales. Por consiguiente, la economía va a incidir negativamente en el desarrollo cultural de Pinar del Río, de lo cual no escapó la música.

En la época colonial, se careció de instituciones y profesorado competentes para que los pinareños pudiesen cultivar sus aptitudes musicales. Se destaca en la ciudad una sola

²⁸ Noriega Suárez, Ricardo y Colectivo de autores. *El desarrollo artístico literario en Pinar del Río*. Folleto.S/P.

personalidad, precisamente una mujer: Zoila Rosa del Pino, de la que se hará referencia en próximos acápite.

Ello no significa, que Pinar del Río estuviese totalmente al margen del mundo de la música culta, pues según hace referencia el investigador Ricardo Noriega en su estudio sobre el desarrollo artístico literario de la provincia, en uno de los periódicos locales del siglo XIX, específicamente "El Ómnibus", en su edición del 16 de Mayo de 1861, aparece una crónica sobre conciertos que durante noches ofreció el pianista y compositor Gottscholk, quien venía precedido de fama internacional, pero se desconoce el motivo de su viaje a una ciudad alejada del mundo cultural. El cronista se lamenta de que al no existir un público culto, el pianista no fue aceptado plenamente.

Sin embargo, en la medida en que el progreso de Pinar del Río se iba haciendo evidente y mejoraba la comunicación con el resto del país, se inicia la aparición de agrupaciones musicales, cuya existencia data de 1878.

En el año 1838, tal y como se hizo alusión en el acápite anterior, se construye la primera institución teatral del territorio, cuya provisionalidad duró hasta el año 1845 y se inaugura un local de paredes de madera y techo de tejas, en el que se instaló un teatro que fue operado por la empresa de los señores Viñas y Gener. Este teatro con mejores condiciones que el anterior, actual "José Jacinto Milanés", tuvo como primer nombre "Lope de Vega" en honor al genial escritor español. En sus inicios sirvió mayoritariamente como cuartel de una parte de las tropas españolas acantonadas en Pinar del Río y de salón de baile²⁹.

En el año 1878, cuando los hermanos Pablo y Alberto Gigato fundan la orquesta "La Constancia" y poco después los hermanos Sigaray crean la conocida como "El sinsonte vueltabajero", a causa de la maestría como instrumentista del integrante y fundador de la misma, Norberto Sigaray. Al año siguiente, el español Manuel Gómez Laborda funda una agrupación ejecutante de danzas, contradanzas, habaneras, zapateos, danzones y géneros dentro de música culta. Estas orquestas simultaneaban la animación de actividades religiosas y profanas

"La Constancia", orquesta típica de viento, constituye otro ejemplo de pasos de avance en la cultura musical de la provincia.

²⁹ Se dice que en las noches de baile la orquesta se situaba a la entrada del salón y los pequeños que acompañaban a sus padres eran enviados al escenario a jugar, de esta forma se entretenían y no molestaban a las parejas que bailaban al compás de la orquesta.

Entre los músicos inmersos en el entorno musical pinareño de aquellos años sobresalía un violinista virtuoso que era anunciado como “el gran violinista”, el moreno Juan Robles.

Otra expresión de gran importancia para el desarrollo de la música en Pinar del Río, la constituyeron las bandas, que hacen su irrupción en la vida cultural durante las últimas décadas del siglo XIX, pues a partir del último tercio de ese siglo, la administración colonial en Pinar del Río auspició conciertos musicales llamados “retretas” y los ofrecían las bandas militares³⁰.

Dichas agrupaciones contribuyeron a la difusión de la buena música en la ciudad. Esta tradición se vio reforzada al entrar al territorio el Ejército Invasor, que traía la suya. Con la intervención norteamericana se oficializó este tipo de agrupación y las retretas pasaron a formar parte, por muchas décadas de las opciones culturales de los pinareños.

De forma general, las bandas cumplieron además una función didáctica porque llevaron al público formas musicales cultas y constituyeron verdaderas escuelas para los iniciados en el ámbito musical. Gracias a un variado repertorio- que se conformaba por arreglos de oberturas sinfónicas, temas de óperas, pasodobles, marchas, zarzuelas y música cubana- contribuyeron a amenizar las actividades socioculturales de la época con su actuación en actos patrióticos y festivales, además de conferir un toque de elegancia al ambiente ciudadano con sus retretas en concurridos lugares públicos de reunión.

En Pinar del Río, como en otras ciudades del país, se fundan instituciones para la enseñanza de la música; en los finales del siglo XIX se funda el primer conservatorio pinareño. El hecho se debió a la labor del prestigioso médico barcelonés Juan Montagú en unión de reconocidos músicos. El conservatorio ayudó a la formación académica de lo que pudiéramos llamar primera generación de músicos pinareños que ejecutaban música de concierto y músicaailable. Este impulso maduró a partir de los primeros años del siglo XX.

³⁰ La noticia más antigua sobre este tipo de actividad cultural se encuentra en el periódico pinareño “El eco de Vueltaabajo” en la edición del 19 de abril de 1877 y se refiere al acuerdo tomado por el Batallón de voluntarios de que su banda de música ofreciera retretas los domingos en la Plaza de Armas (hoy Parque de independencia). Para mayor información véase: Noriega Suárez, Ricardo y Colectivo de Autores. *ob.cit.*

“La música ha de ser siempre para valer y permanecer, el reflejo de la época en que se produce”.

José Martí.

CAPÍTULO II: PARTICULARIDADES DEL DESARROLLO DE LA MÚSICA EN CUBA DURANTE LA ETAPA REPUBLICANA. ESPECIFICIDADES EN PINAR DEL RÍO.

2.1 Panorama musical de Cuba en el período republicano.

Cuba inició su etapa republicana con la decepción de una libertad mutilada, con la intromisión en sus asuntos internos y externos de un vecino muy poderoso. Muchos creyeron correcto borrar con los recuerdos de España y estimaron que en la llamada a Norteamérica encontrarían el progreso para la patria.

Estos errores y engaños duraron hasta que en 1923 comenzaron a brotar movimientos políticos, ideológicos, culturales, de protesta universitaria y obrera que desarrollados y extendidos por todo el país culminarían con el triunfo en 1959.

Durante las primeras décadas de república, la vida, la cultura, situaron en Cuba la necesidad de modernizarse, de reorganizarse y limpiarse de las ruinas coloniales. Se creyó que Cuba nada le debía a España y que su mejor suerte y progreso los obtendría en la medida que lograra anglo- norteamericanizarse.

El movimiento musical, como reflejo de la situación, evolucionó dentro de un eclecticismo marcado por la desorientación ideológica y sólo alentado por el afán de desarrollar los tipos de actividades e instituciones musicales de que había carecido el país como colonia española.

El reconocido investigador y musicólogo Edgardo Martín en su obra *Panorama histórico de la música cubana* registra, independientemente de la aparición de muchos compositores e intérpretes de todo tipo, una serie de hechos que indican el sumario musical de Cuba entre los años 1900 y 1925. Entre ellos se hace alusión a los siguientes³¹:

- Fundación de la primera institución oficial de enseñanza.
- Fundación de bandas militares y municipales.

³¹ Véase en Martín, Edgardo. *ob.cit.* pp71-72

- Establecimiento de instituciones privadas de enseñanza que bajo el ambicioso e inicial calificativo de “conservatorios” fueron luego convirtiéndose en lucrativos negocios comerciales con sucursales a todo lo largo y ancho del país.
- Inicio de la importación de grandes intérpretes (pianistas, violinistas, cantantes, etc., grupos de música de cámara, orquesta sinfónica) que con frecuencia se presentaron de forma exclusiva en la capital nacional.
- Comienzo de una labor de orientación y educación musical del pueblo mediante conferencias, conciertos especiales.
- Desarrollo inicial de la musicología, musicografía.
- Penetración del imperialismo norteamericano en la forma de la explotación de la obra de los compositores populares a través de ediciones y más tarde también mediante grabaciones, “derechos internacionales de representación “, etc.

Así el período inicial de la República constituiría en lo musical un estado de cosas que años más tarde tendrá que remover profundamente la Revolución cubana, a fin de lograr la funcionalidad verdadera de la potencialidad musical de la nación y a la vez liquidar para siempre la utilización mercantilista del arte y su explotación capitalista exterior.

La musicóloga e investigadora María Teresa Linares hace una distinción muy conveniente de la música en Cuba al comenzar el siglo XX de acuerdo al uso, función y ambiente en el que se desarrollara.³² Se refiere a la música de un ambiente rural o infraurbano, en el que los distintos modos de uso como músicaailable o cantable se aprendían por tradición oral; de manera que hoy resulta difícil recordar o reconocer como eran aquellos cantos o bailes primigenios que se mencionan en la literatura costumbrista, porque nadie escribió sobre ellos. María Teresa apunta que la causa de ello estriba fundamentalmente en la existencia de una sociedad dividida en clases, donde se les restaba la importancia que merecieron los elementos más apegados a la base del pueblo, y que despertaron la curiosidad de viajeros y cronistas.

La música del ambiente urbano, con funciones más específicas, comenzó a editarse a principios del siglo XIX y se distribuía en pequeñas partituras para voz y piano o para piano solo, que se vendían en separatas o como regalo a los suscriptores en revistas de pequeñas editoras con poca circulación y duración.

³² Véase: Linares Savio, María Teresa. *La música cubana en el siglo XX*.
<http://www.musica.cult.cu/document/musicubasigloxx.htm>

La otra música --un tanto elitista--, la de los pobladores de algún nivel, tenían como público el que asistía en la Iglesia a las ceremonias religiosas, o a las veladas del salón de las familias de rango social, o a los teatros elegantes, diferenciándose del de las pequeñas "escuelitas o academias de baile", o de los tablados de los barrios, sobre todo cercanos a los muelles.

Un acontecimiento importante fue el invento del disco fonográfico y el establecimiento en La Habana, en 1906, de la primera agencia distribuidora para la América Latina. Comenzaron a grabar artistas populares: orquestas de danzón, trovadores campesinos, cantadores de canciones populares, artistas del teatro vernáculo, y cantores líricos, la primera de los cuales fue la soprano cubana Chalía Herrera.

Este medio de comunicación amplió la posibilidad de creación musical, del desarrollo y expansión de nuestra música por toda Iberoamérica y el intercambio con otras naciones americanas de géneros nacionales como fue el tango, el bambuco adoptado por casi todos los trovadores cubanos de importancia en aquella época, como Rosendo Ruiz, Sindo Garay, Manuel Corona, María Teresa Vera y otros.

Los primeros 25 años de la República están dominados por la culminación de casi todas esas formas populares servidas por muchos intérpretes, orquestas, conjuntos, septetos, tríos, solistas, cuyo éxito con frecuencia sobrepasó las fronteras nacionales. Es el momento de máximo esplendor del Teatro "Alhambra" y de la música vernácula que para él se hacía. También es el momento de los danzones con títulos alusivos a cuestiones políticas, nacionales, e internacionales de rumba y cargos asociados a la situación social y económica de entonces y a los vaivenes de la politiquería burguesa. Fue una época, además, de esplendor de las peñas, que mayormente estaban dirigidas a cantarle a la belleza del país y de la mujer cubana.

Al calor de la fallida revolución de Veteranos y Patriotas (1923) algunos escritores y artistas jóvenes que se habían envuelto en el movimiento adquirieron el hábito de reunirse con frecuencia, así se formó el Grupo Minorista. El minorismo sin pretender crear un movimiento fue muy pronto un estado de espíritu. Gracias a él se organizaron exposiciones, conciertos, ciclos de conferencias, se publicaron revistas, se estrenaron contactos personales con intelectuales de Europa y de América, que representaban una nueva manera de pensar y de ver.

Estos criterios ideológicos se van a reflejar en la música de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. Con estos dos compositores se inicia el moderno arte sinfónico cubano.

El año 1925 es considerado como un punto de partida de la música cubana, se estrena la Obertura sobre temas cubanos de Amadeo Roldán, la cual constituye una nueva toma de conciencia de lo cubano, era la restauración de la confianza en lo propio. Ello era el resultado de todo un gran proceso político- social que se gestaba en Cuba desde el año 1923 y que tuvo entre sus primeras clarinadas la de la música.

Desde la década del 30, La Habana era la ilustre capital de la música en el continente. Son muchos los nombres que asoman en el panorama de la creación musical cubana durante la primera mitad del siglo pasado, que aunque de modos diferentes abrieron anchas veredas en este ámbito; son trascendentales, entre otros tantos: Gonzalo Roig, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Alejo Carpentier, Ernesto Lecuona, Edgardo Martín, Argeliers León, Harold Gramatges, José Urfé, Roberto Sánchez Ferrer, César Pérez Sentenat, Adolfo Guzmán, etc. Todos forman un grupo de diferentes generaciones, que se expresan a través de canciones, música de cámara y vocal, piano, guitarra.

A fines de los treinta, los conjuntos existentes en la música más conocida eran los septetos de son, la charanga francesa para los danzones y el danzonete, y los conjuntos jazz band. En esas décadas también surgieron en Cuba muchos intérpretes que cultivan todos los instrumentos y el canto, contando el país con excelentes violinistas, flautistas, pianistas, chelistas, etc. Decenas de profesionales formaron una larga lista de artistas, a los que mucho debió el desarrollo musical del país.³³

Con el danzonete comienza la época de cantantes como Paulina Álvarez, Fernando Collazo, Pablo Quevedo, Abelardo Barroso y Barbarito Díaz, entre otros muchos.

La década del 40 es conocida como la época de los conjuntos, tiene una connotación especial debido a elementos fundacionales que inscriben músicos y agrupaciones en la creación de fusiones, estilos y géneros. Un ejemplo de uno de estos conjuntos es el de Arsenio Rodríguez, “el Ciego Maravilloso”.

Las décadas del 40 y 50 en la música popular cubana son importantes referentes para las de diversos países en contactos culturales. Fue un momento de tránsito, en el que

³³ Véase: Linares Savio, María Teresa. *La música popular cubana en las décadas de 1940 y 1950*.
<http://www.musica.cult.cu/documen/musicubasigloxx.htm>

paulatinamente se produjo un proceso de cambios, de transculturaciones, interinfluencias entre las distintas manifestaciones de la música nacional y la que nos llegó. Fue también tiempo de entrada de canciones españolas, no solo con las películas, sino con los cancioneros y los grupos orquestales que nos visitaban.

Por su parte los años 50 han sido denominados como la “época de oro” de la música cubana, los ritmos se perfeccionaron, otros se crearon, como es el caso del cha-cha-chá.³⁴

Durante esos años surgieron una serie de orquestas, cantantes y compositores que alcanzaron fama internacional y que popularizaron como nunca antes la música cubana. Es de destacar al entonces pianista acompañante de la genial intérprete Rita Montaner, Ignacio Villa, “Bola de Nieve”. De él dijera el prestigioso compositor Harold Gramatge:

*“Con igual sabiduría maneja la canción caricaturesca, la de serena elaboración renacentista, la de inflexiones folklóricas de cualquier país. Su auténtica musicalidad, su amplia cultura y una gracia sin medida hacen de él un personaje singular dentro del arte que cautiva. Así lo ha reconocido el público de América, Europa y Asia. Por eso es universal nuestro cubanísimo Bola”.*³⁵

El repertorio de Beny Moré fue un muestrario de géneros de canto y baile representativo de todo lo que se divulgaba en la década del cincuenta. Aún hoy generaciones de jóvenes que no lo escucharon personalmente, lo consideran el músico más popular de aquel momento de intensos cambios.

Todo este panorama ocurría en las décadas del 40 y 50 cuando la radio había alcanzado un alto nivel, con radioemisoras que tenían estudios en los que se realizaban grabaciones de artistas nacionales y extranjeros. Para el trabajo de estas emisoras los repertoristas-compositores como Orlando de la Rosa, Adolfo Guzmán, Aida Diestro, Isolina Carrillo, Rafael Somavilla, hacían arreglos instrumentales. Así la radio organizó una orquesta sinfónica que acompañó los cantantes líricos y los cancioneros de toda esta etapa, que alcanzó mayor desarrollo en 1952 al iniciarse los programas para la televisión.³⁶

En 1950 se crea el Instituto Nacional de la Música, dirigido por el compositor y director de Orquesta Enrique González, que realizó una importante labor de difusión con las obras

³⁴ Este nuevo ritmo fue creado por el maestro Enrique Jarrín con la Orquesta América.

³⁵ Véase en: Oramas Oliva, Oscar. *El alma del cubano: su música*. S/E, S/L, S/A, p55.

³⁶ La radio y la televisión fueron los medios que propiciaron el desarrollo de una serie de cambios en la proyección de la música cubana

cubanas a través de la orquesta de la radioemisora CMQ, que tuvo también como invitados, entre otros a: José Ardévol y Harold Gramatges.

Indudablemente, la historia de la música cubana durante toda esta primera mitad del siglo XX puede ser catalogada de vasta, dinámica y fascinante. Nuestra música no solo creció en estatura y alcanzó un reconocimiento internacional, sino que también sus aspectos folklóricos y populares comenzaron a influenciar progresivamente en el modo de hacer música de otras culturas que tienen profundas tradiciones populares. Se produce en todo el período un amplio y constante proceso de transculturación de la música cubana, con un auge y expansión inusitado del nuevo producto cultural obtenido.

En todo este florecimiento del movimiento musical cubano la mujer estuvo presente, desarrollando un papel distinguido y conformando la lista de los mejores valores musicales del país.

2.1.2 La mujer en la cultura musical cubana.

En la primera mitad del siglo XX el desarrollo de la mujer en la música cubana se hace notable. Ellas constituyeron la piedra angular de los conservatorios donde se enseñaba solamente solfeo y piano, y comenzaron el estudio de otros instrumentos, entre ellos los de viento.

En aquellos conservatorios, casi siempre fueron las mujeres quienes superaron a muchos hombres, enseñándoles el solfeo y como era natural, el piano. Sobresalió entre ellas María Jones de Castro (1895- 1963), quien fue una gran pianista y pedagoga.³⁷

En lo docente se contó con el único centro gratuito del país hasta 1959: la Academia Municipal de Músicos fundada con apoyo oficial por Guillermo Tomás en 1903 y denominada años después Conservatorio Municipal de Música de La Habana (hoy Amadeo Roldán). Éste acogió a destacadas músicos y profesoras de la capital que en la impronta de su magisterio incorporaron experiencia y sensibilidad, como también hicieron numerosas pedagogas en otras instituciones académico- musicales y otros lugares del país que

³⁷ Esta mujer trabajó también durante algunos años como instrumentista de teatro y como solista concertista. Dominó la acústica, la estética, la psicología y la anatomía musical. Esta última asignatura es la que relaciona las manos, el cerebro y el corazón con la técnica del piano.

fundaron conservatorios, dirigieron revistas sobre música, firmaron como autoras de libros de textos y diseñaron nuevos sistemas pedagógicos que establecieron pautas en la enseñanza de la música.³⁸

Resulta pertinente señalar que en la naciente república el magisterio fue una de las ocupaciones que contó con una mayor participación femenina, propiciado por el montaje del nuevo sistema educacional del país organizado por Enrique José Varona, que incorporó maestras a las aulas. Esto unido a la difícil situación económica del país hizo que se ahogaran muchos de los escrúpulos familiares con respecto a la incorporación femenina a la vida pública, por lo que un amplio grupo de jóvenes ingresó en el magisterio.³⁹

Entre los años 1902-1920 se advirtió un ligero progreso de la mujer en el aspecto cultural. Mujeres como la pedagoga María Luisa Dolz, una de las precursoras del feminismo nacional, se pronunciaron a favor de la obtención para las mujeres de una educación general equiparable a la que se le impartía a los hombres.

Todo ello explica en gran medida el amplio protagonismo de la mujer cubana en la pedagogía musical de la época. Fueron muchísimas las academias de música creadas y dirigidas (en su gran mayoría) por mujeres en todo el país.

La canción trovadoresca de fines del siglo XIX y años 30 del XX experimentó un acelerado auge a partir del trabajo de los trovadores tradicionales, quienes comparten escenarios y programas con notables trovadoras. Hay dos mujeres: Angelita Bequé y Mercedes Borbón, y una jovencita de Guanajay, entonces provincia de Pinar del Río Curiosamente, procedía del otro extremo de la Isla y no de Oriente, cuna de la mayoría de los trovadores. Esta joven cantante y compositora era María Teresa Vera, quien se convirtió en figura imprescindible de este movimiento musical y de la que se hablará con mayor detenimiento en próximos acápite.

El 10 de octubre de 1922 se lleva a cabo la primera transmisión de radio en Cuba. Voces femeninas se encontraban en la relación nominal de intérpretes que intervendrían en aquella memorable primera emisión. La cantante de ese acontecimiento fue Rita Montaner, "La

³⁸ Véase en: Valdés Cantero, Alicia. *Con Música, textos y presencia de mujer. Diccionario de mujeres notables en la música cubana*. Edición Unión, La Habana, 2005. p.6.

³⁹ Según la estadística del año 1922-23 había en toda la isla 908 maestros y 5223 maestras. Es decir el 85% de los profesores de la enseñanza elemental eran mujeres. Para mayor información consúltese: De la Torre, Loló. "Una mirada a la actividad de la mujer cubana". En: Revista *Universidad de La Habana*, Septiembre-Octubre, 1963, año27, No.163, pp. 53-58.

única". Graduada de piano y con grandes condiciones para el teclado en esta ocasión prefirió cantar.⁴⁰

En esa misma década de los 30 descuella otra joven de talento, que se convertiría en la intérprete por excelencia del Maestro Lecuona. Me refiero a Esther Borja, quien hizo una maravillosa creación de su "*Damisela encantadora*". Al igual que Rita Montaner, Esther tenía una preciosa voz y talento para captar la intención de cada obra. Esther Borja también interpretó canciones de Ernestina Lecuona, hermana mayor y primera maestra de piano de Ernesto. Gran compositora, Ernestina fue la autora, entre otras, de "*Me odias*" y "*Ya que te vas*". Una prima lejana de Ernestina, Margarita Lecuona, fue igualmente autora de temas que fueron muy populares, como "*Tabú*" y "*Babalú*".

El Maestro Ernesto Lecuona formó a muchas cantantes que tuvieron gran éxito, entre las que podemos citar a: Hortensia Coalla, Caridad Suárez, Luisa María Morales, María de los Ángeles Santana y Rosario García Orellana.

La lírica cubana contaba con magníficas voces que cantaban ópera: Carmelina Santana, Carmelina Rosell, Zoila Gálvez y Margarita Horrútinier. Estas dos últimas más tarde fueron profesoras de destacados intérpretes de los géneros lírico y popular.

En la radio de entonces se dieron a conocer las cantantes Tomasita Núñez, Zoraida Marrero, Blanquita Becerra, etc.; la pianista y compositora María Cervantes, hija de Ignacio Cervantes; y también había una mujer musicalizadora, que se encargaba de ambientar las obras que se trasmitían: Conchita Nogara.

En 1938, nace el programa La Corte Suprema del Arte de CMQ Radio, dirigido por José Antonio Alonso. Es una verdadera cantera de artistas, de la que surgen: Rosita Fornés, Celia Cruz, Anolan Díaz (madre del cantante panameño Rubén Blade); Aurora Lincheta, Elsa Valladares, etc.

En la creación y ejecución del danzón considerado como uno de los primeros exponentes de la cubanidad, se hizo notable la presencia femenina que también sentó cátedra en la

⁴⁰La también llamada "Sonrisa de Cuba" en 1926 recorrió los Estados Unidos con las *Follies Schubert*. A su regreso, Ernesto Lecuona la escogió para su zarzuela *Niña Rita*. Triunfó en París y en España; grabó en Estados Unidos *Mamá Inés*, *Siboney* y *El Manisero*. Cantó magistralmente, entre otras, las zarzuelas *María La O* y *Cecilia Valdés* y actuó en la primera película sonora cubana, *Sucedió en La Habana* (1938).

dirección orquestal. En 1929, cuando la música popular marcó un nuevo hito en los salones matanceros con el estreno del danzonete, derivación del género del danzón, la creación e interpretación de destacadas mujeres estuvo presente, entre ellas Paulina Álvarez, quien lo interpretó hasta su muerte, a mediados de los 60 y se erigió en su “Emperatriz”.

En la década del 30 Paulina Álvarez integró, como vocalista principal, varias orquestas de baile, entre ellas las de Castillito, Ernesto Muñoz, Cheo Belén Puig, Hermanos Martínez y la de Neno González, con quien estuvo mayor tiempo y ganó los más rotundos triunfos de esos años.

En la época en que Paulina surgió como cantante de orquestas de baile, este sector de la música popular en Cuba estaba en manos de los hombres y en virtud de los prejuicios y discriminaciones que existían para con la mujer, le resultó muy difícil conquistar el reconocimiento público y la preferencia entre los directores de orquesta, en quienes prevalecía el gusto por los intérpretes masculinos, en una época en que se idolatraba a cantantes de la talla de Fernando Collazo, Abelardo Barroso y Pablo Quevedo, entre otros.

En 1938 esta destacada mujer en una entrevista periodística se lamentaba de que a pesar de ser una artista muy conocida y respetada por el pueblo y a despecho de su popularidad en Estados Unidos, Venezuela, Puerto Rico, República Dominicana y Argentina, algunos directores de orquestas y radioemisoras la trataban injustamente, pues no le retribuían bien su trabajo; situación que llegó a ser insostenible para la artista y en 1938 logró reunir a un grupo de los mejores músicos de La Habana para fundar su propia orquesta, dirigida por Manolo Morales y Everardo Ordaz.⁴¹

A decir del promotor, músico e investigador Raúl Martínez Rodríguez, Paulina, con la calidad artística, tenacidad y disciplina demostradas, logró que la costumbre de los directores y el gusto del público cambiaron y de ese modo, cantantes como Estela Rodríguez, Elena Li, Ana María García y otras fueran reconocidas por su calidad en las orquestas bailables, lo cual resultó un avance económico y social para la mujer dentro de nuestra música tradicional.

⁴¹ Paulina Álvarez en la década del 40 fundó una segunda agrupación musical bajo la dirección de su esposo el notable violinista Luis Armando Ortega, con la cual continuó su ascendente carrera musical. En 1943 actuaban en CMQ en un programa estelar de hora y media de duración. Para mayor información Véase: Martínez Rodríguez, Raúl. *Ellos hacen la música cubana*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998, p.65.

Hubo en la década del 40 un auge del llamado conjunto armónico con dúos, tríos y cuartetos de voces femeninas, masculinas, y mixtas. Así se conocieron el Dúo de las Hermanas Martí -representan uno de las más auténticas y trascendentes líneas interpretativas de la música popular- el trío de excepcional calidad de las Hermanas Lago, el trío de las Hermanas Márquez y el cuarteto de Orlando de la Rosa, entre otros. De este último formó parte la gran creadora Elena Burke, catalogada como “Nuestra señora Sentimiento”.

En la historia musical cubana del período republicano aparecen orquestas características mayoritariamente de la capital cubana, integradas exclusivamente por mujeres. Entre las más importantes se encuentra “Las Anacaonas”.

“Las Anacaonas” se fundaron en febrero de 1932 y cuentan que su creación estuvo relacionada con la huelga contra el tirano Machado. En medio de un país paralizado, las futuras integrantes de la orquesta femenina cubana más famosa de todos los tiempos no iban a clases y un poco por aburrimiento y mucho por amor a la música, comenzaron a reunirse para tocar los ritmos de moda. Sin embargo lo cierto es que en los famosos “Aires Libres” del Prado, justo frente a donde recién se había construido el no menos famoso Capitolio Nacional, “Las Anacaonas” tuvieron quizás el sitio donde mejor se harían conocidas.⁴²

Esta agrupación interpretaba entonces, con enorme éxito de público, la música popular criolla de la década, aunque, como confesaran ellas, solo ganaban por actuar allí, en un maratón increíble, ¡un peso!: desde las ocho y media de la noche hasta la una de la madrugada. Tuvieron que luchar duro. Primero contra las incomprensiones propias de la época —se dice que un profesor del Conservatorio Municipal expulsó de ese recinto a una de las muchachas porque se había atrevido a tocar ese “vulgar tipo de música”—; después

⁴²Concepción Castro Zaldariaga, joven inquieta y atrevida, con dominio de la guitarra, el saxofón y otros instrumentos, tuvo la idea original y con ella arrastró a sus hermanas Olga, Ada y Ondina para que la acompañaran en aquel sueño. Primero surgieron como septeto. Después, se convirtieron en jazz-band, con un amplio repertorio de música tradicional cubana. Para ese entonces se unían también al grupo el resto de las hermanas: Caridad, Alicia, Argimira y Xiomara, más dos amigas, Hortensia Palacio y Graciela Pérez. Para mayor información véase: *Anacaonas. Las circunstancias en todas partes* en: <http://www.123y.islagrande.cu>

se enfrentaron contra otro obstáculo difícil: la discriminación contra la mujer que trabajaba en la calle.⁴³

“Las Anacaonas” no fueron ni las primeras ni las únicas agrupaciones de mujeres que hicieron música en nuestro país. Según precisa la prestigiosa musicóloga Alicia Valdés, en 1928 Irene Herrera fundó y dirigió la primera orquesta de mujeres en la historia de la música cubana. Se llamó “La Charanga de Doña Irene”, especializada en tocar danzones. Dos años después, nació la orquesta “Edén Habanero”, que agrupó precisamente a las hijas de Irene, quienes fueron más allá, pues, no solo interpretaron danzones, sino también guarachas, boleros y pasodobles.

Ese mismo año —1930—, Guillermina Foyo organizó la orquesta femenina “Ensueño”. En esa misma década, y en las que le siguieron, aparecieron otras agrupaciones integradas solo por mujeres. Entre ellas sobresalen la orquesta “Orbe”, dirigida por la violinista y saxofonista Esther Lines, y la orquesta “Renovación” que tuvo a Carmen Franco como su directora.

Merece recordarse también a la Orquesta de las “Hermanas Mesquida”, la de Loló Soldevilla y “La Camerata Santa Cecilia,” esta última de Camagüey; “Las Indias del Caribe”, “Casiguaya”, “Caracuse” y las “Trovadoras del Cayo”, dirigida por la inolvidable Isolina Carrillo, quien también interpretaba la trompeta.

También hubo otras orquestas mixtas con cantantes femeninas: “La Elegante” con Paulina Álvarez; la de Ernesto Muñoz, con Elena Li; “Siglo XX”, con Dominica Verges y la “Sonora Matancera” con Celia Cruz.

En cuanto a la agrupaciones corales en el año 1931 María Muñoz de Quevedo fundó un conservatorio de música, la Sociedad Coral de La Habana y la Revista Musicalia⁴⁴ --la

⁴³ Existe una anécdota muy simpática en relación a esta orquesta y es que Cuando las Anacaonas tocaban por la radio, al comienzo de su carrera, se hacían acompañar en la trompeta por Félix Chapottín, pero los oyentes nunca se enteraron que era un hombre quien tocaba en esas ocasiones con ellas. Pero amenizar los bailes, en vivo y en directo, era otra cosa. La “salida” fue sencilla: siempre se excusaban diciendo que “la trompetista” estaba enferma; el gran maestro ni con el mejor disfraz del mundo, podía engañar al más ingenuo.

⁴⁴ La aparición de la revista fue muy importante para el conocimiento de la música del SXX, particularmente de la cubana, por primera vez se contó con un órgano que divulgara el acontecer musical de los compositores cubanos, se analizaran sus obras y fueran por este medio conocidas en otras partes del mundo. Carpentier expresó que *Musicalia* era el termómetro por la que se medía la temperatura ambiente de la música cubana.

mejor de América Latina en aquel momento-- , ambas de gran repercusión por su labor de alto nivel. Esta mujer contribuyó a la expansión del movimiento coral con la creación de otros coros y profesores instructores de los mismos, como es el caso Gisela Hernández y Dolores Torres. Dos décadas más tarde, con la llegada de la televisión, Cuca Rivero dirige su coro desde la pequeña pantalla.

La música cubana en todo el período republicano vio germinar muchas organizaciones, asociaciones e instituciones que de una u otra forma contribuyeron a su difusión y florecimiento.

Dos sociedades femeninas tuvieron mucho que ver con el florecimiento del movimiento musical cubano de la primera mitad del siglo XX. La Sociedad *Lyceum Lawn Tennis Club* de La Habana y la Sociedad *Pro Arte Musical*. La primera auspiciaba conferencias y cursos en los que se exponían las nuevas corrientes. También exposiciones de fotos y obras plásticas de los artistas contemporáneos.

En el caso de la Sociedad Pro Arte Musical, fundada en 1918, alcanzó tal importancia que llegó a edificar un coliseo, el Teatro Auditórium, hoy Amadeo Roldán, en el que se fundó una escuela de ballet, que por muchos años fue dirigida por profesores y coreógrafos extranjeros hasta la incorporación de Fernando, Alberto y Alicia Alonso, nuestra Prima Ballerina Absoluta, con los que se fundó el Ballet Nacional y la Escuela Cubana de Ballet. También una escuela de guitarra, que dio lugar luego a la Sociedad Guitarrística de Cuba y a la Escuela Cubana de Guitarra, iniciada por Clara Romero de Nicola y su hijo Isaac Nicola. Una revista musical "Pro Arte" que contiene la historia musical de la sociedad en los más de cuarenta años que existió y artículos y ensayos sobre la actividad musical cubana.⁴⁵

Por su parte el Lyceum fue fundado en 1928 por figuras del mundo intelectual de la época, entre las que se destacaban Berta Arocena de Martínez Márquez, quien fuera su primera presidenta y Reneé Méndez Capote. Esta institución se constituyó desde sus inicios en baluarte de nuestra cultura, abriendo sus puertas durante varios años a todas las inquietudes artísticas y culturales de las mujeres.

⁴⁵ La sociedad Pro Arte musical fue creada por damas de la aristocracia anhelante de que en Cuba se escuchara la buena música que ellas oían en sus viajes al extranjero. Su primera presidenta y principal fundadora fue María Teresa García Montes de Giberga. Esta sociedad, cooperó no sólo en la educación artística de las mujeres, sino de toda la sociedad cubana. Para mayor información consúltese: *Cuba Musical*, 1929, p.1057.

Por estos años se ofrecieron cursos y conferencias de artistas y compositores famosos, se contrataron los intérpretes y grupos reconocidos mundialmente, que en ocasiones visitaron también otras provincias. Esta fue una etapa cultural de alto nivel artístico.

En La Habana surgieron otras asociaciones que contribuyeron al movimiento musical, ofreciendo conciertos y recitales, organizando cursos, conferencias, charlas, etc. y en las que la mujer cubana contó con una participación notable. Ejemplo Cuarteto Clásico de La Habana, Casa Cultural de Católicas, Sociedad Universidad de Bellas Artes, Agrupación Moderna de Música Instrumental, Sociedad Hispano Cubana de Cultura, y la “Sociedad Cultural “Nuestro Tiempo”⁴⁶, etc.

En toda la isla se organizaron diversas asociaciones culturales y musicales, lo que explica el camino que va tomando la divulgación de la música en el país.⁴⁷

En 1940 se instituye la Sociedad Popular de Conciertos patrocinada por la Confederación Nacional de Trabajadores de Cuba, con una programación dirigida a todo el pueblo. Fue fundada y enfilada por Rosa Riva Coba de Marcos.

En 1942 nace el Grupo de Renovación Musical, que organiza Conciertos de Música Contemporánea, con obras de sus integrantes y del repertorio internacional. El marco de estos conciertos lo fue principalmente la Orquesta de Cámara de La Habana y la Sociedad Lyceum. Entre las mujeres que inicialmente integraban el grupo figuran los nombres de: Virginia Fleitas, Dolores Torres y Gisela Hernández.⁴⁸

La presencia de la mujer en la esfera de la creación de concierto en el decenio final de la primera mitad del siglo XX se hace por primera vez significativa debido al número de compositoras incorporadas, lo que amplía con respecto a etapas anteriores el espectro de géneros y formatos no trabajados. Obras solistas para el piano, canciones para voz y piano,

⁴⁶ Esta institución estuvo dirigida por miembros del Partido Comunista y artistas progresistas que a partir de 1953 se convierte en frente de trabajo ideológico e intelectual opuesto al régimen dictatorial de Batista. La sección de música de esta sociedad realizó una actividad de gran importancia histórica para la música cubana.

⁴⁷ Véase en: Gramatges, Harold. Presencia de la Revolución en la música cubana. Ensayo Editorial Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, Cuba, 1983 p. 25

⁴⁸ El grupo se constituyó en vanguardia agresiva y pujante que acometió contra todo lo que estimaba antiguo y retardatario, expresándose con radicalismo y formulando conceptos nuevos destinados a revolucionar el medio musical cubano, la composición, principalmente, siempre libre de todo compromiso, de toda componenda ideológica o material. Al mismo tiempo, el Grupo se entregó al descubrimiento, la difusión y la revaloración de la música del país, fundó tesis interpretativas de la música en el país, sostuvo la convicción de que Cuba podría y debería en lo musical, convertirse en un gran país, dentro de la órbita de América Latina

obras teatrales, comedias musicales, ballets, obras sinfónicas, de cámara y coral llevan la firma de mujeres.

Entre las pianistas, ocupan un lugar preferente Zenaida Romeu, Zenaida Manfugás, Numidia Vaillant e Ivette Hernández y entre las compositoras, Isolina Carrillo (pianista, arreglista y autora de Dos Gardenias), Lily Batet, Celia Romero, Tania Castellanos.

Con la llegada del estilo musical llamado *feeling*, en los años 50, surgen Elena Burke, Olga Guillot, Olga Rivero, Gina León, Moraima Secada y Omara Portuondo. Estos años se caracterizan por una verdadera eclosión de figuras femeninas. Voces líricas como Martha Pérez (soprano que cantó en la Scala de Milán), Zoraida Marrero, Alba Marina, Blanca Varela, María Remolá, Ana Menéndez, María Marcos, María de los Ángeles Rabí, Xiomara Alfaro; y en el género popular, Berta Dupuy, María Luisa Chorens, Caridad Cuervo, Blanca Rosa Gil, Doris de la Torre, Freddy, Celeste Mendoza, Mercedita Valdés, etc.

También hacen su aparición las *vedettes* Blanquita Amaro, Ninón Sevilla, Norma Naranjo, Teté Blanco, Olga Chaviano y "Las mulatas de Fuego"; y entre las bailarinas, destacan Sonia Calero, Martha Picanes y Elena del Cueto. Igualmente gozan de popularidad los dúos integrados por hombre y mujer, como Olga y Tony; y en la música campesina Coralia Fernández y Ramón Veloz.

En el campo de la investigación musicológica puede hablarse por primera vez en estos años de república neocolonial de una producción teórico musical reveladora en cuanto a la cantidad de mujeres incorporadas que se consagraron al estudio de los complejos multiétnicos que intervinieron en la formación y desarrollo de la cultura musical cubana.

De modo, que a lo largo de la historia de la música del país en sus diferentes etapas, la mujer ha contribuido a dignificar la presencia femenina en esta manifestación artística, aún sin el apoyo de instituciones oficiales, pues el gobierno se mantuvo indiferente ante los problemas culturales y a contrapelo de una sociedad donde existía la desigualdad y la discriminación de sexo.

Es preciso tener en cuenta que Cuba en toda la etapa fue escenario de un movimiento feminista en avance, cuya labor estuvo encaminada en gran medida (sobre todo en sus primeros años) a la elevación del nivel cultural de la mujer. La creación de asociaciones como las ya mencionadas de carácter netamente cultural y otras destinadas a cuestiones sociales y políticas para luchar por sus demandas de género, además de mostrar el avance

desde el punto de vista organizativo, constituye un fiel exponente del grado de preparación cultural alcanzado por algunas mujeres, factor este que le permitió defender sus derechos con una profunda convicción.

Las féminas cubanas habían obtenido una importante conquista: hacer que se contara con ellas, que muchos hombres se declarasen partidarios de la igualdad de ambos sexos, alejándose algunas concepciones erróneas como es el caso de que el feminismo representaba la hegemonía de la mujer y que ello constituía un peligro para la sociedad. La participación femenina en las luchas político- social, así como en el desarrollo cultural, que como se ha visto fue notable en el ámbito musical, vino a corroborar que la mujer se había convertido en un elemento social activo, ya no solo en el rol de forjadora de la vida humana, por lo que era necesario que se le tuviese en cuenta. La importancia de la mujer como factor social y actor político⁴⁹ era ya inobjetable e irreversible.

2.2 Panorama socio-histórico de Pinar del Río durante el período republicano.

Al finalizar la Guerra de Independencia con la derrota del colonialismo español y la intervención norteamericana, Pinar del Río, ocupada por las tropas del Brigadier Davis contaba con el Gobierno Civil, Diputación Provincial, Ayuntamiento, Administración de Hacienda, Audiencia de lo criminal, Juzgado de Primera de Instancia, Cárcel, Hospital, varios consulados y muchas instituciones más.

Se inició la reorganización de la ciudad bajo el mandato norteamericano, reestructurándose muchas instituciones y dependencias sociales. Fue abierto de nuevo el Instituto de Segunda enseñanza, cuyo primer curso académico se inició en los salones de la Sociedad “Unión”.

En esta época desempeñó un importante papel en el despertar de la vida cultural, el Dr. Leandro González Alcorta, cuya gestión fue determinante para la reapertura del Instituto de Segunda Enseñanza y la fundación de la primera biblioteca semi-pública, pues en realidad pertenecía al Instituto. Alcorta instó a las autoridades intervencionistas a crear una Escuela Normal de la Ciudad, y debido a la indiferencia de la administración norteamericana, inauguró el 15 de agosto de 1901 la Academia Preparatoria de Maestros,

⁴⁹ Como resultado de las luchas de la mujer durante el Gobierno Provisional presidido por Grau se le reconoció el derecho al sufragio, el cual fue ratificado por el llamado gobierno Caffery-Batista-Maendieta, al tiempo que se le reconocían otros derechos sociales.

con clases gratuitas. Esto influyó para que el 1ro de octubre de ese año, se creara la Escuela de Agrimensura, adjunta al Instituto.

Durante los primeros años de la República, se fue transformando positivamente el entorno urbano pinareño. Desde finales del siglo anterior resultó muy importante para el desarrollo de la localidad la afluencia de un considerable número de familias francesas que se asentaron principalmente en los alrededores del actual Parque Martí, llamado antaño "de la concordia", "de la fraternidad", y "de los franceses". Aquellas familias establecieron talleres para la fabricación de carretas, coches y carretones. También instalaron en otros lugares de la ciudad, negocios de diferente índole. Junto a los franceses se colocaron inmigrantes de origen italiano.

Hubo un notable avance en las obras públicas, tales como la inauguración de los servicios telefónicos en 1901, la pavimentación de calles, la extensión de ferrocarril hasta Guane, la instalación del sistema de telegrafía sin hilas, la construcción del acueducto, Además, en 1911 se fundó la granja-escuela agrícola "Tranquilino Sandalio de Noda", que formaba parte de un proyecto nacional.⁵⁰

Un acontecimiento ocurrido el 10 de noviembre de 1916 tuvo gran repercusión en el ulterior desarrollo cultural de Pinar del Río. Fue la toma de posesión del alcalde municipal, el Dr. Juan María Cavada y del Haya con quien se inicia un nuevo período de bonanza para la ciudad. Durante su administración, se reconstruyó totalmente el Parque de la Independencia, el antiguo malecón o Paseo "Estrada Palma" y se asfaltaron calles importantes.

También se construyó el puente sobre el río Guamá y en 1931, se inauguró la Carretera Central, que unía a Pinar del Río con el resto del país. Se deben destacar entre las labores de embellecimiento y urbanización, las obras de ampliación de las aceras de las calles Maceo y Coloma (posteriormente "Cavada" y hoy, "Comandante Pinares", además de la siembra de álamos y ubicación de bancos. Igual suerte corrió la calzada de La Coloma, desde Martí hasta la estación de ferrocarril y la Alameda del Hospital. De ese modo, logró que las cuatro entradas principales de la ciudad ofrecieran una imagen grata y confortable.

⁵⁰ Véase en: Noriega Suárez, Ricardo y Colectivo de autores. *El desarrollo artístico literario en Pinar del Río*. Folleto. S/P.

El alumbrado público mereció especial atención en esta época, reforzándose la generación de energía eléctrica. Se construyó la casa de Socorros u Hospital de Emergencia y fue reconstruido el Hospital Civil de la Alameda.

En el ámbito cultural, la principal acción fue la creación de la Escuela Normal para Maestros, en un edificio de la propiedad de Cavada, hecho ocurrido el 16 de Enero de 1918. Durante muchos años, la dirigió el prestigioso maestro e investigador, el Dr. Pedro García Valdés.

Es indudable que la gestión del Alcalde Cavada, quien administró hasta 1931, fue un proyecto sociocultural de alcance popular, cuyo objetivo manifiesto era sacar a la ciudad y a su población del atraso y el olvido.

Durante la etapa posterior, hasta 1941, se produce un estancamiento sensible en la vida cultural y el desarrollo económico pinareño, que coincidió con la crisis del Machadato y los años siguientes. Se hizo evidente el abandono y desatención especial que sufrió Pinar del Río.

Esto no cambió hasta la creación del “Comité todo Pinar del Río”, el 26 de noviembre de 1941, cuando se produjo una acción conjunta para enfrentar el atraso, el desorden, la anarquía y la demagogia politiquera que se había adueñado del entorno pinareño.

A partir de la década de los años 50, los hechos se suceden al igual que en el resto del país, no obstante, además de las escuelas primarias y gran número de colegios privados, el territorio contaba con instituciones docentes de enseñanza media como el Instituto de Segunda Enseñanza, la Escuela Normal para Maestros, se suman la Escuela Normal de Kindergarten, la Escuela del Hogar y la Escuela de Comercio. La radio, instalada desde 1931, desempeñó un importantísimo papel en lo referente a la promoción de la cultura.

Pinar del Río estuvo implicado en las más importantes acciones contra el régimen dictatorial de Batista, entre ellas, la participación de gran número de jóvenes en el asalto al Cuartel Moncada y al Palacio Presidencial, el 13 de marzo de 1957. Ya en 1955 había sido fundado el Movimiento 26 de Julio en la provincia y en 1956 el Directorio Revolucionario. El movimiento guerrillero desempeñó, al igual que la lucha clandestina en el llano, una importante labor, hasta el triunfo de la Revolución el 1ro de Enero de 1959.

2.2.1 Las sociedades de Instrucción y Recreo. Otras asociaciones.

Las agrupaciones de miembros de determinadas clases sociales alrededor de sociedades aglutinadoras para el disfrute cultural, constituyó una forma de organización social, que en la república se vio fortalecida e incrementada. Pinar del Río, no estuvo ajeno a ese fenómeno, máxime que las opciones culturales eran limitadas y en el territorio existía una tradición desde mediados del siglo precedente.

Al terminar el dominio de España se creó, durante la etapa inmediata anterior al nacimiento de la república, la sociedad “Unión” (1899), pero poco más tarde un grupo de pinareños inauguró la sociedad “Patria”, el 12 de Octubre de 1900, situada en la esquina de las calles Martí y Cuarteles⁵¹.

En el mes de junio de 1901, en los altos de la tienda “El Incendio”, fue constituido el centro de la Colonia española, cuya definitiva instalación edificada en 1909, aún constituye una de las más notables de Pinar del Río. Fue una sociedad para personas blancas y trató de ser continuadora de los tiempos coloniales, sentimiento que poco a poco se fue apagando.

En su proyecto contaba con un campo deportivo, balneario (edificado en Las Canas en 1938) biblioteca, salón de lectura, sala de juegos, sala de actos y de fiestas; se exhibían obras de arte. Contó desde poco tiempo después de su fundación, con un excelente sanatorio. Entre otras opciones, poseía un programa de proyecciones cinematográficas, se dictaban conferencias y era visitada por personalidades de la cultura. Esta institución participaba en las festividades tradicionales y otras promovidas por el Comité Todo por Pinar del Río y demás agrupaciones de índole social.

El Liceo, fue otra de las sociedades creadas, se fundó el 18 de enero de 1922 por un grupo de aristocráticos pinareños. Tuvo su antecedente en la sociedad del mismo nombre, donde fue coronada Gertrudis Gómez de Avellaneda en 1863. El Liceo vino a llenar el vacío producido por la disolución de otras sociedades. Fue integrado por asociados cubanos, pero de clases pudientes.

Esta institución con el concurso de sus afiliados, fue dotada con instrumentos musicales, magnífico mobiliario, objetos artísticos de refinado gusto que contribuyeron a cultivar el

⁵¹ Esta institución radicó, con posteridad, en los altos del hotel “La Flor Asturiana” (ya desaparecido), o sea en el sitio que hoy funciona el área bailable de la Casa de la Música. Finalmente se trasladó para un inmueble de la calle Martí, frente al Palacio Porta, allí permaneció hasta su disolución en 1921.

buen gusto de los miembros. Poseía además, una biblioteca que fue enriquecida por las donaciones de los socios. El impacto social se concretó a los integrantes y sus familias, seleccionados con rigurosidad.

En 1920, como respuesta a contradicciones sociales vinculadas con el racismo, surgió la sociedad “Atenas Occidental”, integrada por ciudadanos de la raza negra. Esta institución contó un vasto programa de actividades, muy similares a las otras sociedades ya mencionadas. Tuvo su homóloga, “Hijos de Maceo”, fundada el 28 de enero de 1936, con idénticos fines, la dignificación del negro. Ambas sociedades, en determinadas ocasiones, se integraban a festejos populares y tradicionales y establecían vínculos e intercambios con las demás instituciones sociales pinareñas.

Entre los hechos culturales más relevantes, se encuentra la aparición, en 1933, de la revista *Batuala*, interesante proyecto editorial que contó con el concurso de intelectuales pinareños y cubanos, de la raza negra. Tuvo una corta vida (cuatro números que aparecían quincenalmente), pero lo más relevante de su concepción, está en el hecho de ser casi única de su tipo en Cuba.

Es preciso hacer mención a instituciones con carácter fraternal y cerrado como es el caso de las logias. Éstas aparecen en Pinar del Río en la segunda mitad del siglo XX, gracias a la profusión de órdenes que paulatinamente fueron siendo fundadas. Las logias contribuyeron a la formación cultural de sus miembros a través de actividades de diversa índole que se realizaban en sus templos y fuera de ellos. Todos los ciudadanos, sin distinción de raza o de posición económica que llenaran los requisitos, podían integrar sus filas. Desarrollaron también acciones en beneficio de la comunidad.

Otras instituciones pinareñas del siglo XX de las primeras décadas del siglo XX fueron la sociedad “Club Pinareño”, creada en 1923, llamada con posteridad “Rafael María de Mendive”, el Club de Leones y el Rotary Club. Estas dos últimas fueron sociedades muy elitistas, fundadas en las décadas del 20 y del 30. Se caracterizaron por los banquetes y comidas ofrecidas en el Hotel Globo, y muy poco hicieron por el bienestar de Pinar del Río. Gracias a la gestión de algunos de sus miembros, se construyó en la entrada del naciente Reparto Carlos Manuel, un parque circular, con busto del Presidente Roosevelt, en 1945. Sus miembros, masculinos todos, pertenecían a los más aristocráticos o poderosos de la sociedad pinareña.

El proyecto más importante y que fue capaz de aglutinar a toda la comunidad fue el “Comité Todo por Pinar del Río”, que nació el 26 de noviembre de 1941. Fue una institución independiente de los turbios manejos politiqueros de la época y con su actuación logró paliar los efectos nocivos de la desatención oficial que tenían convertida a Pinar del Río en la Cenicienta.⁵²

Un grupo de dieciséis pinareños se reunió a instancias del Dr. Tebelio Rodríguez del Haya con el propósito de fundar un Comité de Acción Cívica, que con el lema “Dejamos de ser la Cenicienta” lograra unir a todos los ciudadanos, sin importar la raza, ni la posición económica, para entre todos, hacer lo que no habían hecho por la ciudad los sucesivos gobiernos republicanos. Entre los convocados aquella noche inaugural, había médicos, abogados, intelectuales y comerciantes y poco a poco se le fue uniendo todo el pueblo pinareño, pues entre los fines del Comité estaba “propugnar por todos los medios lícitos a su alcance el mejoramiento sanitario, cultural, moral y social de Pinar del Río y sus alrededores”.⁵³

Entre sus obras se cuentan, el saneamiento de arroyos albañales, construcción de alcantarillados, pavimentación de calles; campañas contra moscas y mosquitos, contra la tala de bosques y a favor de la repoblación forestal, apoyo a la fundación de la Escuela de Artes Plásticas, fomento de actividades para elevar el nivel cultural de la población, creación de la Revista Pinar del Río, todo ello liderado por el Dr. Tebelio Rodríguez.

El Comité, impulsó el desarrollo general de la educación y la cultura. Dotó a Pinar del Río de un himno, compuesto por la directora Rosita Delgado.

El ejemplo de esta institución fue imitado por otros pueblos de la provincia, el país y fuera de Cuba, y constituye el proyecto cultural más importante de la historia pinareña.

Las organizaciones religiosas incrementaron sus proyectos, incluyendo la creación de escuelas y conventos. Grupos laicos, en consonancia con los objetivos de la iglesia, desarrollaron, dentro de determinados segmentos poblacionales, una labor asistencial y de promoción cultural.

⁵² Barrios insalubres, ausencia de alcantarillados, arroyos de aguas negras sin canalizar, enjambres de mosquitos y moscas. Ese era el aspecto de Pinar del Río a inicios de la década de 1940.

⁵³ Véase: Mendoza cuervo, Manuel. “El Comité Todo por Pinar del Río” y la Cultura Popular Tradicional”. En: Revista *Pinar del Río*, Año II, No.17, enero, 1949, pp. 4-5

En algunos casos, ofrecían en sus casas tertulias, conferencias, intercambios y en lo asistencial atendían a los más pobres. La asociación de Maestros Católicos, en su sede ubicada en la calle Maceo, impartía clases a los trabajadores domésticos, además de labores caritativas de ayuda a desposeídos, pero ello no iba destinado a erradicar las verdaderas causas de la pobreza.

Un proyecto cultural de índole personal, pero de gran interés, fue el concebido en 1915 por Pedro Alonso Sarabia, quien fundó con los estudiantes de su academia de música la agrupación conocida como “La Estudiantina”, creada con recursos propios, y que contribuyó, en sus dos etapas a difundir la música cubana, latinoamericana, española y universal. Hubo en la ciudad otro grupo con igual nombre y similares objetivos.

El 13 de abril de 1956, los esfuerzos de la liceísta habanera, la Sra. Elena Alonso, se vieron coronados con la fundación del Liceo Femenino que organizó tertulias, veladas, conferencias, encuentros con personalidades de la cultura y el arte cubanos. Su segunda directora, fue la Dra. Rina Malo, quien contribuyó con su gestión a desarrollar lo mejor de los sentimientos, el amor a la cultura, al niño, al prójimo al bien. Se exaltaba la función de la mujer en el progreso social. Actividades literarias y artísticas para niños pobres y acciones encaminadas a elevar el nivel de la mujer, se cuentan entre las múltiples acciones desarrolladas por esta institución, que tuvo vida activa hasta poco después del Triunfo de la Revolución.

Como se ha visto en todo este proceso asociativo cultural participa activamente la mujer. Estas sociedades ayudaron a crear y preservar un acervo cultural, patriótico y político que sirve de base de sustentación a la cultura cubana actual. El encargo de las mismas fue asumido por instituciones creadas por el Gobierno Revolucionario, a partir de 1959.

2.2.2 La música

Existe una marcada diferencia entre el desarrollo de la música durante el período colonial y la etapa republicana. Incide en este desbalance el relativo despertar económico de la región desde principios de siglo, la aparición de sociedades de Instrucción y Recreo, la puesta en práctica de sus incipientes proyectos y el interés ciudadano de la población por el desarrollo de la cultura.

En la música, la continuidad de las bandas, reforzadas por el Ejército Libertador y fortalecidos por el interventor norteamericano, despertó el interés por diferentes géneros musicales, a lo cual se sumó una tradición popular que si bien se mantuvo la forma subsayacente desde muchas décadas atrás, ahora se materializó en consonancia con la precaria estabilidad que se adquiere con la instauración de la República.

La apertura de conservatorios constituyó un gran impulso para el desarrollo de la música. Además de los formatos tradicionales, esta ciudad se caracterizó por la proliferación de trovadores por una razón económica fueron despertando el interés por las manifestaciones musicales. No fueron en balde la labor del médico barcelonés Juan Montagú, que desde a finales del siglo anterior, fundó el primer conservatorio de la ciudad y en unión de prestigiosos músicos pinareños, que ejecutaban música de concierto y músicaailable. Este esfuerzo fructificó con los primeros años del siglo XX, ya finalizada la guerra, y las agrupaciones musicales existentes, se fueron sumando otras, que conformaban el panorama musical pinareño del siglo XX.

Entre los conservatorios que dejaron sus huellas en la historia de la música pinareña se encuentra el de la familia Alonso, específicamente el profesor Manuel Prado Alonso Sarabia, quien con los estudiantes de su institución, en la calle Rosario, creó en 1915 el grupo denominado “La Estudiantina” compuesto por guitarras y mandolinas. Lo integraban varones y hembras. Actuaron en todos los espacios socioculturales y pueblos cercanos a la capital pinareña. La familia Alonso costeó con sus propios recursos económicos a la agrupación, la cual se mantuvo hasta los años 30 y resurgió en 1947, esta vez formada por mujeres. De ello se estará comentando en el Capítulo tercero de la presente investigación.

Estas agrupaciones surgidas desde principios de siglo crearon las premisas para la aparición de compositoras músicos arreglistas y un interés general por la música, tanto culta, como popular.

En Pinar del Río proliferó el número de conservatorios, adscritos en su mayoría a los grandes conservatorios de la capital del país: Orbón, Peyrellade y otros, destacándose figuras como Zoila Estrella Almirall, Aida Hermida , Justa Regal, por solo citar algunas de las más nombradas, que se dedicaron a la docencia y de las que se estará hablando posteriormente.

Existía un Kindergarten musical en que se impartía danza clásica, gimnasia rítmica, acrobacia, declamación, violín, banda rítmica. Se destacó la profesora Ursula Hirech y el virtuoso Alexander Prictliach. También existía un Instituto de Música al frente del cual se encontraba Rolando Lluís Esquivel, donde se impartían, con el fin de formar profesores: piano, violín, saxofón, bajo, solfeo y teoría. Hubo excelentes academias de piano como la de María del Pilar Gandarilla Pérez (primer expediente del Real Conservatorio de Madrid) y el de María Josefa Garay; todos privados.

Es necesario destacar la labor promotora que estos conservatorios y muchas personalidades de la música vinculadas con estos, han tenido en el ambiente cultural pinareño durante la República.

Otro fenómeno muy importante de este siglo fue la creación de bandas infantiles, iniciadas en 1912 por Juan Jardín. Esta agrupación constituyó una cantera de formación musical de los niños. Este mismo promotor musical Juan Jardín, de origen isleño, creó entre los años 1912 y 1914 la Academia de Música en que se enseñaban todos los instrumentos.⁵⁴ La Banda Infantil se hacía escuchar en el paseo “Estrada Palma – Martí” entre Rafael Ferro y Comandante Pinares. A esta Banda, que tuvo la responsabilidad de ejecutar nuestro Himno Nacional en el acto de inauguración del Parque de la Independencia el 10 de octubre de 1917, perteneció el entonces muy joven que llegara a ser maestro de generaciones de músicos pinareños, Félix Benítez.

Durante la primera década de la República neocolonial se crean en el territorio agrupaciones musicales tales como: septetos, orquestas, charangas, grupos y conjuntos

En 1916 se funda la orquesta de Juan Jardín (Cuco); en 1918, la de Emilio Dueñas; en 1927, la dirigida por Alfredo Méndez, en 1930 la de Jacobo González Rubalcaba; en 1933, “Los caciques”, de Sergio Pérez Carrillo; en 1933 la de Fernando Sánchez; en 1938, Ases del Ritmo, de Pedro Ruiz González.⁵⁵

⁵⁴ Don Juan Jardín se agrupó en la orquesta de Javier Reinoso con el objetivo de adquirir algunos ingresos para subsistir; y, de igual forma lo hizo posteriormente con la orquesta de Juan Sagaray, ambos de la ciudad. Habiendo adquirido algunos recursos e instrumentos de peninsulares que se regresaban a España, fundó la primera orquesta enteramente pinareña y con sus propios alumnos en 1911, a la que puso por nombre “La Libertad”. Los beneficios recibidos con su orquesta los dedicó a comprar instrumentos para la fundación de la primera banda infantil de Pinar del Río.

⁵⁵ Véase. Noriega Suárez, Ricardo y colectivo de autores. *ob.cit.*

En la década del 40 aparece la orquesta “Casacapó”, dirigida por Mario González, con la vocalista Dora Díaz, quien se distinguió en el ámbito musical pinareño. Le sigue la orquesta “Montecarlo”, dirigida por Níco Rubalcaba, la orquesta “Aurora” de Nemesio Márquez; la orquesta de “Nicolás Suárez”; la “Cuban Boys”, “Juveniles del Cha” de Policarpo Tamayo y la orquesta “Cuba”, entre otras.

En 1927 surge la primera charanga en Pinar del Río, fundada por los Hermanos Iglesias, Aurelio y Anastasio. Posteriormente se crean otras como la de Juan Oruña, Macho Gómez y el grupo “Yamile” de Rolando Lluís Espinel, con quien vocalizó Miguelito Cuní y Humberto Suárez en el piano, Charles Barnet, Alfredito Sáenz y otros conocidos músicos pinareños.⁵⁶

Los años 30 se caracterizaron por el desarrollo de los grupos o conjuntos musicales, “Conjunto Vanguardista”, “El Edén Pinareño”, “Estrellas de Elio”, “Tropical Melodías”, y una Jazz Band de influencia norteamericana.

Desde 1925 aparecen los septetos, formato que interpretaba música típicamente cubana. Se destacan: “La Elegancia” (1925), “Unión Musical” (1926); “Favorita” (1926), “Septeto de María Teresa” (1927), dirigido por el trovador Carlos Mitidieri; en 1929, “El Ferroviario”; “Diamante” (1930), dirigido por Félix Bravo; Caridad (1932), “Jóvenes Amigos” (1934), de Elio Enrique Rivera, 1935, Liona. En 1936 aparece el “Septeto Guajiro”, dirigido por Andrés Echevarría (El Niño Rivera), gloria de la música cubana.

Por lo general la razón de ser de todas las agrupaciones musicales del período republicano, e incluso durante los primeros años posteriores al triunfo, partía del hecho de amenizar bailes en los llamados “Salones”, todos pertenecientes a particulares.

En el año 1912 aproximadamente se introduce el son en Pinar del Río, por Margarito Santa Cruz, Pedro Luis Rodríguez (Mundano) y otros. En la década del 20 se comienza a cultivar la trova tradicional cubana en la ciudad de Pinar del Río, por el maestro Carlos Mitidieri López, su hermano Nicolás y otros, como Lolo Fernández, Ramón Azofra (Mongo), Manuel de la Puente.

A partir de estos iniciadores proliferó el género en la ciudad. Muchos compositores son gloria de Pinar del Río, destacándose Pedro Junco Redonda, Miguel Arcángel Cuní; Andrés Echevarría (Niño Rivera); Armando Valdés Pí; Antonio Sánchez (musiquita); Pedro del

⁵⁶ Para mayor información consúltese: Cabrera Espinosa, Adalberto. “Reminiscencias musicales”, en: *Suplemento Pasos*, Año VII, No.1, marzo, 1948.

Pilar Ruiz González(Pedrito); Guillermo González Camejo (Rubalcaba); José A. González Camejo (Rubalcaba); Jacobo González Rubalcaba- autor del danzón “*El Cadete Constitucional*”; Ulpiano Díaz; José O. Carvajal- autor del Himno “*América*” y el pregón “*Maracas*”; Carlos M de Mitidieri y muchos otros cuya relación sería interminable.

Inobjetable es el progreso alcanzado por la música pinareña durante la etapa republicana, en la que se cuentan valores que aún en nuestros días nos enorgullecemos, al ser componentes vitales del patrimonio musical local, nacional y universal.

“De amar las glorias pasadas se sacan fuerzas para adquirir las glorias nuevas”

José Martí.

CAPÍTULO III: LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA CULTURA MUSICAL FEMENINA EN PINAR DEL RÍO DURANTE LA ETAPA REPUBLICANA.

3.1 Análisis de las técnicas aplicadas.

Al realizar el diagnóstico correspondiente para la constatación del problema sobre la determinación de la presencia femenina en la cultura musical pinareña durante la etapa republicana se aplicaron fundamentalmente las técnicas de Análisis de documentos, Criterio de expertos y Entrevistas en profundidad.

Análisis de documentos

Las fuentes documentales, en especial las publicísticas, fueron de vital importancia para esta investigación, al no existir estudios anteriores que hayan hecho énfasis en la temática investigada., sobre la base de un enfoque filosófico. Encontrar datos empíricos y de orden simbólico ayudó en gran medida a recuperar la memoria musical femenina de estos siglos. La paciente e incansable búsqueda en archivos y consultas de otras fuentes escritas, indicaron el sendero por donde han quedado las huellas que el tiempo no pudo borrar.

Criterio de expertos

Por las características de esta investigación teórica se recurrió a la técnica Criterio de expertos, en aras de obtener consenso de opiniones, para de esta forma corroborar científicamente la validez, autenticidad y grado de factibilidad de la misma. Este método es característico de la metodología cualitativa en la que el objetivo es la riqueza, profundidad y calidad de la información y no la cantidad y estandarización.

Para ello se cumplieron las etapas siguientes:

A- Determinación de los Expertos.

Los mismos fueron seleccionados previamente por sus cualidades profesionales y éticas, su imparcialidad, su intuición, su independencia de juicios, la experiencia personal, la creatividad, el nivel autocrítico y el grado académico o científico.

La población de posibles expertos estuvo integrada por 7 especialistas (Ver Anexo #1)

B- Búsqueda del índice de concordancia entre los expertos.

En aras de determinar los criterios valorativos de los expertos en tanto el grado de

factibilidad del estudio que aborde los antecedentes primarios de la participación femenina en la cultura musical del territorio, se le entregó a cada experto las preguntas expuestas en la guía (Ver Anexo #1), las cuales serían respondidas luego de la lectura y el análisis pertinente. Posteriormente se pasó a realizar un acopio de los criterios emitidos por los expertos en cada una de las preguntas. En su mayoría se refirieron a emitir valoraciones y sugerencias que estuvieron en las siguientes direcciones:

Los expertos consideran que en un país donde de forma mancomunada hombres y mujeres con su impronta han valorizado la manifestación musical en sus diferentes géneros, tanto como instrumentistas, compositoras, intérpretes, pedagogas, etc. constituye una necesidad poner de manifiesto ante la sociedad el quehacer musical de la mujer, que en muchas ocasiones por olvidos lamentables o desconocimiento no se le ha dado la importancia y relevancia a su labor musical.

Opinan que la discriminación de la mujer en un país donde muchos de sus derechos le fueron negados socialmente, indudablemente influyó en una pobre inserción femenina en el ámbito artístico y específicamente en el de la música durante el siglo XIX y primera mitad del XX, donde en contadas ocasiones alcanzaban un nombre como creadoras o intérpretes; no obstante a ello descollaron en todo el país y específicamente en Pinar del Río, figuras prominentes que han dejado una huella en la cultura musical pinareña, y sin embargo es algo desconocido y no dado precisamente por la falta de actividad musical por parte de las mujeres, sino al modo en que se ha contado la historia de la música.

De manera, que valoran de necesario el desarrollo de estudios sobre esta temática, considerándose que los mismos servirán de referencia a aquellas mujeres que en la actualidad se desempeñan en esta manifestación artística, lo que en gran medida contribuirá a dignificar su imagen.

En relación con las limitaciones que han tenido que enfrentar en Pinar del Río, se hace alusión a las consecuencias socioeconómicas y geográficas del área, que en todos los tiempos han dificultado el intercambio o la constatación de estas figuras con artistas de otras regiones o países.

Se tiene la percepción que resultaría de sumo valor para el desarrollo artístico y cultural en general de la población pinareña, la apertura de conservatorios populares, donde la mujer otrora ocupó un lugar protagónico, para todos aquellos que deseen adquirir una cultura

general en el ámbito de la música.

Entrevistas en profundidad

La metodología empleada para el desarrollo de las entrevistas se desplegó desde la epistemología cualitativa a partir de considerar la interpretación de los participantes como un elemento fundamental para descubrir aspectos relacionados con sentimientos, puntos de vistas, creencias, motivos y comportamientos que con el método cuantitativo o la propia cuantificación de los hechos no se logra aprehender.

De modo que, la entrevista en profundidad se define como un proceso de comunicación constante, que tiene un orden lógico y coherencia interna, pero no tiene una organización rígida de la cual no pueda salirse el entrevistador, si algo interesante al tema es mencionado por el informante y quiere profundizarse más. Se trata de una técnica intensiva en la que se abordan no solamente la opinión de los individuos interrogados, sino incluso de su propia personalidad, parte de una determinada experiencia del sujeto acerca del tema abordado.

Estas entrevistas fueron dirigidas a:

- Mujeres que han mantenido y/o mantienen una activa participación en la cultura musical del territorio.
- Hombres músicos con un reconocimiento en el ámbito de la música pinareña.

En este caso se está utilizando, según las categorías que ofrece el autor Roberto Hernández Sampieri, una muestra no probabilística o dirigida, pues la elección de los sujetos depende de nuestro criterio como investigador.

El desarrollo de esta técnica permite establecer comparaciones entre las informaciones de los grupos, lo que es de gran valor, pues brinda la posibilidad de interpretar en que medida lo individual y lo social están presentes en lo que expresan los sujetos, así como realizar juicios críticos sobre el tema. Ello redundará en la obtención de una información válida y confiable.

Las entrevistas en profundidad se realizaron de forma individual a cada uno de los entrevistados.

En tal sentido, para cada caso estuvo centra en los siguientes pasos:

Primeramente se realiza una visita para conocer la disposición de cada uno de ellos a la aplicación de la entrevista y en la que se hace una presentación que garantice que los entrevistados conozcan el objetivo de ésta, el nombre de la investigación, la institución que

patrocina el estudio, así como la utilidad del mismo. Es importante la manifestación del carácter confidencial de la entrevista y crear la confianza necesaria para que nos proporcionen la información pertinente. Al contar con la buscada disposición se determinó el día y el momento en el que se concertaría la entrevista en profundidad.

Después de concluida la aplicación de la entrevista tenemos ante nosotros una suma de informaciones, por lo cual se hace necesario el análisis e interpretación de los resultados ofrecidos por la técnica utilizada.

El proceso se inicia con la lectura o audición de los discursos completos para tener una impresión adecuada del conjunto. Esta lectura inicial de los datos permite hacernos una idea global del contenido de los mismos; se registran las ideas que surgen en el proceso de la lectura de dicha información.

En un segundo momento se agrupan los datos en una unidad temática en torno a los temas encontrados, es decir, se trata de extraer todo lo que resulte relevante y asociado a un tema. Ello se identifica como proceso de categorización.

En nuestro caso se responde a un guión de temas (Ver en el diseño de la entrevistas, Anexo # 2Ay 2B)

Los resultados de las entrevistas quedan expresados en la síntesis que se presenta a continuación.

Entrevistas en profundidad a hombres músicos.

Los entrevistados de forma general consideran que la mujer es una parte importante dentro del mundo artístico y sobre todo en el de la música, donde la tendencia contemporánea apunta a que cada día surjan más agrupaciones femeninas y que en los grupos musicales se inserten de dos a tres mujeres; valoran de necesario tener una voz femenina en cualquier tipo de agrupación musical para dotar a ésta de un timbre, así como de una imagen más fresca.

Existen directores de agrupaciones que aprecian y tienen más en cuenta una imagen sensual y en correspondencia con el gusto externo que la propia calidad interpretativa de la mujer. Se muestra la percepción de que en la mujer más que en el hombre resulta imprescindible el cuidado de la imagen. De modo, que se dictan pautas conductuales de lo que debe ser femenino o masculino.

Entrevistas en profundidad a mujeres músicos.

Consideran que desde hace algún tiempo se ha ganado un mayor y merecido reconocimiento a la mujer músico porque tiene ésta, en medio de los avatares de los nuevos tiempos y de sus necesidades, cuidar de su hogar, familia, sin dejar de entregar todo en cada escenario, desde el Teatro Milanés hasta el rincón rural más recóndito, por lo que a sus criterios deben ser más comprendidas y ayudadas.

Apuntan que aún subsisten posturas machistas en la sociedad, aunque en menor medida en el ámbito artístico; se ha ganado mucho incluso en las interacciones de la mujer en proyectos netamente de hombres, por lo que las barreras poco a poco han ido desapareciendo.

En lo que respecta a la imagen femenina en la música contemporánea, opinan que es ciertamente medular, no considerando que el vestido o el cabello tiene que ser más importante que la calidad interpretativa, pero si valoran que es realmente imprescindible la elegancia al vestir y más que esto la actualización en las tendencias de la moda de nuestro país, por lo que manifiestan que una mujer además de interpretar su obra con calidad, excelencia, respeto y dulzura, debe cuidar su imagen con esmero.

Se reconoce que en la actualidad a muchas mujeres se les ve como símbolo sexual, o de belleza glamorosa, pero que ello guarda una magia especial y que las féminas deben mantener la sensualidad y el sentido coloquial a la hora de comunicar cada género de manera respetuosa.

De manera que en el propio discurso femenino se puede percibir la presencia de estereotipos a la mujer como modelo social, se adjudican patrones de conducta que deben mantener por el hecho de ser mujer, por lo que en pleno siglo XXI, aún se aprecia que parte del género se autolimita.

En lo que respecta a la apreciación que poseen sobre la trascendencia del aporte de las primeras mujeres que en la provincia incursionaron en el campo musical, manifiestan que al respecto existe muy poco conocimiento y en ocasiones no se valora suficientemente el accionar que desarrollaron estas mujeres con gran atrevimiento, dada las características de la época, tremendos sentimientos y una profesionalidad exquisita.

Existe el consenso de que independientemente a que en la actualidad los estilos son diferentes y que siempre una generación se distingue de la otra, las huellas de las

iniciadoras están presentes, fundamentalmente, a través del despliegue destacado en el campo de la música de los numerosos y numerosas profesionales que bebieron de sus aguas.

3.2 Mujeres músicos pinareñas en la etapa republicana.

La posición social de la mujer en la primera mitad del siglo pasado se definía en los matices que caracterizaban al sistema: las burguesas que no necesitaban trabajar para vivir y que su participación en la vida pública se reducía a la asistencia a bailes, concursos de belleza; y las mujeres pobres que para subsistir tenían que vender su trabajo y hasta su cuerpo. Pero unas y otras conformaban una masa de ciudadanas desposeídas de muchos derechos en comparación con los hombres.

Mucho se divulgó en la prensa local pinareña a principios del siglo XX, principalmente en artículos de las crónicas sociales, acerca del papel edulcorado de las féminas en la cultura musical, fundamentalmente en los géneros de concierto, como profesoras de academias que vinculaban la música y la danza, mayoritariamente relacionándose con el piano y otros instrumentos de cuerda, sin exceder los límites de salón burgués. En otros casos se reseña su participación en tertulias u otros encuentros donde asumía la interpretación de su repertorio, generalmente europeo con acompañamiento del piano.

Llama la atención cómo siempre aparece de forma explícita en las notas publicísticas el halago a la imagen femenina, más que a su mérito artístico y talento creador. Resulta frecuente encontrar en la prensa cuando se hace referencia a la presencia de las féminas en la amenización musical de los bailes y fiestas de las Sociedades de Instrucción y Recreo, expresiones como ésta:

“Muchachas preciosísimas ofreciendo el encanto de su deliciosa charla y el incentivo de sus luminosas miradas, plenas de suavidad y de dulzura”⁵⁷

Por lo general, la mujer solo aparece representada en los medios publicísticos de la época como un significante en el contexto de las actividades masculinas. En muchas ocasiones para hacer alusión a su presencia y al progreso que en la vida cultural alcanzaba, se le añade el calificativo de “sexo débil”. En la promoción del periódico “EL Hogar” se dice que para el hombre hay muchos periódicos, pero para la mujer sólo el “El Hogar”.

⁵⁷ Véase en *Heraldo Pinareño*, mayo 19, 1927, año V, No. 42, p5

La participación femenina en la música popular como intérprete o compositora, ha quedado renegada de cualquier publicación, previa a los procesos que se inician para 1959, incluso en alusión a textos de la música popular, mayoritariamente se encontraba impregnada de rasgos discriminatorios por su propia condición genérica, situación que se aumentaba si se le añadían elementos raciales. Esto que en el país constituye una generalidad en Pinar del Río adquiere una significativa connotación, pues como ya se ha expuesto en acápites anteriores, en este territorio existía un desarrollo económico muy limitado en relación con el resto del país, lo que influye en el gran arraigo de los prejuicios sociales, incluido el género.

Otro ejemplo que revela la falta de reconocimiento social a la mujer y específicamente aquellas que se desempeñan en el mundo artístico, es el artículo publicado en la Revista Dominical “Argos” del domingo 6 de mayo de 1934, cuando expresa:

“Las mujeres profesionales, especialmente las artísticas, son difíciles como compañeras domésticas, en gran parte porque ellas desprecian la idea. Ellas exigen mucho de sus maridos y son más irrazonables que cualquiera otra mujer. Un hombre cuya carrera o trabajo difiera de este tipo de mujer muy pronto se encuentra en una situación insoportable”⁵⁸

En este acápite se recoge una muestra histórica de compositoras, intérpretes vocales e instrumentistas, directoras de orquestas y de agrupaciones corales, pedagogas, que atestigua el despliegue de la mujer pinareña en la vida musical del territorio durante el período republicano. Es necesario aclarar que se toma en cuenta en algunos casos los municipios de Artemisa, Guanajay, por pertenecer a la provincia de Pinar del Río en la división política-administrativa de la época.

En el análisis del papel desplegado por las mujeres músicos del territorio se pueden establecer tres campos de desempeño fundamentales: la enseñanza, la composición y la interpretación. Se le dedica un estudio independiente al caso de la enseñanza ya que en esta arista la mujer ocupó un papel protagónico que resulta importante deslindar.

⁵⁸ Véase Revista *Argos*, Domingo 6 de Mayo, 1934,p.4

3.2.1 Mujeres en la enseñanza de la música.

Tal y como se apuntó en el capítulo anterior el magisterio fue una de las ocupaciones protagonizadas por la mujer desde los primeros años republicanos, por lo que su rol fue determinante en el desarrollo de la pedagogía musical de la época.

Durante toda la etapa republicana se crean en la provincia innumerables Academias de Música adscritas a los Conservatorios Nacionales, las que en su inmensa mayoría estaban dirigidas por mujeres. A continuación se brindan algunas muestras de ello, reflejándose en su generalidad el nombre de la Academia, el Conservatorio al que pertenecía, el instrumento, y en determinados casos la dirección donde se encontraba., así como otros datos hallados que complementan su historia.

Es de señalar que sobre este particular solo se hace referencia a la ciudad de Pinar del Río, tomándolo como caso representativo. Independientemente a ello en Anexo #3 aparecen ejemplos de otros municipios del territorio pinareño.

- ❖ Academia “María del Pilar” dirigida primeramente por **María del Pilar Gandarilla** y después **Consuelo Azcuy Menéndez**.

Conservatorio: Eduardo Peyrellade.

Instrumento: Piano.

Dirección: Calle Rosario, esquina Yagruma (en sus inicios) y posteriormente: Calle Maceo No. 92.

- ❖ Academia de **María Teresa Fernández de Alea**, labor que prosigue su hija **María Matilde Alea**.

Conservatorio: Orbón

Instrumento: Piano

Dirección: Calle Volcán / Alameda y Yagruma.

- ❖ Academia” María Josefa” dirigida por **María Josefa Garay**.

Conservatorio: González Molina

Instrumento: Violín.⁵⁹

Dirección: Máximo Gómez No.56

❖ Academia dirigida por **Amparo Saíz**.

Dirección: Máximo Gómez 34.

❖ Academia “Estrella” dirigida por **Zoila Estrella Almirall**. Se funda en el año 1926.

Conservatorio: Estaba incorporada a la Academia “Santa Ana” de La Habana, dirigida por María Arrate, posteriormente aparece como incorporada al Conservatorio Carlos Alfredo Peyrellade.

Instrumento: Piano.

Dirección: Calle Cuarteles No.3 / Yagruma y Retiro.

❖ Academia “La Milagrosa” dirigida por **Aida Hermida**. Se funda en el año 1944

Instrumento: Piano y Violín.

Dirección: Calle Recreo No.4 / Mariana Grajales y Delicias.

❖ Academia de **Rosita Delgado Caraballo**

Conservatorio: Fishermann.

Instrumento: Piano.

Dirección: Calle Isabel Rubio, No.4.

❖ Academia “Mozart” de **Delia María García Figarall**. Esta distinguida profesora viajaba e impartía clases en otros municipios como Guane y Viñales y en otras ocasiones enviaba profesoras de su academia.

Conservatorio: Orbón.

⁵⁹ Aunque no se manifiesta explícitamente en las fuentes que el violín era el instrumento que se enseñaba, se considera que existe un alto nivel de probabilidad ya que el Director del Conservatorio: Joaquín Molina Ramos, fundador y primer vicepresidente de la Orquesta Sinfónica de La Habana, fue un pedagogo del violín y la Academia de María Josefa Garay estaba adscrita a su Conservatorio. Para mayor información acerca de este connotado músico consúltese: *Cuba Musical*, S/E, S/L, S/A, p.741

Instrumento: Piano.

Dirección: Calle Cavada/ Martí y Máximo Gómez.

❖ Academia de **Marthica Quintero Cuervo**. Aún cuando no se han encontrado datos en relación a esta academia hay constancia de su existencia a través de un anuncio en el periódico local “Heraldo Pinareño” del 9 de mayo de 1935 en el que se hace referencia a la celebración en esta academia de un magnífico concierto en el que participó gran cantidad de público.⁶⁰

❖ Academia”Santa Cecilia” de **Ventura A. Labiada**. Esta academia se funda en 1944.

Conservatorio: Conservatorio Internacional de Música

Instrumento: Piano.

Dirección: Calle Máximo Gómez/ Colón y Recreo.

❖ Academia de **Justa Regal**.

Conservatorio: Conservatorio Internacional de Música.

Instrumento: Piano y Ballet.

Dirección: Calle Martí/ Calle Nueva y Rosario (en sus inicios) y posteriormente en Calle Martí(Malecón No. 162 /Calle Nueva y Cavada. También se cuenta que estuvo ubicada durante un tiempo en: Calle Maceo/ Galiano y San Juan.

❖ Academia de **Candy Valle de Fernández Riquier**

Conservatorio: Raventós.

Instrumento: Piano.

❖ Academia de **Marcia Álvarez González**. Se funda en el año 1954.⁶¹

Conservatorio: Conservatorio Internacional de Música.

⁶⁰ Véase en : *Heraldo Pinareño*, 9 de mayo de 1935, No.733,p.7

⁶¹ En entrevista realizada a esta pedagoga cuenta la anécdota que su decisión de constituir la academia particular estuvo dada por el hecho de que luego de haber aprobado los exámenes correspondientes, obteniendo el primer lugar le fue negada la plaza de maestra de música en la escuela “José Martí” y como muchas de las tantas injusticias que se cometían en la época se le otorga por Decreto Presidencial la plaza a Concepción Menéndez, hija del Senador Pedro Menéndez de San Juan y Martínez. Este acto la indignó muchísimo y expresa su determinación de no trabajar nunca más para el gobierno imperante en aquella época.

Instrumento: Piano y Ballet.

Dirección: Calle Martí No.145.

Como puede apreciarse entre los conservatorios de La Habana que tenían academias en la provincia figuran entre los más representativos el Conservatorio Internacional de Música, el Orbón, el Raventós, el Peyrellade, el Fishemann y el González Molina.⁶² Muchos de estos conservatorios estaban adscritos al Ministerio de Educación, por lo que sus diplomas tenían validez oficial, permitiéndoles a las graduadas poder trabajar en escuelas públicas. De modo que la inserción femenina en las Academias constituía una fuente de trabajo futura para las mujeres.

Existían reglamentos para las academias incorporadas a los Conservatorios de La Habana, asegurándoles que serían atendidas y que una o dos veces al año vendría el Director personalmente o la persona designada a examinar los alumnos de la academia. Cada uno de estos Conservatorios cotaba con su Plan de Estudios, lo que se verifica en el Anexo # 4 por medio del perteneciente al Conservatorio Internacional.

En los periódicos de la época es muy usual encontrar en las crónicas sociales la divulgación de las presentaciones de exámenes en estos centros. Ente los tantos ejemplos que se pueden ofrecer al respecto están los dos siguientes:

“En la Academia Mozart que dirige la joven señora Delia María García se verificaron el día 23 del pasado brillantes exámenes que presidió el afamado compositor Sr. Benjamín Orbón, Director del Conservatorio de su nombre. El número de examinadas fue de 35 recibiendo todas buenas notas.”⁶³

“Los exámenes de piano se celebraron el domingo en la Sucursal del Conservatorio Fishermann que representa en esta ciudad la bella y gentil Srta. Rosita Delgado...”⁶⁴

Cuando se hacían los exámenes se terminaba generalmente con un concierto en los teatros Riesgo (actual Zaidén), el Aída, ahora cine Praga, así como en el teatro de la CMAB, emisora local. Una prueba de ello aparece en los Anexos 5A y 5B.

Estas academias organizaban frecuentemente conciertos y variadas actividades que contribuyeron notoriamente al desarrollo de la cultura musical del territorio. En Anexo # 6A esto se ejemplifica a través de una notificación oficial emitida por el Comité “Todo por

⁶² Otros de los Conservatorios existentes en La Habana, pero que no tenían dependencias en la provincia, al menos no se han encontrado referencias al respecto, eran el Pastor, el Carnicer, el José Mauri, el Facciolo, y el Conservatorio Nacional de Música Hubert de Blanck, entre otros.

⁶³ Véase en: *Heraldo Pinareño*, 2 de Marzo de 1935, Año XIII, No.726, p.6.

⁶⁴ Véase en: *Heraldo Pinareño*, 17 de Junio de 1934, Año XII, No.691, p.4.

Pinar del Río” a Marcia Álvarez González, directora de una de las academias, donde se le agradece por el espectáculo presentado. Se muestra además en este mismo número de Anexo (B) una imagen gráfica referida a un concierto efectuado luego de la culminación de exámenes.

Estas academias mayoritariamente fueron de piano. Hubo algunas como la de Aida Hermida, donde se estudiaban otros instrumentos además del piano, en este caso el violín.

Durante los años 50 había solo dos academias de ballet y piano, la de Marcia Álvarez y Justa Regal. La argentina Carlota Pereyra, primera bailarina de la academia de Alicia Alonso y profesora del Conservatorio Internacional de Música era la profesora de ballet de Marcia y venía dos veces a la semana(ver en Anexo # 7 una comunicación dada por María Jones de Castro, Directora del Conservatorio Internacional, en el que se informa de la inauguración del Departamento de ballet en esta Academia); con la misma frecuencia José Pared, primer bailarín también de la academia de Alicia, asistía a la academia de Justa.

Resulta importante señalar que la academia de Marcia González marcó un hito en la enseñanza de la música en Pinar del Río con el establecimiento de un Kindergarten musical para los niños de edad preescolar con un único semejante en el país: el del Conservatorio Internacional de La Habana. En el Anexo # 8 aparece una evidencia de ello, a través de una imagen gráfica.

La metodología utilizada para enseñar a leer la música a los niños que no sabían leer y escribir era muy novedosa, como ejemplo de ello tenemos el medio de enseñanza confeccionado por la citada pedagoga que se llama “mesa musical”.⁶⁵

Todas las academias eran privadas; algunas de sus directoras eran maestras graduadas que no tenían escuelas, otras ejercían como profesoras de la especialidad de música en la enseñanza primaria y preescolar, téngase en cuenta, como ya se explicó anteriormente que la enseñanza de la música fue protagonizada por mujeres, a las que la discriminación

⁶⁵ Es una mesa cuadrada con una superficie de cola verde imitando una mesa de billar donde se presentan pentagramas, el de la clave sol y el de la clave fa con las notas de cada escala colocadas de forma irregular y cada una tiene la superficie hundida para colocar una chinata en cada nota. A cada lado de la mesa tiene pintado un teclado de piano y también tiene un hundimiento en cada tecla para colocar la chinata. El juego consiste en que cada niño individualmente lanza una chinata colocada en la superficie verde con los dedos pulgar y el mayor tratando de chocar con las chinatas que están en los pentagramas. Deben reconocer el nombre de esas notas que para ellos son los hijitos de mamá sol y de papá fa y en una segunda etapa saber colocarlos en la casita del teclado donde le corresponde.

impuesta por el género le deparó dos ocupaciones fundamentales: el magisterio y dependientes de tiendas.

En las academias se cobraba de acuerdo a la imagen, la categoría o rango que alcanzaba, por ejemplo el de la pedagoga Marcia Álvarez cobraba \$10.00 mensual por piano y \$10.00 por ballet. Según testimonio de la citada profesora en su academia no se les cobraba a todos por igual, independientemente que existiera fijada la cantidad de \$10.00, ya que se tenía en cuenta el estatus social de las personas y hasta en algunos casos se les daba gratis. Ello, por supuesto que no constituye una generalidad en el funcionamiento de estas instituciones.

La existencia de diversas academias, como es lógico origina la competencia entre las mismas, más se destaca por parte de sus profesoras el espíritu de cooperación que siempre existió entre ellas. Existe la anécdota que cuando la hermana de Ventura Labiada, directora de la academia “Santa Cecilia” enfermó de esquizofrenia, Delia García Figarall, directora de la Academia “Mozart”, prestó su local con sillas, mesas y piano para la impartición de las clases a los alumnos de la academia de Ventura.

De forma general, estas academias contribuyeron a elevar el nivel cultural de la población, y específicamente a formar en ella una cultura musical. Los conciertos y actividades que se organizaban con los recursos propios, ya que el gobierno no se interesaba por estos asuntos, constituyen una prueba del espíritu de consagración que primó en ellas.

Fueron innumerables las profesoras de música que se destacaron durante toda la etapa republicana en Pinar del Río, aquí hemos hecho referencia fundamentalmente a las que dirigieron academias en la ciudad pinareña, más fueron muchísimas las que en toda la provincia se dedicaron a la enseñanza de la música, bien desde academias oficializadas o desde sus casas. Como ejemplos de estas últimas baste con mencionar algunos nombres como el de Zoila Rubalcaba (ver en Anexo # 9), Lolina Rueda, Amalia Millares, Flora Prieto, Zoraida Fernández, etc.

Es conveniente apuntar que estas profesoras se han convertido en baluartes de la educación y cultura pinareña al conducir de forma acertada y creadora la enseñanza de la música en la provincia, lo que hoy se revierte a través de la existencia de excelentes profesionales, no solo en el terreno pedagógico, sino en el ámbito musical íntegramente, logrando traspasar las fronteras de la provincia y el país.

A partir del acercamiento a esta temática se ha podido considerar que el desempeño de la mujer en la pedagogía musical durante el período republicano conlleva a la realización de un estudio investigativo sobre esta temática en particular, lo que puede ser de gran valía para obtener un conocimiento integral acerca de la enseñanza de la música en la provincia.

3.2.2 Mujeres en la interpretación y composición musical.

La historia de las mujeres músicos en el campo de la interpretación, la composición y todo lo que tiene que ver con la música popular y de concierto no es numerosa, pero puede hacerse una valiosa compilación de nombres que por muchos años lucharon sin descanso por mantener viva la verdadera música nuestra.

En el análisis del papel desempeñado por estas mujeres músicos, se establece una división en dos líneas, de concierto y popular, con una reseña de los principales aportes y desempeño profesional de las mismas.

La música de concierto, por su propia factura y los códigos que rigen su proceso de creación, exige una formación académica de la manifestación y por lo general, el de un instrumento y/o la técnica vocal que facilitara la concepción y plasmación, tal vez la interpretación de obras que pudieran incluirse en cualquiera de los géneros previstos en esta clasificación.⁶⁶

Dentro de la música de concierto se destacan Zoila Gálvez, Zoila Rosa del Pino y Juana Rivero Casteleiro (Cuca Rivero).

Zoila Gálvez de Andreu.

Nació en Guanajay el 19 de Marzo de 1899. Fue profesora de piano, solfeo y teoría de la música; graduada de canto del Conservatorio Nacional Hubert de Blanck de la Habana. Comenzó sus estudios con los maestros italianos Tina Farelli y Arturo Bovi y los continuó en Milán, lugar donde inició su carrera de soprano. Permaneció en Italia 4 años en conciertos y representaciones operísticas. En 1924 debutó en Roma como primera figura de la ópera “Rigoletto” y así recorre con gran éxito España, México, New York. Varias creaciones de autores cubanos han sido concebidas especialmente para su voz.

⁶⁶ León Paredes, Amarilis de la C. *Presencia de la mujer en la música pinareña*. En: [http://monografias.com/trabajos44/música pinareña](http://monografias.com/trabajos44/música%20pinareña).

Fue Socia de Honor de la Asociación de Cultura Musical de San José de Costa Rica. Obtuvo más de 20 diplomas de honor por su actuación en Cuba y en el extranjero, así como conquistó numerosas medallas y honores que le concedieron instituciones públicas y privadas por su labor artística.

En 1931 inició su carrera como profesora de canto del Conservatorio Municipal de la Habana, a la vez actuaba en los teatros Payret, Nacional, Principal de Camaguey, Auditórium y en el Anfiteatro de La Habana. En estos conciertos fue acompañada por Ernesto Lecuona, Bola de Nieve y el flautista Roberto Amarán.

En el periódico “El Habanero” del viernes 25 de noviembre de 1997 se relata lo siguiente:

“Cuéntase que una noche de 1935 cuando Antonio Guiteras sumido...en la mayor clandestinidad manifestó su deseo de escuchar en concierto la música lírica fue llevada a una casa en Centro Habana, donde disfrutó de un recital de obras interpretadas por su anfitriona” Zoila Gálvez”, dueña de una de las más bellas voces de soprano que ha dado nuestra isla”. (...)⁶⁷

La estirpe mambisa, el sentido de justicia y las diarias vivencias en una sociedad que oscilaba entre la admiración a su talento y la discriminación a su raza y género, la convirtieron en una activa participante en las luchas de la época. Fue militante comunista, participó en el Frente Nacional Antifascista, así como sienta un precedente para la mujer cubana ya que supo llevar adelante sus metas, independientemente de las trabas impuestas por la propia familia y la sociedad. Falleció el 26 de noviembre de 1986.

En el Anexo # 10 aparece una muestra fotográfica de esta artista.

Zoila Rosa del Pino

Nació en septiembre de 1874 en la ciudad Pinar del Río. Fue compositora musical y excelente intérprete del violín, instrumento musical que estudió en París, New York y Cuba donde completó su educación musical. Fue elogiada por la crítica especializada y grandes oradores como Eduardo Dolz. El poeta Guillermo de Montangú le dedicó la poesía “Maga del Arte” admirablemente recitada por la poetisa Ciana Valdés Roig. Obtuvo renombrados éxitos nacionales e internacionales como: San Petersburgo, Berlín, Mónaco y otras ciudades, fundamentalmente alemanas.

Ver en Anexo # 11 una muestra fotográfica de esta artista.

⁶⁷ Véase en: Centro de Documentación e Información de la Música”Argeliers León. *File 085*.

Juana Rivero Casteleiro (Cuca Rivero)

Nace en Candelaria el 25 de Junio de 1917. Inicia su primera experiencia coral como cantora del coro de la Capilla del colegio religioso de Guanajay donde se educó. El colegio estaba incorporado al Conservatorio Nacional de Música Hubert de Blanck, sistema por el que estudió piano. Más tarde concluye estos estudios en el conservatorio Raventós en La Habana.

Entre 1936 y 1942 recibe clases con la eminente profesora Clara Romero de Nicola y de ballet con Milenoff, ambas en la Sociedad Pro Arte Musical, sociedad que indudablemente contribuyó a su desarrollo estético musical. Con la profesora Clara Romero continúa sus estudios de guitarra en el Conservatorio Municipal de La Habana, hoy Amadeo Roldán, donde amplía sus conocimientos de Armonía, Historia de la Música y Estética.

Se gradúa de Doctora en Farmacia en el año 1942 en La Universidad de la Habana; paralelamente a la carrera llevaba sus estudios musicales y el ballet. En el período de 1946-1953 fue miembro de la Sociedad Coral De La Habana, prestigiosa institución fundada por María Muñoz de Quevedo en 1931.

En los años 1951-1960 desempeña la Cátedra de Canto Coral en el Centro Especial de Música No, donde formó un coro de 70 voces que interpretaba a capella un selecto repertorio coral, el cual fue contratado para formar el primer coro vocal de la televisión cubana” el coro de Cuca Rivero”.Fue profesora de Apreciación Musical en el Conservatorio Hubert de Blank y dirige su coro infantil juvenil.

En el año 1967 por iniciativa propia comienza una investigación pedagógico-musical-radial con el objetivo de conocer las posibilidades reales de llevar la educación musical a la escuela primaria a través de las clases radiales, experiencia que fue galardonada en varios eventos internacionales, presentándose a la UNESCO por el doctor Abel Prieto(padre). En apoyo a esta experiencia cubana ese organismo internacional donó un sintetizador Moog y varios instrumentos musicales. Realizó diversas investigaciones relacionadas con la música, radio y televisión.

En el ámbito de la composición coincide que muchas de las compositoras a que hacemos referencia también se destacaron en la pedagogía. Tales son lo casos de Rosa Delgado Caraballo, Humbelina Díaz Bruno, María Matilde Alea (también puede ser incluida como concertista) y Celedonia Ismail Hernández.

A continuación algunos datos referidos a estas figuras.

Rosa Delgado Caraballo:

Nace en San Juan y Martínez el 12 de Diciembre de 1911, profesora de música. Comenzó sus estudios musicales cuando contaba con 8 años de edad. A los 12 años se inició en la composición musical con rondas, cantos y marchas escolares hasta completar 100 piezas; a los 15 ya era profesora de piano, solfeo y teoría.

Creó una prestigiosa Academia en San Juan y Martínez y más tarde funda un conservatorio en Pinar del Río. Recibió clases de perfeccionamiento con Joscha Fisherman, profesor europeo residente en Cuba, con el que alcanzó grandes experiencias y progresos en la carrera. Tomó además un curso de armonía con el profesor español Pedro San Juan, director de la Filarmónica de La Habana. Impartió clases superiores a los alumnos que pretendían títulos de profesores de piano, solfeo y teoría.

En el año 1949 obtuvo plaza de maestra de música en las escuelas 4 y 9 donde formó un coro de 72 voces a tres cuerdas, que actuó en repetidas ocasiones en salas de teatro e instituciones culturales. Organizó una Banda Rítmica para débiles visuales que participaba en actos promovidos por diferentes instituciones pinareñas.

Es importante aclarar que su desempeño como compositora no se restringe al Himno de Pinar del Río (Anexo #12) y al Himno de San Juan, sus obras más conocidas, sino que pasa también por numerosos cantos infantiles con sus respectivas letras que utilizara en el ejercicio de su magisterio y que incluso no hubo nunca de preocuparse por el registro de su autoría, siendo hoy día prácticamente desconocidos.

En el Himno de Pinar del Río describe con un sentido marcadamente localista las cualidades naturales de esta provincia en bellísimos versos llenos de epicidad y pasión por la tierra pinareña. Fue interpretado por primera vez en 1947 en la Colonia Española por una coral de voces femeninas dirigidas y creada por su autora, quien fuera además, la primera persona y la primera mujer que dio a través de la música identidad a Pinar del Río.

Esta mujer recibió póstumamente la condecoración de Hija Eminente de Pinar del Río, y el 20 de enero de 2005 la Distinción por la Cultura Nacional a nombre del Ministro de Cultura Abel Prieto.

Humbelina Díaz Bruno.

Maestra normalista, compositora, nació el 12 de febrero de 1928 en Pinar del Río. Escribió para los periódicos Diario de la Marina, Prensa Libre, Vocero Occidental y Heraldo Pinareño.

Publicó poesía y compuso boleros. Además compuso el Himno “Cantos y juegos” que se cantó en los grados primarios, “El Himno Universal al maestro”, “Un cubano Libre” y el “Himno Rafael Morales”, entre otras obras en diversos géneros populares como canciones, boleros, etc.

María Matilde Alea

Profesora y compositora, nació el 6 de Marzo de 1918 en Camajuaní, provincia de Las Villas, circunstancialmente. Inició sus estudios musicales en la Academia de su mamá, María Teresa Fernández, en la ciudad de Pinar del Río (1926). A los 20 años María Matilde se muda para La Habana.

En 1937 compuso el Himno de la Escuela Primaria Superior de Pinar del Río y recibió diploma de reconocimiento del mismo; ésta fue su primera composición. Recibió clases de armonía y piano en el Conservatorio Orbón en Ciudad de la Habana, donde se gradúa en 1938. Se desempeñó como profesora de música en diferentes escuelas de enseñanza general y el Conservatorio Alejandro García Caturla hasta 1974.

Compuso más de 50 piezas de carácter pedagógico y lírico entre las que resaltan las liedes, boleros, canciones; su obra musical se completa con la Miniaturas Rítmicas Cubanas, hechas con un sentido didáctico que se mantiene hasta nuestros días y que es de obligada utilización para los alumnos de piano. La obra de María Matilde ha sido interpretada por importantes figuras de la música como Lucy Povedo, Olga Valiente, etc., siendo elogiada en una ocasión por Ernesto Lecuona.

Esta destacada figura ha pasado a formar parte del catálogo antológico de la música cubana, principalmente por las modificaciones realizadas en los planes de estudio de las Escuelas de Música para la enseñanza general. De igual forma posee un catálogo de piezas no pedagógicas que incluyen diversos géneros, mostrando características rítmicas y melódicas de la música popular cubana con un tratamiento depurado que denota su

preparación musical, aplicando además recursos para sus composiciones en correspondencia con las más avanzadas técnicas de su época.

La concepción de cinco libros con carácter didáctico favoreció su trabajo en la formación de artistas; de igual forma la aplicación junto a otras materias de métodos renovadores como la introducción de la teoría a partir del aprendizaje en el instrumento y la inclusión de la música de conjunto, que contribuyeron a su reconocimiento por parte de las instituciones relacionadas con la enseñanza y la promoción de la música.

Celedonia Ismail Hernández:

Nació en Guane, graduada en la escuela Normal para Maestros en 1928. Dedicó su vida a la noble tarea de la enseñanza; es autora de varios poemas y canciones dedicados a la Revolución, a la mujer, al trabajo, a la humanidad, al amor, etc. Algunos de ellos hechos en la clandestinidad. Participó en la lucha revolucionaria contra Machado y Batista. Fue premiada en el III Concurso de Música "Pedro Junco" con el segundo premio en su número "Sin separación" en contestación al bolero "Nosotros".

Fue amiga de Calixta Guiteras Holmes, quien fue compañera de estudios de su hermana Margot, con el propósito de incorporar al estudiantado pinareño a la huelga estudiantil revolucionaria del 30 de septiembre.

En el caso de la música popular priman los códigos establecidos por el talento innato y las posibilidades sociales que tuvieron las mujeres para desarrollarse en tal sentido. Abundan en esta línea creativa los intérpretes en solitario o como parte de agrupaciones, fenómeno que se ha vuelto bastante común en los momentos actuales.

Pinar del Río ha sido un territorio privilegiado en relación con la manifestación de la mujer en las expresiones populares, bastará recordar a quien fuera declarada como "reina de la trova cubana".

María Teresa Vera

La trova tradicional cubana tuvo en esta mujer, nacida en Guanajay, el 6 de febrero de 1895, a una de sus representantes más fieles y genuinas, quien nos legó un vasto catálogo, en el cual de 29 composiciones, 21 son boleros y dos bolero-sones.⁶⁸ Resalta en su catálogo

⁶⁸ Para mayor información en relación a la obra musical de María Teresa Vera, consúltese: Casanellas Cué, Liliana. *En defensa del texto*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2004, pp103-114.

la original habanera “Veinte años” compuesta en 1935, que conquistó el corazón del público.

La guitarra fue su eterna compañera desde que siendo muy joven, decidió asumir la música como profesión y modo de vida, enfrentándose a los prejuicios de la época. Es de señalar que en la obra de María Teresa se evidencia una fuerte marca de género; resulta muy novedoso en la época y de gran atrevimiento, la presencia de carga erótica, ausente de la restante muestra bolerística, así como que sea la mujer la que haga una “valiente” declaración de amor al hombre objeto de su interés.

La destacada intérprete y compositora se presenta por primera vez en el Teatro Politeama, de la capital, el 18 de Mayo de 1911, debut que viera el inicio de una carrera ascendente que la conduce a presentaciones en el extranjero, teniendo como escenario el teatro Apolo y otros de la ciudad de New York.. También visitó México y otros países latinoamericanos. María Teresa Vera, actúa además en diversos programas de radio y el 18 de Febrero de 1960 es declarada por su labor Hija Predilecta de Guanajay.

Su voz, capaz de conmovernos al escucharla en grabaciones, como sucedió en auditorios de la época, fue y será cabal expresión del talento creador del pueblo. María Teresa vive en su obra, llena y cubre una época, trasciende en el tiempo dejando una huella imborrable en toda Cuba. Cristóbal Díaz Ayala expresó:

“Lo tiene todo para no triunfar: es mulata, es mujer y es pinareña (...) No sé cómo lo logró, pero en cuatro años ya era imprescindible”

Fallece el 17 de diciembre de 1965. En el Anexo # 13 aparece una muestra fotográfica de esta artista.

Aunque no con la trascendencia internacional de la mencionada artista, brillaron en el territorio figuras como Dora Díaz, cantante que lideró las nóminas de diversas agrupaciones pinareñas, y Amalia Millares que además de su labor pedagógica interpretó el piano en la Orquesta Metropolitana que acompañara el show en el cabaret El Criollo.

Dora Díaz

Nació el 16 de junio de 1919 en la ciudad de Pinar del Río con una formación musical empírica, desde muy joven se incorporó a la vida musical pinareña, formando parte de agrupaciones de música popular. Como vocalista integró las nóminas de las orquestas Casa Capó (ver Anexo # 14), Danubio Azul y otras; de igual forma se desempeñó durante

muchos años con el conjunto Cuyaguaje, en cuya plantilla se jubiló. Comenzó a cantar en el año 1935 en la primera emisora que hubo en Pinar del Río, cantaba en Charanga Francesa de los Hermanos Iglesias con la orquesta Los Bravos.

Esta mujer cultiva la música campesina, algo de significativa connotación para la época ya que en este género la presencia femenina es muy débil. Téngase en cuenta que en la región pinareña, a diferencia de otras del país, las prácticas productivas giraban en torno al cultivo del tabaco, en lo que la mujer tiene un papel fundamental. Asumir el hecho productivo y las actividades de la casa, unido al arraigado machismo de la época, no le permite cultivar expresiones musicales.

La presencia hoy casi imprescindible de la mujer en agrupaciones musicales, como vocalista o intérprete en sentido general, llegando a constituirse grupos femeninos totalmente, tuvo su precedente en Pinar del Río con la creación de la **Estudiantina de Manolo Alonso** en la década del 40 del pasado siglo, específicamente en el año 1947 cuando se integró exclusivamente por mujeres⁶⁹. (Ver Anexo # 15.)

Estas agrupaciones surgidas desde principios de siglo contribuyeron a que se conociera lo mejor de la música cubana, latinoamericana, española y de repertorio universal. Crearon las premisas para la aparición de compositoras, músicos arreglistas y un interés general por la música, tanto culta, como popular

Precursora además de la presencia femenina en las agrupaciones musicales lo constituye Josefita Ramos, quien fundó una orquesta de mujeres en Guane, con un repertorio preferentemente popular.

Josefa Ramos Peláez

Nació en Guane, el 30 de junio de 1921. Cursó sus primeros estudios académicos en la escuela “José Martí”, de la que era maestra su madre Calixta Rosa Peláez Corbea. Al finalizar la enseñanza elemental matricula en la escuela privada “González” de Pinar del Río, donde venció los grados séptimo y octavo. Se vio obligada a abandonar dicha institución por la lejanía existente entre esta y su hogar guanero.

Desde pequeña, Josefita, como cariñosamente la nombraban familiares y amigos, sintió inclinaciones por la música, por lo que no vaciló en comenzar sus estudios musicales con

⁶⁹ Era un grupo de muchachas provistas de instrumentos musicales cordófonos (término referente a cualquier instrumento musical que utilice cuerdas para emitir sonidos) que tocan música tradicional. Al morir Manolo Alonso en 1959 el grupo desapareció.

Hilda Fajardo, de quien obtuvo conocimientos elementales de piano. Luego estudió con la profesora Elina Fernández, del primer al cuarto año de piano en su pueblo natal y posteriormente los concluyó con Zoraida Fernández en Pinar del Río.

Se presenta a pruebas en el Conservatorio “Raventós” y se gradúa de profesora de piano, solfeo y Teoría de la Música en el año 1948. Obtuvo además, por la interpretación del Concierto No.1 de Chaikovsky, mención honorífica y merecidos elogios.

Desde que era aún estudiante de cuarto año de piano y por veintidós años consecutivos, realizó labores de enseñanza musical con alumnos de su localidad, los que llevaba a examinar al Conservatorio “Carlos Alberto Peyreyade”.Desarrolló una intensa y fructífera labor en el campo de la pedagogía del piano y poseía, además, conocimientos elementales de la ejecución de instrumentos, tales como el contrabajo, tumbadora, guiro, maracas, claves, etc.

Durante su carrera artística compuso muchas piezas para piano, como es el caso de “Alegre Primavera”.

Se presentó en la Corte Suprema del Arte, programa radial de aficionados muy popular en aquel momento en que la televisión no existía aún en Cuba, acompañada por su primo Alberto Fajardo donde interpretó la Bella Cubana, pieza de José White. Ello le valió el segundo lugar del certamen. Volvió en otra ocasión como pianista acompañante de su prima Olga Combarro, que cantó un bolero de su inspiración, repitiendo en esta ocasión el segundo lugar.

La orquesta “Josefita” agrupación fundada en 1937 y perteneciente a las llamadas charangas de danzones, que mucha popularidad alcanzaron en aquella época, estuvo integrada en sus inicios por estudiantes del cuarto año de piano, como fue el caso de Aida Ramos en el guiro, Eustaquia Izquierdo en las maracas, Dora Puerto como cantante, Filomena Lazo en el contrabajo, José Miguel Mederos en la tumbadora y el timbal, y Josefita como pianista y directora.

El matrimonio de alguna de sus integrantes, entre otras causas, motivó la disolución de la orquesta en esta primera etapa. Posteriormente se organiza con nuevos integrantes: Dolores Romeu en el contrabajo, Cury Canals en el guiro, Nila Martínez en las maracas, Nieves M. Romeu, cantante, considerada una Paulina Álvarez por los conocedores locales y Julio Ramos en la tumbadora y el timbal.

Al referirse al origen y funcionamiento de la agrupación, Josefita expresó:

*“Me embullé mucho cuando vi las Anacaonas en la Habana, me gustó muchísimo. Allá en el Parque Central, al aire libre, me encontraba escuchándolas. Cuando vine para acá empecé a enseñar a las muchachitas. Los ensayos los realizábamos aquí en la casa. Era algo así como una charanguita, cuando había un baile muy importante y éramos contratados, mandaba a buscar a dos primos míos a la Habana, reforzando así la orquesta con una flauta y un violín”.*⁷⁰

La orquesta, que se le conoció además como “Las Anacaonas de Vueltabajo” hizo su debut en la sociedad del poblado de “El Cayuco”, hoy Manuel Lazo, a cincuenta kilómetros del de Guane. Durante los tres años que se mantuvo activa, la charanga de Josefita actuó y amenizó diferentes actividades sociales y patrióticas que se realizaban en las sociedades de Las Martinas, La Grifa, Cayuco, Mantua, Arroyos de Mantua e Isabel Rubio.

De manera que, y teniendo en consideración todo lo anteriormente anotado, se puede apreciar como la mujer pinareña estuvo representada en el movimiento musical de nuestra primera mitad del siglo XX. Esta participación pone de manifiesto la valentía del sector femenino al enfrentarse a las trabas sociales y discriminaciones a las que se veía sometida por el entorno, principalmente familiar, llegando a asumir en muchos casos funciones de diversión ante colectivos de hombres. Ello le permite ir conquistando un espacio y reconocimiento, nunca antes alcanzados, en la sociedad pinareña de la época.

3.3 Una mirada a la presencia e imagen femenina en la música contemporánea pinareña.

El panorama de la música en Pinar del Río al triunfo de la Revolución no difería mucho del de otros territorios del interior del país. En su condición de capital de provincia, Pinar del Río, como ya se ha visto, contaba con una considerable cantidad de agrupaciones musicales y academias, legados por la etapa precedente.

Al producirse la nacionalización de la Enseñanza Privada, en 1961, fueron desactivadas las academias. Para asumir el encargo de las mismas, fue creado el conservatorio “Pedro Junco” en la antigua academia de Justa Regal y a mediados de los años 60, el conservatorio municipal, en la calle Máximo Gómez, donde estuvo instalado el Liceum Femenino. Así se mantuvo hasta 1967, en que se creó la Escuela de Arte, que asimiló las especialidades de Artes Plásticas, Música y Danza.

⁷⁰ Testimonio de Josefita Ramos.

El movimiento de aficionados y las diferentes promociones de las Escuelas de Instructores de Arte y la E. N. A, han impulsado en gran medida el desarrollo de la música, no sólo por el incremento de especialidades y agrupaciones, sino también por la docencia que ante la demanda social tuvieron que ejercer los graduados, y el trabajo promocional desplegado por las agrupaciones, que ya contaban con personal capacitado para cumplir el encargo cultural.

Los últimos años han sido testigos de una eclosión de artistas femeninas, resultado de la enseñanza artística. El ISA ha graduado gran cantidad de mujeres que están insertadas en todos los sectores vinculados a la música: actividad coral, agrupaciones instrumentales y vocales-instrumentales, creación musical contemporánea, composición, arreglo y orquestación, magisterio y docencia, directoras de coro y grupos de cámara, cantantes de ópera, zarzuela y canción de concierto, promotoras, mujeres dedicadas al conocimiento científico de la música con obras muy importantes, etc.

Han proliferado agrupaciones musicales femeninas de música bailable, agrupaciones de pequeño formato, sextetos, creación musical popular y popular bailable, representantes de la música campesina y el folclor rural, compositoras de música popular y de concierto, música infantil, trovadoras, intérpretes de canción contemporánea, jazzistas, raperas, solistas vocalistas del panorama sonero-timbero y de la canción actual.

En lo que respecta a las agrupaciones musicales de mujeres resulta relevante exponer que a partir de los años 90 del pasado siglo, la provincia se incorpora con fuerzas al desarrollo de agrupaciones musicales femeninas con la creación de: Almendra, (ver en Anexo # 16) Cristal, Café, Vocal Universo, Canvas y Son Cubanas (las dos últimas se desintegraron).⁷¹ La inserción femenina en las agrupaciones musicales es algo muy recurrente en la actualidad; en la mayoría de los grupos musicales de la provincia existe presencia de la mujer, tales son los casos de: Atabey, Los Melódicos, Grupo de Polo Montañez, Arte Son, Compás de Espera, Sexteto Estilo Propio, Los Armónicos, Ireme, Corazón Mantuano, Acho Eru, Lamento Cimarrón, Montecarlo, Tentación, Valle Son, entre otras.

Algo interesante a observar es el hecho de que por lo general todas las mujeres son voz del grupo, y no precisamente la voz principal; en muchas ocasiones la inserción femenina se

⁷¹ De forma general estas agrupaciones musicales femeninas cultivan la música cubana y tradicional con arreglos contemporáneos que incluyen todos los géneros de la misma, desde el son hasta la salsa, mezclándola con pasajes de jazz y ritmos de otras culturas.

favorece por razones que para nada tienen que ver con la calidad interpretativa, sino que se rige por los patrones estéticos de moda. Llama la atención que hasta en las agrupaciones femeninas, en algunos casos, la dirección y administración de las mismas es asumida por hombres.

Ello nos lleva a reflexionar sobre lo siguiente: aunque cada día las mujeres dejan constancia de su presencia en todos los ámbitos de la música, su participación está aún viciada por el ordenamiento social patriarcal que se ha extendido al arte y demás ámbitos de la cultura, y las imágenes femeninas en la música no escapan a esta realidad, pues el prototipo de éstas han sido enfocadas en la tradición musical cubana, básicamente, a través de la proyección de una imagen sensual.

Recuérdese como en la primera mitad del pasado siglo cuando se hacía referencia a la actividad musical de la mujer, se le distinguían en los medios publicísticos sus características físicas, por encima de su talento creador, aunque es de señalar que se le concedía gran importancia al producto artístico, al dominio del instrumento, lo que en la actualidad se subordina a un espectáculo visual y auditivamente agradable. Se mantiene en la mujer la elegancia, la sensualidad estética en los movimientos, que antes era conservadora, limitada y que ahora es extrovertida y provocadora para incitar.

Al respecto, es consideración de la autora que independientemente a las diferencias que de forma inevitable tienen que existir entre unas y otras, dado el contexto en que se desenvuelven, las pioneras en el cultivo de la música son paradigmas para las creadoras actuales. A pesar de todas las trabas impuestas por la sociedad muchas alcanzaron un reconocimiento nacional e internacional, así como se ganaron el respeto del público por sus valores artísticos sin necesidad de anteponer una imagen sensual. El talento artístico y creador debe ser lo que prime en todo momento.

Generalmente, la mujer es vista como objeto sexual y subordinada al hombre, por ser esto un producto muy vendido, teniendo en cuenta que la mayoría de los cantantes son hombres, y que tenemos aún un imaginario cultural machista.

Para vender un producto musical, en Cuba o en otros países, se ha promocionado a la mujer como máquina de producir placer, o simplemente esa mujer que todo hombre desea, la que cumple sus deseos, y al hombre como viril, fuerte, el que ejerce el poder hegemónico; lo que provoca una mayor diferenciación entre los roles de los hombres y las mujeres.

La convulsa situación sociocultural y económica de Cuba por los años 90 encontró eco en las letras de géneros musicales como, la timba⁷² y el reguetón⁷³ desde muchos puntos de vista. De forma general y según estudio desarrollado referido al tema ⁷⁴ en el reguetón y la timba, fundamentalmente, se evidencian la alabanza o burla del físico femenino desde la posición de la hegemonía masculina. Se estereotipa a la mujer como modelo social. Siempre está presente la fémica que se vende por dinero, o la que traiciona. De esta forma mitifican y dictan pautas conductuales de lo que deben ser las relaciones entre el hombre y la mujer. Se hace énfasis en una forma de bailar o de vestir de la mujer que provoque en el hombre placer, sólo como un objeto hedónico.

La mayoría de los discursos de la timba y el reguetón legitiman el tratamiento agresivo a las mujeres. Los vocablos que utilizan los cantantes para nombrar a la mujer no son favorables para ella, (asesina, chamaca, bruja, farandulera, fulana, mentirosa, punto, zorra, fiero, loca, cachorra, perra). Legitiman socialmente un trato ofensivo que dista de las relaciones equitativas que el modelo socialista cubano intenta construir socialmente.

Los video clips tanto internacionales, como los cubanos, generalmente se han constituido en vehículos fundamentales para el reforzamiento y transmisión de la ideología patriarcal de la sociedad, recreando una determinada imagen de la mujer: la pasiva, la objeto-sexual, la que adquiere felicidad al introducirse en la carrera consumista, la que cuyo objetivo fundamental sea agrandar al hombre. Presentan mujeres bailando alrededor de los cantantes, haciendo énfasis en una forma de bailar y de vestir que provoque en el hombre placer, haciendo planos y encuadres, enseñando las partes más vendibles de la mujer, donde el hombre es el centro y la mujer la periferia.

⁷² La timba es la combinación de estilos musicales, de tendencias creativas en las que imperan tres fuentes sonoras principales: el jazz, fundamentalmente el latino y el afrocubano; la rumba; y el complejo del son en toda su extensión. La timba tiene como características principales los fieros pasajes de los metales, patrones rítmicos derivados de la rumba y la música yoruba de la santería (las dos fuentes afrocubanas más discriminadas), más unos textos rapeados en un contexto de llamado y respuesta.

⁷³ El reguetón es un subgénero que nace de la mezcla técnica del reggae con el rap, en el que se mezclan varios estilos y formas, como la salsa, merengue, cumbia, y últimamente le están adicionando hasta bachata. El reguetón se comienza a escuchar a principios de lo 90 en Puerto Rico.

⁷⁴Véase en: *La construcción social de la feminidad a partir del discurso de cantantes cubanos de timba y reguetón. Estudio de caso: La Juventud de Moa*. Trabajo de Diploma. Instituto Superior Minero Metalúrgico de Moa. Facultad de Humanidades, 2007.

Paralelo a esta situación, la mujer como creadora e intérprete, ha ido accediendo a esta escena en busca de la legitimación de un discurso propio. Puede afirmarse que, hasta la fecha, han ido apareciendo cada vez más mujeres en este entorno, con mayor o menor fuerza y originalidad, pero que en todos los casos, su discurso valida una necesidad de defender la individualidad e independencia de la mujer, no solo a elegir pareja sino también a realizar las funciones sociales que ella misma decida.

A través de la presente investigación se ha ofrecido una aproximación al conocimiento sobre la incidencia que ha tenido la mujer en el desarrollo de la música en Pinar del Río durante el período republicano. Se ha trabajado con una muestra, no sólo de figuras emblemáticas, sino de otras que aunque menos conocidas lograron con su talento creador conquistar el respeto y admiración del público en diversas esferas de la sociedad, influyendo positivamente en la conformación de la cultura local.

Tal y como se ha dado constancia en las primeras páginas del estudio, éste es un acercamiento a la temática; escudriñar en ella arrojará el nombre de otras figuras femeninas que en el territorio contribuyeron a cultivar esta manifestación artística.

CONCLUSIONES.

El desarrollo de la presente investigación permite arribar a las siguientes conclusiones:

- Los procesos históricos han construido un modelo hegemónico de masculinidad que perpetúa las diferencias entre hombres y mujeres, confinando estas últimas a roles limitados de género que afectan sus opciones de desarrollo.

- Aún cuando la creciente consolidación y normalización científica de los estudios de género y de las mujeres, en Cuba y en el resto del mundo se han convertido en parte integrante de la vida académica y de la investigación científica, resultan insuficientes aquellos que abordan la presencia femenina en el proceso de desarrollo de la cultura artística, y más todavía en el ámbito de la música en los contextos locales.

- Una aproximación al conocimiento de la presencia de la mujer en la cultura musical de Pinar del Río durante el período neocolonial, fundamentalmente a través del despliegue artístico y creador de muchas de ellas, nos señala su participación y contribución al desarrollo de esta manifestación; lo que estuvo dado en buena medida por su valentía para enfrentar las discriminaciones de género, y en algunos casos raciales.

- Los principales campos de desempeño musical incursionados por la mujer durante la etapa fueron, en orden de protagonismo, la enseñanza, la composición y la interpretación; la línea de música de concierto, a diferencia de la popular, contó con una significativa presencia femenina. Una valoración del fenómeno permite considerar que unida a las posibilidades sociales y económicas que tuvieron las mujeres para desarrollarse en tal sentido, las diferencias marcadas por el género influyeron notoriamente en su accionar.

- Junto a los aportes musicales propiamente realizados por las pioneras del desarrollo musical pinareño, cuya obra cuenta con un repertorio variado en cuanto a géneros y tratamientos temáticos integrados al catálogo nacional, y cuyas contribuciones llegaron hasta el ámbito de la pedagogía y didáctica musical, se puede hablar de aportes en el contexto sociocultural, ya que lograron muchas sobreponerse a las limitaciones geográficas para trascender al contexto internacional, lo que abre la necesidad de superación en la mujer; fueron capaces de romper con todas las ataduras sociales y sobreponerse a las

limitaciones familiares y de la sociedad en general para abordar facetas poco comunes como la interpretación en agrupaciones bailables, desde tan temprana fecha como los años treinta del pasado siglo. Todo ello le permite ir conquistando un espacio en la sociedad de la época que va creando pautas y un precedente importante en las féminas que hoy asumen el arte desde esta manifestación.

- No obstante a las posibilidades que el panorama musical cubano contemporáneo ha abierto a la mujer para su desarrollo en las más diversas esferas, siguen imponiéndose en determinados momentos criterios de selección para integrar un colectivo artístico o abordar un proyecto, que para nada se corresponden con sus cualidades musicales, sino que intervienen otros aspectos vinculados con su imagen física.

- Hoy, cuando ya resulta una realidad evidente el accionar femenino en todos los ámbitos de la cultura musical cubana, y a veces resultan reiterativos muchos temas y enfoques, no sobran los espacios para mostrar cuánto se ha ganado y sobre todo en cuánto se debe ganar para que la mujer alcance un reconocimiento pleno como ser social.

RECOMENDACIONES.

A partir de los resultados y de las conclusiones a que se arriban en este trabajo se recomienda:

- 1- Utilizarlo como material de consulta en el Centro de Información y Documentación de la Música “Argeliers León” de Pinar del Río.
- 2- Por la compilación de hechos y datos que conforman este material recomendamos su uso en la docencia para la impartición de los programas de Historia de la Música, apreciación Musical, e Historia de los Instrumentos en el sistema de enseñanza artística y otras asignaturas de la enseñanza general.
- 3- Constituir un grupo de investigación multidisciplinario encargado de proseguir estudios que profundicen en relación a la presencia y papel de la mujer en el desarrollo de la cultura musical pinareña y los elementos que inciden en la práctica musical femenina del territorio.

BIBLIOGRAFÍA

- Abagnano, Nicolás. *Diccionario Filosófico*. Edición Revolucionaria, La Habana, 1972.
- Acosta, Leonardo. *Otra visión de la música popular cubana*, Editorial Nomos S.A, 2004.
- *Anacaonas las circunstancias en todas partes*. En : <http://www123yislagrande.cu/>
- Ardévol, José. *Introducción a Cuba. La Música*. Instituto del Libro, La Habana, 1969.
- Bermúdez, María. *La perspectiva de género, un reto*. En: <http://www.nodo50.org/mujeres.red/desarrollo-ons y género htm/>.
- Cabrera Espinosa, Adalberto. “Reminiscencias Musicales”. En: Suplemento Pasos, Año VII, No.1, marzo, 1948.
- Campuzano, Luisa. “Ser cubanas y no morir en el intento”. En: *Sin urna de cristal. Pensamiento y cultura en Cuba contemporánea*. CIDCC”Juan Marinello”, La Habana, 2003.
- Casanellas Cué, Liliana. *En defensa del texto*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2004.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. S/E, La Habana, 1979.
- Centro de Documentación e Información de la Música”Argeliers León”. *Zoila Gálvez de Andreu, File 085*.
----- *File Academias y Conservatorios*.
- Céspedes Lobo, Doris. “Orquestas y Conjuntos en Pinar del Río (1890-1960)”. En: Revista *Cauce*, Año 9, No.3, 2006.
- Córdova, María. “Música y espacio social”: En: Revista *Temas*, No.39-40, octubre-diciembre, 2004, pp. 29-39
- *Cuba Musical 1929*. S/E, S/L, S/A.

- Díaz, Ayala, Cristóbal. *Música cubana. Del areíto a la nueva trova*, Hato Rey, 1981.
- De la Torre, Silvio. *Mujer y Sociedad*. Editorial Universitaria, La Habana, 1965.
- De la Torriente, Loló. “Una mirada a la actividad de la mujer cubana”. En: Revista *Universidad de La Habana*, Año 27, No.163, septiembre-octubre 1963.
- Derechos humanos en Cuba. *Situación de la mujer*.
En: [http:// www.cubaminrex.cu/Enfoques/ddhh- mujer tc. htm](http://www.cubaminrex.cu/Enfoques/ddhh-mujer-tc.htm)
- Eli Rodríguez, Victoria y Zoila Gómez García. *Haciendo música cubana*. Editorial Félix Varela, La Habana, 2005.
- Esquenazi Pérez, Martha. *Del areíto y otros sones*. Editorial Letras Cubanas, CIDCC”Juan Marinello”, Ciudad de la Habana, 2001.
- Fleitas Ruiz, Reina. “La identidad femenina: las encrucijadas de la igualdad y la diferencia”, en: *Selección de Lecturas de Sociología y Política Social de Género*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2005.
- Foncade Jackson, Fina. *Conferencias sobre la mujer*. (S/E), La Habana, 1932.
- *Gaceta Tabacalera Pinar del Río*. Mayo 15, 1954
- García Quintana, Mayra. *Participación de la mujer en los cargos de dirección en la provincia de Pinar del Río*. Tesis en opción al título académico de Master, 2002.
- González Alcorta, Leandro. *Vueltabajo intelectual y mambí*. Pinar del Río. Impr. La Constancia, 1914.
- González Olmedo, Graciela: “El empoderamiento femenino en las empresas industriales”, en *Selección de Lecturas de Sociología y Política Social de Género*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2005.
- González Pagés, Julio César. *En busca de un espacio: Historia de Mujeres en Cuba*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2005.
- Gramatges, Harold. *Presencia de la Revolución en la música cubana*. Ensayo, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La habana, Cuba, 1983.

- ----- . *Catálogo de Música de los Archivos de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí*. Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1961.
- Guerra, Lucía. *La mujer Fragmentada: Historia de un Signo*. Premio Casa de las Américas, 1994.
- Hernández Baguer, Grisell. “Música e Identidad. Un reto a la musicología latinoamericana”. En: *Cúpulas*, Año1, No.3.
- Hernández Balaguer, Pablo. *El más antiguo documento de la música cubana y otros ensayos*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1986.
- Hernández Balaguer, Pablo. *Catálogo de Música de los Archivos de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí*. Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1961.
- Hernández Sampieri, Roberto. *Metodología de la Investigación*. Editorial Félix Varela. La Habana, 2004.
- *La construcción social de la feminidad a partir del discurso de cantantes cubanos de timba y reguetón. Estudio de caso: La Juventud de Moa*. Trabajo de Diploma. Instituto Superior Minero Metalúrgico de Moa. Facultad de Humanidades, 2007.
- Lagarde, Marcela. *La multidimensionalidad de la categoría de género y del feminismo. Las teorías*. Folleto.
- Linares Fleites, Cecilia y otros. *La participación. Diálogo y debate en el contexto cubano*. Centro de Investigación y Desarrollo para la Cultura Cubana “Juan Marinello”. La Habana, 2004.
- Lenin, Vladimir Ilich. *La emancipación de la mujer*. Editorial Lenguas Extranjeras, Moscú, 1979.
- Linares Savio, María Teresa. *La música y el pueblo*, S/E, S/L, 1985.
- Linares Savio, María Teresa. *La música popular cubana en las décadas de 1940 y 1950*, en <http://música.cul.cu.document/musicubasigloXX.htm>.
- León Paredes, Amarilys de la C. *Presencia de la mujer en la música pinareña*. En: [http //monografías.com/trabajos44/músicapinareña](http://monografías.com/trabajos44/músicapinareña).
- Martín, Edgardo. *Panorama histórico de la música cubana*. Cuadernos CEU, Universidad de la Habana, 1971.

- Martínez Malo, Amado. *Viaje a la memoria: Pedro Junco*. Colección Memoria. Pinar del Río, Ediciones Vitral, S/A.
- Martínez Malo, Aldo. “¿Tuvo una época de oro el teatro pinareño?”. En: Revista *Cauce*, Año 2, No.4, Pinar del Río.
- Martínez Rodríguez, Raúl. *Ellos hacen la música cubana*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998.
- *Música*, en <http://www.misrespuestas.com/queeslamúsica.html>
- *Música*. Wikipedia, *La Enciclopedia Libre* en: <http://es.wikipedia.org>
- Nash, Mary. “Prólogo”. En: *Historia de Mujeres en Cuba*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2005.
- Noriega Suárez, Ricardo y Colectivo de Autores. *El desarrollo de la cultura artística literaria en Pinar del Río*. Folleto, S/ P.
- Noriega Suárez, Ricardo. “Salas teatrales pinareñas”. En: Revista *Cauce*, Año 2, No.4, Pinar del Río.
- Núñez Machín, Ana. *Mujeres en el periodismo cubano*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1989.
- Núñez Sarmiento, Martha. “Ideología de género entre profesionales cubanos”. En: *Revista Temas* No.37-38, abril-septiembre, 2004
- -----*Los estudios de género en Cuba y sus aproximaciones metodológicas, multidisciplinarias y transculturales (1974-2001)*.www.cubaliteraria.com.
- Oramas Oliva, Oscar. *El alma del cubano: su música*. S/E, S/L, S/A.
- Ordext, Isabel Margarita. “El camino recorrido por la mujer cubana en medio siglo de República”. En: *Carteles*, mayo 18, 1952, año 33, No.20.
- Orovio, Helio. *Diccionario de la Música Cubana*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1981.
- Ortega Simón, Clara María y Teresita Estrella Careaga. *Diccionario de figuras pinareñas en la cultura cubana*. Biblioteca Provincial “Ramón González Coro”, Pinar del Río, 1997. (Obra inédita).

- Padrón, Frank. “La mujer en el disco”. En: *Revista Revolución y Cultura*, No 3, Marzo, 1987, p57.
- Pichardo, Hortensia. *Documentos para la Historia de Cuba* .Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1980, TIV, primera parte.
- Periódico *El Heraldo Pinareño* (números seleccionados).
- Periódico *El Vocero Occidental* (números seleccionados)
- *Pinar del Río*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1978.
- *Pinar del Río*. Órgano Oficial del Comité “Todo por Pinar del Río” (números seleccionados).
- Pogolotti, Marcelo:”La República y los Intelectuales”. En: *La Gaceta de Cuba*. Mayo- Junio, 2002, pp33-38.
- Revista *Alba*, abril 15 de 1937, Año1, No.2.
- Revista *Argos*, mayo 6 de 1934. S/A, S/N.
- Revista *Borrasca*, enero de 1952, Año1,S/N
- Revista *Cauce* (números seleccionados).
- Revista *El Fígaro*. Revista Universal Ilustrada, febrero 10 y 17 de 1918, Año XXXV, Nos.6 y 7.
- Revista *Guamá* (números seleccionados).
- Revista *La Provincia*, abril de 1949, Año1, S/N.
- Revista *Magisterio*, octubre de 1948, Año1, No.2.
- Revista *Nuestra Historia*, julio-agosto-septiembre, 1948, Año 1, No.3.
- Revista *Studio*, octubre 10 de 1922, año 5, números 19 y 20.
- Revista de Vueltabajo *Sol* (números seleccionados).
- Rivero de la Calle, Manuel. *Las culturas aborígenes en Cuba*. Editorial Universitaria, La Habana, 1966.

- Rosental, M y P. Ludin. *Diccionario Filosófico*. Editora Política, Ciudad de La Habana, 1981.
- Robinson, Nancy. “Bravo, Doña Irene”. En: *Revista de la Música Cubana Tropicana*, S/A, S/No.
- Rodríguez Gómez, Gregorio y colectivo de autores. *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Editorial Félix Varela, La Habana, 2006.
- Rodríguez Martínez, Raúl. *Ellos hacen la música cubana*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998.
- Santos Moray, Mercedes. *El protagonismo de la mujer en la música cubana*, En: <http://cumbfradio.cu/cmbf/literatura/literatura>.
- Valdés Cantero, Alicia. *Con Música, textos y presencia de mujer. Diccionario de mujeres notables en la música cubana*. Edición Unión, La Habana, 2005.
- Valdés Cantero, Alicia. “Mujeres en la música”. En: *Revista de música cubana Clave*, Año7, No.1-2, 2005, pp50-57.
- Valdés, Carmen. *La música que nos rodea*. Ediciones Adagio, Centro Nacional de Escuelas de Arte, 2007.
- Zamora Hernández, Rolando. “Notas para un estudio de la identidad cultural cubana”. En: Ana Vera Estrada, comp. *Pensamiento y tradiciones populares: estudios de la identidad cubana y latinoamericana*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, La Habana, 2000.

Anexo # 1

Guía del Criterio de Expertos

Objetivo: Constatar la pertinencia de un estudio que aborde los antecedentes primarios de la participación femenina en la cultura musical del territorio.

Criterio de Selección: Se seleccionó para aplicar esta técnica a la musicóloga Doris Céspedes Lobo, especialista principal del Centro de Documentación e Información de la Música "Argeliers León, José Elpidio Gómez Prieto, director de dicho centro, a Elena Guevara García, compositora y especialista de la citada institución, Ángela Osmary Álvarez Aguiar, directora del Centro Provincial de la Música "Miguelito Cuni", Juan Carlos Rodríguez, Historiador de la Ciudad, Ricardo Florentino Noriega, investigador consagrado de la cultura pinareña y Marcia Álvarez González, destacada pedagoga de la enseñanza musical.

Temáticas.

- 1- Valoración de la importancia que le atribuye a este tipo de estudios para dignificar la imagen de la mujer en el arte musical contemporáneo.
- 2- Limitaciones y fortalezas que considera ha tenido en nuestra provincia la inserción de la mujer en la música..
- 3- Juicios sobre la contribución al desarrollo sociocultural del territorio por parte de las pioneras en el campo musical.

Anexo # 2A

Guía Temática de Entrevista en Profundidad a mujeres que se desempeñan en el ámbito musical del territorio .

Objetivos:

- Valorar el tratamiento a la inserción de la mujer en la música contemporánea a partir del discurso de mujeres músicos de la provincia.
- Evaluar el grado de conocimiento en relación al pasado musical femenino del territorio.

Temáticas.

- 1- Consideraciones sobre el reconocimiento social a la mujer insertada el ámbito musical.
- 2- Advertimiento de posturas machistas en los hombres con los que ha trabajado.
- 3- Consideraciones sobre la existencia de un imaginario cultural machista.
- 4- Visión sobre el pasado musical femenino.
- 5- Opiniones sobre la participación de la mujer en la cultura musical del territorio pinareño.
- 6- Juicios sobre la imagen femenina en la música contemporánea.
- 7- Apreciación sobre la trascendencia del aporte de las primeras mujeres que en la provincia incursionaron en el campo musical.

Anexo # 2B

Guía Temática de Entrevista en Profundidad a hombres músicos del territorio.

Objetivo: Valorar el tratamiento a la inserción de la mujer en la música contemporánea a partir del discurso de hombres músicos de la provincia.

Temáticas.

- 1- Consideraciones sobre la inserción femenina en el mundo artístico y en particular en el de la música.
¿Se tiene en cuenta más su imagen que la calidad interpretativa a la hora de hacer una selección?
- 2- Opiniones que le merece el tratamiento que se le brinda a la imagen femenina en la música contemporánea.
- 3- Consideraciones sobre la existencia de un imaginario cultural machista.

Anexo # 3

Muestra de Academias existentes en la provincia de Pinar del Río durante el período neocolonial

La Palma

- ❖ Academia de **Juanita Alfonso**

Instrumento: Piano

- ❖ Academia de **Clara Elena Luego Luzina**

Instrumento: Piano

- ❖ Academia de **María Cristiana Gelat Martínez**

Instrumento: Piano

Consolación del Sur

- ❖ Academia **Zoila Rosa del Pino**(fundado en 1920)

Instrumento: Piano

Profesores: Dolores Pruneda y Lolina Rueda

San Juan y Martínez

- ❖ Academia de **Olga Paragón**

Instrumento: Piano

San Luis

- ❖ Academia “García Caturla” de la profesora Gertrudis Mora González(fundado en 1945)

Instrumento: Piano

- ❖ Academia **Rebeca Mármol Valdés** (fundado en 1940)

Instrumento. Piano.

Bahía Honda

- ❖ Academia **Romelia Descalzo**

Instrumento: Piano

San Cristóbal

- ❖ Academia **Isora Gutiérrez**

Instrumento: Piano

- ❖ Academia: **Nora Torres**

Instrumento: Piano

Fuente: Centro de Documentación e Información de la Música”Argeliers León”. *File Academias y Conservatorios.*

Anexo # 4.

Muestra del Plan de Estudios del Conservatorio Internacional de La Habana.

**PARA ASPIRAR AL TITULO DE PROFESOR
DE PIANO Y CONCERTISTA NOVEL**

Por MARIA JONES DE CASTRO

ADVERTENCIA

Para mayor comodidad, el **Plan de Estudios de Piano** siguiente, se ha titulado "**Moderno**" para diferenciarlo del actualmente vigente y designado como "**Antiguo**", que también continuará en vigor. El "**Antiguo**" Plan de Estudios conduce al otorgamiento del título de "Profesor de Piano" mientras que el "**Moderno**" cubre estudios para aspirar al título de "Profesor de Piano y Concertista Novel".

Es el plan "**Moderno**" una compilación que aún cuando sigue las líneas establecidas en el Plan "**Antiguo**" ofrece sobre este último las mejoras siguientes:

VENTAJAS GENERALES:

- a) Introduce obras nuevas en nuestro curriculum para hacer más interesante y variada la enseñanza y facilitar la presentación pública de alumnos.
- b) Aprovecha los recientes descubrimientos pedagógicos, que tienen la tendencia de hacer más efectiva y amena la enseñanza para estudiantes y profesores.

ENSEÑANZA A PARVULOS:

En cuanto a la enseñanza de párvulos se refiere, se adhiere a las normas de la pedagogía moderna pianística que comprende las siguientes tendencias:

- 1) Que el profesor acompañe al alumno al piano en los primeros grados; pero generalmente utilizando un sólo instrumento. El utilizar un sólo

lo piano facilita en mucho el desenvolvimiento de las clases, toda vez que, por regla general, cuenta el profesor con un sólo instrumento disponible.

- 2) El aprender a tocar las obras, no solamente leyendo, pero también de oído. Se explica esto porque se persigue el fin de que el estudiante se acostumbra a oírse a sí mismo, cosa ésta de alta importancia en toda su carrera musical.
- 3) El hacer interesante, y casi un juego las clases, dejando que el niño desarrolle su poder creativo.
- 4) El enseñar a transportar en los primeros grados, lo que le sirve al niño para familiarizarse con las distintas tonalidades, y le educa el oído y desarrolla la memoria.

CLASES DE PIANO A GRUPOS PEQUEÑOS:

Una desviación radical en la enseñanza del piano en la República a principiantes, que constituye una fase del plan "**Moderno**", es la instrucción de este instrumento a grupos de cuatro principiantes conjuntamente. Por varios años han estado abogando las figuras principales de la pedagogía pianística de los Estados Unidos, por hacer ameno los primeros años del aprendizaje del piano, por medio de la enseñanza a

**ENSEÑANZA A LOS
GRADOS MAS ADE-
LANTADOS:**

grupos pequeños, una vez por semana; y otra clase por semana, en clases individuales.

En el plan "Moderno", para los grados más adelantados, se utilizan ediciones nuevas en las que están seleccionadas las obras con el mayor esmero, y llevando estas indicaciones completas y correctas sobre dinámica, numeración, uso de pedales, indicaciones metronómicas, etc. Los libros señalados para usar en el plan "Moderno", contienen un material, tan interesante y variado, que ofrecen la ventaja de que pueden constituirse numerosos programas de recital, con solamente sus obras, evitando el tener que adquirir y aprender piezas nuevas.

EXAMENES:

Los exámenes a realizar por el plan "Moderno", serán en parte de memoria por las razones siguientes:

I: Porque no presentará el examinado, ejercicios ni obras sabidos a medias.

II: Porque obligará al estudiante a prepararse bien antes de solicitar el examen.

III: Porque hace posible que el estudiante tenga un número de obras en dedos para que en cualquier momento pueda demostrar a sus padres y amigos, los adelan-

tos logrados, no solamente por poseer repertorio, sino porque al haber aprendido esas obras de memoria, le ha sido posible tener más corrección y espontaneidad en sus interpretaciones.

Esperamos que el gran esfuerzo dedicado a la compilación de este plan, quede premiado con la elevación del nivel de enseñanza del Piano en el "Conservatorio Internacional"

María Jones de Castro

PLAN DE ESTUDIOS

Clases en conjunto de asignaturas complementarias al estudio del piano. —Entiéndase que aparte de lo detallado a continuación, en referencia al Curso de Piano, los estudiantes de todos los grados, a excepción de los del Kindergarten, así tirán a las clases en conjunto de asignaturas complementarias al estudio del Piano una vez por semana. A la terminación satisfactoria de todas las asignaturas complementarias, se le otorgará al estudiante el título de PROFESOR DE TEORIA Y SOLFEO. La posesión de este título es imprescindible para que se expida al aspirante el título de PROFESOR DE PIANO Y CONCERTISTA NOVEL.

El curriculum de asignaturas complementarias está proyectado para abarcar un período de nueve años académicos y lo constituyen las siguientes enseñanzas:

TEORIA DE LA MUSICA.....	7 años
SOLFEO, incluyendo tomar parte en la Banda Rítmica y en los conjuntos corales, obligatoriamente.....	7 años
HISTORIA DE LA MUSICA.....	4 años
ARMONIA EN EL TECLADO Y EDUCACION DEL OIDO.....	4 años
PEDAGOGIA DE LA MUSICA Y DIRECCION DE BANDAS RITMICAS.....	1 año
PEDAGOGIA DEL PIANO.....	2 años
FORMAS MUSICALES.....	1 año

CURRICULUM DE PIANO KINDERGARTEN MUSICAL.

TEXTO.—El de Miller—Maier, traducido y ampliado considerablemente por María Jones de Castro.

OBRAS:—De canto, las indicadas en el texto.

De piano, a tocar juntos la Profesora y el alumno: "The Two of Us" de Guy Maier y Mary Jarman Nelson.

Realizar trabajos en la "Mesa Musical".

GRADO PRE-PRIMARIO

En este grado, la enseñanza consiste de una clase individual por semana y otra formando el alumno parte de un grupo de 4 niños, bajo la dirección de una profesora y una auxiliar. Aunque aprenderán los niños más en la clase en conjunto que en la individual, esta última se hace necesaria para que la profesora guíe al alumno sobre el trabajo que tiene que realizar éste en su casa.

TEXTO:—Clases de Piano a grupos pequeños, "Grado Pre-Primario", por María Jones de Castro.

OBRAS:—Las indicadas en el texto.

PRIMER GRADO:—Lo acabado de exponer referente a Grado Preparatorio con la excepción que:

TEXTO:—Clases de Piano a grupos pequeños, "Primer Grado", por María Jones de Castro.

OBRAS:—Las indicadas en el texto.

SEGUNDO GRADO:

Hanon "El Pianista Virtuoso", primera parte de los ejercicios de cinco dedos.

Todas las escalas menores armónicas y melódicas.

También sus arpeggios. (A manos juntas. Dos octavas de extensión).

Arpeggios de séptima dominante. (A manos separadas. Dos octavas de extensión).

Escalas mayores en forma de octavas quebradas. (A manos separadas. Dos octavas de extensión).

Ejercicios para desarrollar la habilidad de tocar sin mirar el teclado.

Acordes disminuídos, suprimiendo la octava.

(Extensión: tres octavas. Solamente se tocará a manos separadas).

"First Step in the Use of the Pedal", por Dorothy Gaynor Blake.

"Scionti's Road to Piano Artistry", Volumen I y Volumen II.

TERCER GRADO:

Todas las escalas mayores en terceras. (Manos separadas. Extensión dos octavas).

Arpegios de séptima dominante. (Extensión: tres octavas. Toque staccato de punta de dedos.—Este toque da gran fuerza, claridad y seguridad).

Escalas menores armónicas en forma de octavas quebradas. (Extensión: dos octavas. Manos separadas)

Acordes disminuidos. (Extensión: tres octavas. Manos juntas).

"Preparatory Exercises Op. 16", de Aloys Schmitt.

"C. Czerny Op. 686". (Seleccionar quince estudios).

"Scionti's Road to Artistry", Volumen III y Volumen IV.

"Dances by Great Masters", compilado por Felix Guenther. (Seleccionar varias danzas).

CUARTO GRADO:

Todas las escalas menores armónicas en terceras. (Manos separadas. Extensión: dos octavas).

Arpegios de séptima disminuída. (A manos separadas y a manos juntas).

Arpegios de séptima dominante. (A manos separadas y a manos juntas).

Los arpegios anteriores deberán tocarse en una extensión de tres octavas y toque de staccato a punta de dedos.

Acordes mayores y menores. (Extensión: tres octavas Manos juntas).

"Thinking Fingers", por Guy Maier y Herbert Bradshaw.

"Octave Velocity", por James H. Rogers. (Los doce primeros estudios de octavas).

"Estudios de C. Czerny Op. 299". (Seleccionar diez estudios).

"Scionti's Road to Piano Artistry", Volumen V y Volumen VI.

Tips for pianist — Margaret Dea

Twelve Easy Scarlatti Sonatas", editadas por Alfred Mirouitch. (Seleccionar cuatro sonatas).

"Your Chopin Book", editado por Guy Maier. (Seleccionar varias de estas composiciones)

QUINTO GRADO:

Libro de técnica: Oscar Beringer.

Escalas mayores y menores, a intervalos de octavas, terceras, sextas y décimas. Arpegios mayores y menores, y de séptima dominante y séptima disminuida y sus inversiones.

Ejercicios de cinco dedos, de extensión, etc.

Acordes mayores, menores y de séptima dominante del tono a que se va a pasar. (Manos juntas. Extensión: cuatro octavas).

"Octave Velocity", por James H. Rogers. (Los últimos doce estudios de octavas).

Estudios de J. B. Cramer. (Seleccionar diez)

"Etudes For Every Pianist and How to Study Them", por Guy Maier. (Seleccionar diez).

"Scionti's Road to Piano Artistry", Volumen VII y Volumen VIII.

"Your Bach Book", editado por Guy Maier. (Seleccionar varias de estas composiciones).

SEXTO GRADO:

"Complete School of Technic for the Pianoforte", por Isidor Phillip. (Se deja a la opción del profesor la selección de los ejercicios del libro de Phillip, de acuerdo con las necesidades del estudiante).

"Estudios de Czerny Op. 740". (Seleccionar diez estudios).

"Scionti's Road to Piano Artistry", Volumen IX.

"The Evolution of Piano Music -1350/1700", compilado por Curt Sachs. (Seleccionar seis de estas composiciones).

Una Sonata de Haydn. (A escoger).

"Sonata No. 10 by Ludwig von Beethoven with Critical Annotations by Silvio Scionti".

"Estudios de Chopin". (Seleccionar seis estudios).

"Intermezzo en Octavas", de Leschetiski.

Una obra de un compositor contemporáneo cubano.

SEPTIMO GRADO:

Libro de Técnica de E. Dohnanyi. (De este libro escogerá

el profesor aquellos ejercicios que estime sean adecuados a las debilidades técnicas de cada uno de sus alumnos).

"Dr. Gradus ad Parnassum", M. Clementi. (Seleccionar diez estudios).

"The Art of the Suite of Dances for Piano or Harpsichord by Masters of the 17th and 18th Centuries", editado por Yella Pessl. (Seleccionar varias composiciones).

"Sonata No. 9" by Ludwig von Beethoven, Opus 14, No. 1, for Piano, editada por Silvio Scionti.

"Estudios Sinfónicos", de Schumann.

Franz Liszt. (Escoger de este compositor una rapsodia, bien puede ser la No. XI o la No. VIII).

Una obra de Debussy.

Una obra de compositor contemporáneo cubano.

OCTAVO GRADO:

Estúdiense las obras de UNO de los dos siguientes programas modelo de recital, o alternativamente formando un tercer programa que consistirá de partes completas (no obras sueltas) escogidas de los dos modelos.

Programa No. 1.

I

Preludio y Fuga en Fa menor J. S. BACH
(Del libro 2 del Bien Templado Clavicordio)

{ Sonata en Re mayor No. 15
o alternativamente
Sonata en Do mayor No. 11
o alternativamente
Sonata en Do mayor No. 3 } MOZART

II

{ Nocturno en Si mayor, Op. 9 No. 3
(difícil) o alternativamente
Nocturno en Si mayor, Op. 32 No. 1
o alternativamente
Nocturno en Mi mayor, Op. 62 No. 2 } CHOPIN

Estudio en Si Bemol menor, Op. 104 No. 1 MENDELSSOHN
Danza Alemana en Do mayor No. 1.....BEETHOVEN
Papillons SCHUMANN

III

Lotus Land CYRIL SCOTT
Preludio en Do mayor PROKOFIEFF
Campesina CATURLA
Rapsodia Húngara No. VIII o alternativamente
Rapsodia No. X, (con glissandos)..... LISZT

Programa No. 2

I

Sonata en Mi mayor, Op. 14 No. 1 (No. 9) BEETHOVEN

II

Suspiros (Estudio) LISZT
Intermezzo en Si bemol menor, Op.
117 No. 2 BRAHMS
Duet (Canto sin Palabras) MENDELSSOHN
Estudio No. 12 CHOPIN

III

Hobby-on-the-Green HILTON RUFTY
Estudio en Do sostenido menor SCRIABINE-SILOTI
o alternativamente
Nocturno en Re bemol mayor
para la mano izquierda SCRIABINE
El Vito INFANTE
Vals Brillante en La bemol mayor..... MOSZKOWSKI

Anexo # 5 A.

Muestra de actividad festiva a raíz de la graduación de alumnas de la Academia de Marcia Álvarez en el teatro Riesgo de la ciudad pinareña.



Anexo # 5 B

Muestra de actividad festiva en la que participan alumnas de la academia "Santa Cecilia" de Ventura Labiada.

Academia "Santa Cecilia"

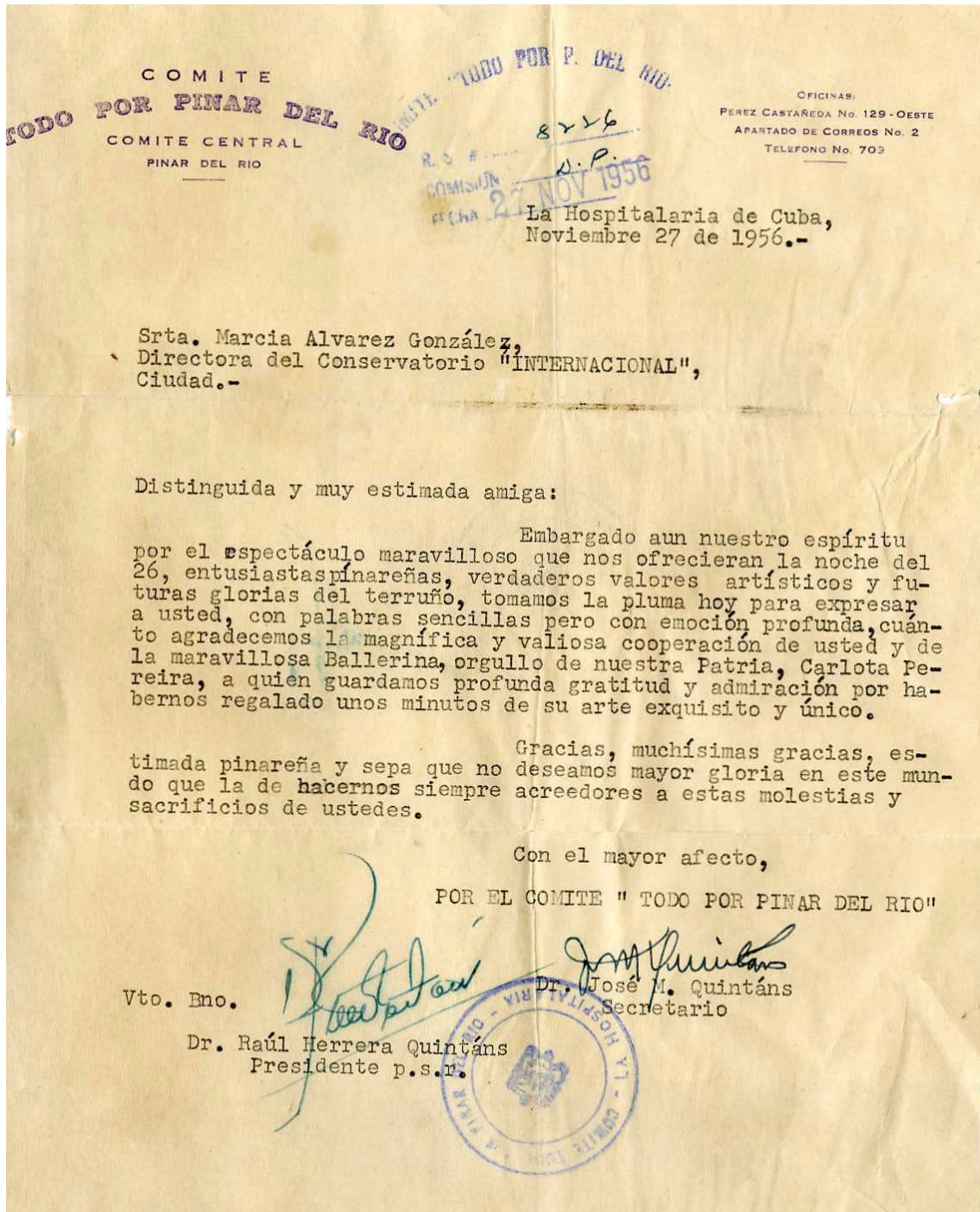
Sucursal del Conservatorio
Internacional de Música de La Habana

Directora: **VENTURA A. LAVIADA**

PRESENTA A SUS ALUMNAS DE KINDER-
GARTEN MUSICAL, PREPARATORIA Y PRI-
MER AÑO DE PIANO, EN LA FIESTA QUE
SE CELEBRARA EN LA ESTACION RADIO-
TRANSMISORA, CMAB, EL DOMINGO 14 DE
JUNIO A LAS 10 A. M.

Anexo # 6 A.

Notificación del Comité "Todo Por Pinar del Río"



Anexo # 6 B

Concierto efectuado después de culminados los exámenes de la Academia de Marcia Álvarez González.



Anexo # 7

Comunicación sobre la inauguración del Departamento de Ballet en la Academia de Marcia Álvarez.

CONSERVATORIO INTERNACIONAL
Calle F No. 660 Vedado
Habana

La Directora del Conservatorio Internacional, María Jones de Castro, tiene el gusto de comunicar que el día 7 de Septiembre se inaugurará en la Academia de Música de la Profesora Srta. Marcia Alvarez, el departamento de la enseñanza del Ballet, tal como funciona en el propio Conservatorio Internacional.

Estará al frente de este Departamento la Profesora Srta. Carlota Pereyra, quien dará las clases estas en la Academia de la Srta. Alvarez, los miércoles y sábados.

Es de advertir que los estudios de Baile que se llevan a cabo en el Conservatorio Internacional, tienen validez Académica, así que después de haber cursado los ocho grados, la estudiante recibirá su Título de Profesor de Ballet.

María Jones de Castro aprovecha esta oportunidad para invitar a todo nuestro profesorado y alumnado, así como a toda persona que desee asistir, al Concierto de Graduación que tendrá lugar el 10 de Julio a las 10 de la mañana en el Teatro "Auditorium".

En este Concierto habrá números de piano por nuestras mejores pianistas; se presentará el Coro Jr. y el Glee Club; además la Srta. Pereyra ha montado el Ballet "Hansel y Gretel" y "El Pavo Blanco" de Griffé, en los cuales tomarán parte algunas de las más destacadas alumnas.

Se ruega a las personas que deseen disfrutar de esta fiesta, que soliciten con tiempo las invitaciones, en la oficina del Conservatorio Internacional.

Anexo # 8.

Kindergarten Musical de la Academia de Marcia Álvarez.



Anexo # 9

Zoila Rubalcaba, destacada profesora de piano.



Anexo # 10 Zoila Gálvez



Anexo # 11 Zoila Rosa del Pino



Anexo # 12

Himno de Pinar del Río.

048 Pinar del Río

PINAR DEL RÍO

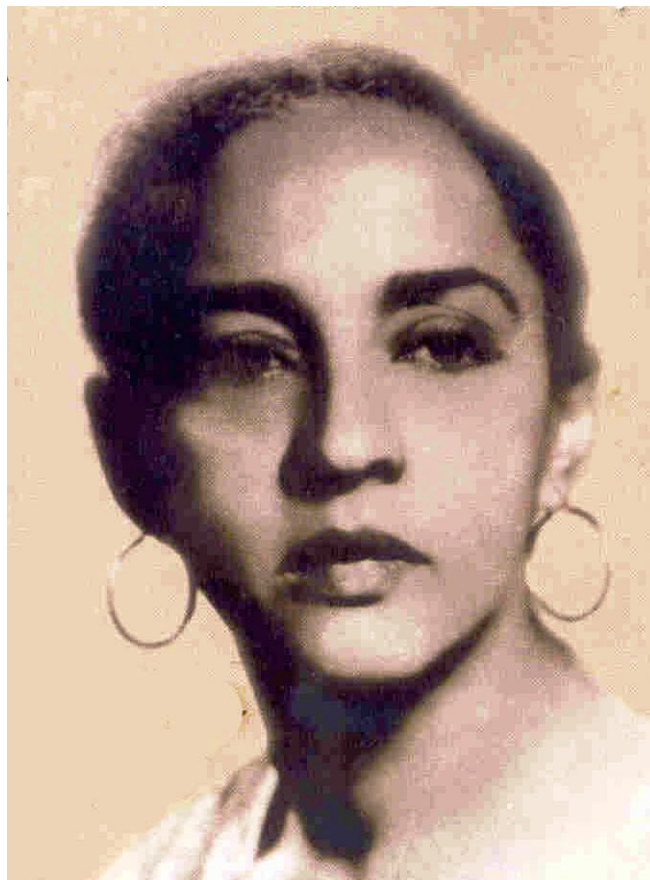
HIMNO

LETRA Y MUSICA DE ROSITA DELGADO DE PAZOS.

INTROD.

Pi-nar del Ri-o re-que-cun-da
Pi-nar del Ri-o tie-ras vi-da-da,
don-de ha-tu-ra ver-ti-o sus jo-yas con es-plen-dor,
la ce-ni-cien-ta des-ven-tu-ra / Cu-mo de / por-que sus / di-a no puede ser,

Anexo # 13. María Teresa Vera.



Anexo # 14 Dora Díaz.

Orquesta "Casa CAPO"



Anexo # 15

Estudiantina de Manolo Alonso.

