



UNIVERSIDAD DE HOLGUIN  
OSCAR LUCERO MOYA

# TRABAJO DE DIPLOMA EN OPCIÓN AL TÍTULO DE LICENCIATURA EN ESTUDIOS SOCIOCULTURALES

## Título: Los Septetos Soneros y sus aportes a la cultura holguinera.

### Autora: Niurka Suárez Subirat.

### Tutor: MsC Zenovio Hernández Pavón.

### Consultante: MsC Aracelys Escalona

### Tamayo.

### 2012-2013





UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN  
OSCAR LUCERO MOYA

---

## PENSAMIENTO

La música es más bella que la poesía. Porque las notas son menos limitadas que las rimas: la nota tiene el sonido, y el eco lánguido con que se pierde en el espacio: el verso es uno, es seco, es solo: \_alma comprimida \_ forma implacable \_ ritmo tenacísimo

**Pedro Castera**



UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN  
OSCAR LUCERO MOYA

---

## DEDICATORIA

Dedico este trabajo a mis padres y a mi hermano por siempre brindarme su apoyo y ayuda incondicional y ser el motor impulsor de mis estudios universitarios.

A mi tutor, que siempre me brindo su ayuda incondicional.

A mi consultante, por aportarme todos sus amplios conocimientos para el presente trabajo.

A todos los que estuvieron siempre brindándome su ayuda cuando más los necesitaba; en especial a Estrella Sors Ochoa y su hija Linette Portelles Sors.

A mis compañeras de aula Mayelin Osorio Ricardo y Juana Nelvis Hurst Ponce de León.

Gracias



UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN  
OSCAR LUCERO MOYA

---

## AGRADECIMIENTO

A nuestra Revolución Cubana, que nos dio la oportunidad de ser los profesionales de hoy y del mañana.

A Martica, Adis, Pedro y Fidel coordinadora y Jefes de carrera respectivamente.

Al claustro de profesores por su tiempo y dedicación en cada una de las asignaturas recibidas en mi carrera y en especial a la Lic. Carmen Rosa Rodríguez Curbelo.

A Zenovio Hernández Pavón, por dedicarme su apoyo, y compartir sus conocimientos y tiempos sin límites.



UNIVERSIDAD DE HOLGUIN

OSCAR LUCERO MOYA

---

## RESUMEN

El tema abordado, **Los septetos soneros y sus aportes a la cultura holguinera**, parte de la motivación de rescatar y promover la historia musical del territorio; haciendo énfasis en la contribución al desarrollo sociocultural, ya que este formato es muy representativo de nuestra identidad y patrimonio y, por tanto, tiene gran importancia en la memoria colectiva y en la preservación de la cultura material y espiritual de la nación.

Con el boom de la música tradicional cubana, producido después del disco Buenavista Social Club, laureado con el premio Grammy en 1997, este formato se revitaliza y cobra una gran fuerza en toda Cuba. En el centro de la música de Holguín los septetos son mayoría entre las agrupaciones de la músicaailable, muestra de su auge entre nosotros.

A pesar de su importancia cultural, no existen estudios precedentes sobre el tema en nuestra provincia, de ahí la **novedad y actualidad**, pues por primera vez se asume con rigor científico una investigación semejante. Hasta el momento en la Isla no se han publicado biografías de estos artífices, ni tampoco libros sobre la historia y los aportes de los septetos a nuestra cultura.

El **objetivo** de la investigación es elaborar un estudio cualitativo sobre los septetos soneros para revelar sus aportes a la cultura holguinera.

Los **resultados** obtenidos con este estudio, ofrecerán una respuesta eficaz sobre los aportes que este tipo de música ha realizado al patrimonio sonoro, a la vez que contribuye a preservar, difundir y promover esa herencia sociocultural.



## ÍNDICE

Pensamiento	
Dedicatoria	
Agradecimiento	
Resumen	
Índice .....	Páginas
Introducción .....	1
Capítulo I FUNDAMENTOS TEÓRICOS E HISTÓRICOS RELACIONADOS CON LA CULTURA MUSICAL Y EL FORMATO INSTRUMENTAL DE LOS SEPTETOS SONEROS .....	10
1.1 Aproximación al eje teórico- conceptual: cultura e identidad...	10
1.2 El formato musical del septeto sonero.....	30
Capítulo II LOS SEPTETOS SONEROS Y SUS APORTES A LA CULTURA HOLGUINERA.....	40
2.1 Los septetos soneros. Apuntes para su historia.....	40
2.2 Aportes de los septetos soneros a la cultura de Holguín.....	47
Conclusiones .....	57
Recomendaciones .....	58
Bibliografía .....	59
Citas Bibliográficas .....	
Anexos .....	



## INTRODUCCIÓN

El son es una palabra que utilizaron los españoles como sinónimo de sonido o de música ya a comienzos del siglo XV, para referirse a un género bailable definido como tal, por lo que se puede pensar que el son que hoy conocemos es de gran antigüedad. El son en la música cubana se define como un género o especie de fiesta donde se canta y baila, ambiente donde concurren influencias hispánicas y de origen africano.

La guitarra se modifica en el tres, encordando ya las seis cuerdas, ocupan un registro agudo, y por las peculiaridades de su ejecución, se destinaba a acompañar, con giros por terceras, la línea de canto.

Los instrumentos que se usaban para acompañar el son lograron, en un momento de su evolución, agruparse en determinados tipos de conjuntos. Esto fue cuando, tras la frustrada victoria de la Guerra de Independencia, una población rural, muchos campesinos, pequeños agricultores, buscaron en las poblaciones mayores, un medio de sustento.

Los movimientos sociales propios de la estructura económica de la isla durante la época colonial, donde el mayor rublo de riquezas se concentraba en la producción agrícola, y las etapas de las guerras por la independencia, hicieron coincidir a blancos y negros. De tales coincidencias y aportes en condiciones históricas concretas, se derivó al igual que en el caso de los otros complejos estudiados, este particular resultado: el son.

El son cubano, es el resultado de un proceso histórico con características similares al ocurrido en el resto de los países del área del Caribe y América Latina. En su formación convergieron dos raíces fundamentales que influyeron de manera decisiva



en la formación de la cultura nacional: África y Europa. Pero ello no se produjo sin conflictos, diversas tradiciones, costumbres y creencias religiosas coadyuvaron a forjar tras larga lucha, una identidad nacional.

En sus inicios, el son cubano constaba de un estribillo que, en boca del tresero, se reiteraba durante un número indefinido de compases; los bailadores se unían en torno de este ejecutante que era la figura principal del baile para escucharle cantar sones.

La estructura estribillo- copla- estribillo, apareció desde fecha muy temprana en la región oriental de Cuba, tal como se le encuentra en uno de los sones más antiguos que ha llegado hasta nosotros.

Caimán, caimán (estribillo)

Caimán no come caimán (estribillo)

Me gustan los ojos negros (copla)

los ojos negros negrales(copla)

me gustan los de esa hembra(copla)

que son negros naturales (copla)

Caimán, caimán (estribillo)

Caimán no come caimán (estribillo)

En su formación influyeron los ritmos y la manera de cantar de los negros africanos, que llegaron a la isla desde España tempranamente en los inicios de la conquista. Fue en Cuba donde el son encontró su cuna mayor y definitiva, para luego expandirse por el Caribe y el resto de América Latina.



El origen y antigüedad del son ha sido un tema debatido, a causa de lo mucho que se ha especulado con respecto a él. Sin embargo Alberto Muguercia expuso la verdad sobre el asunto de manera clara y convincente en un artículo, donde queda definitivamente destruida la hipótesis musicológica que sustentaba la existencia del son de la Ma´ teodora en una época tan temprana para nuestro país, como lo era el siglo XVI. Para muchos, este son constituía, no solo el origen de un género, sino también el de toda nuestra tradición musical. No se ha podido fijar una fecha exacta para la aparición del son, pero sí se puede afirmar que constituyó, en su fase embrionaria, uno de los primeros rasgos de música netamente cubana, resultado de la interacción de los elementos antecedentes de nuestro folklore, o sea, de las raíces musicales españolas y africanas. Todo esto, no por un simple traslado de aquellos elementos y su adición al género, sino porque llegaron al son en forma ya elaborada.

Para Danilo Orozco, sin embargo existen “disímiles” tipos de sones, y entre otras cosas llegamos a determinar, por ejemplo, que no es cierto un origen único en el medio rural y después un “salto” a lo urbano. Desde su primigenia evolución, varios han sido los tipos de sones, en sus rasgos músico-bailable y de expresión por ejemplo: los sonsitos habaneros y sonsitos caimanes.

Las investigaciones llevadas a cabo por los musicólogos Argeliers León y María Teresa Linares, y otras aún más recientes, entre ellos también el musicólogo antes mencionado, han demostrado la validez de este complejo genérico como expresión de la identidad cultural del pueblo cubano y su vinculación con otros modos de hacer de los territorios caribeños. Recordemos que el siglo XVI es el período inicial del proceso de transculturación y tan temprano resulta poco probable que se halla gestado este son. Aunque no puede ubicarse temporalmente de forma exacta cómo ocurre con otros exponentes.



La zona de origen del son se ubica en el medio rural, específicamente en la región que abarca las partes montañosas de Baracoa, Guantánamo, Manzanillo y los territorios suburbanos de Santiago de Cuba, en el oriente de la isla. Allí confluyeron, a lo largo del siglo XIX, circunstancias socioeconómicas, y fenómenos culturales, con su amalgama afrohispano-cubana, más ingredientes de los sectores provenientes de Haití, que propiciaron el encuentro recreador. Ya en las décadas finales del siglo, se concreto el género musical, y entró a las calles de la capital oriental, donde sentó su impronta sonera. Se menciona a un tresero, Nené Manfugas, como el músico espontáneo que llevo a Santiago de Cuba, los primeros sones montunos.

En el orden sociocultural y antropológico-musical, tenía que ver la alternancia de vida consecutiva, rural-urbana, de numerosísimas familias, las cuales llevaban de un lugar a otro sus cantos, tradiciones, bailes, propagando y haciendo interiorizar importantes rasgos y maneras expresivas; por su popularidad y calidad logró imponerse por la alta y mediana burguesía, que entonces aceptó el son como una música nuestra, graciosa para el baile, sin embargo, ciertos sectores de la clase media de negros y mulatos libraban una batalla contra el mismo.

Piñeiro fue uno de esos casos síntesis que logro captar, desarrollar y expresar la riqueza plena del son. Las modificaciones estructurales, la cadencia, el ritmo y el empleo de melodías y letras depuradas, logradas por este creador y interpretadas por el Septeto Nacional, convirtió al son en lo que hoy podemos llamar clásico, en un modelo para su desarrollo ulterior.

Según Mirian Villa plantea con relación al texto literario de Piñeiro se refleja su labor creativa, estos se muestran a partir de una diversificación con mayor alcance en relación con sus contemporáneos. Su obra puede dividirse en múltiples temas entre los que se encuentran el amor, la patria, la reflexión filosófica, la política, lo bucólico,



lo infantil, expresado en diversidad de formas: satírica, apologética, humorística entre otras.

El son no se impuso fácilmente, tuvo que enfrentar los prejuicios de la época, impuestos por la burguesía de blancos, negros y mulatos que no querían bailar ni recordar lo que África había aportado a la formación de la identidad nacional; pero el negro estaba demasiado metido en nuestras raíces culturales, como lo venía demostrando con su obra impar Fernando Ortiz. Sin embargo, el pueblo con su rara intuición, echó abajo valladares, rompió prejuicios e impuso lo que, por derecho propio, le pertenecía. No fue la primera y única vez que un ritmo nuestro se encontraba con estos problemas.

Los septetos soneros representan un paso de avance en el desarrollo de la música cubana destinada al baile, pues amplió considerablemente la sonoridad del sexteto y estimuló la obra de relevantes creadores, arreglistas e intérpretes como Ignacio Piñeiro y Rafael Ortiz, por sólo mencionar dos de las figuras más trascendentes. Hasta el momento en la Isla no se han publicado biografías de estos artífices de este importante formato, ni tampoco sobre la historia y los aportes de los septetos a nuestra cultura.

En Cuba sólo se ha llegado a reseñar algunas figuras y agrupaciones en estudios sobre el son, entre ellos están Ochenta años del son en el Caribe de Jesús Blanco y los Reyes de la salsa de Rafael Lam. Algo similar sucede en nuestra provincia, pues las referencias bibliográficas escasean más allá del libro “ La música en Holguín”, del investigador Zenovio Hernández Pavón y algunos artículos y comentarios dispersos en la prensa pública.

Con la presente investigación pretendemos reflejar la contribución, evolución y el comportamiento de uno de los más importantes y trascendentes formatos del son a



la vida sociocultural de la provincia de Holguín. Este contagioso ritmo desde la década de 1920 hasta la actualidad ha acumulado aportes de extraordinaria importancia en la identidad cultural de nuestra nación, incluyendo de forma relevante el Holguín de ayer y el de hoy.

Este trabajo será un aporte en tanto no se ha escrito de manera científica sobre el tema, lo cual permitirá enriquecer y mantener viva la historia de esa expresión tan auténticamente cubana y especialmente este formato que tras el éxito universal del grupo Buenavista Social Club, se ha revitalizado de tal forma que sus agrupaciones dominan el Catálogo del Centro Provincial de la Música Faustino Oramas, estimulando la aparición de nuevos creadores y la promoción de sus mejores exponentes en el ámbito cubano e internacional .

Para el cubano el baile es una de las principales actividades sociales y culturales y, sin dudas, el son dentro de esa cantera inagotable de ritmos y melodías que se han impuesto entre los bailarines, no sólo de Cuba sino también de otras latitudes, es referencia permanente por lo que trabajos académicos de este corte, son de gran valía y necesarios para que se conozca y revele los aportes del son, y ese formato por antonomasia que es el septeto, en la historia holguinera.

Para esta investigación la autora se apoyó en autores como Argeliers León (1981), Helio Orovio (1981), Leonardo Acosta (2004) y Zenovio Hernández (2001).

Se ha determinado como **problema científico** el siguiente:

La inexistencia de un estudio cualitativo sobre los septetos soneros en la provincia de Holguín impide que se revele sus aportes a la cultura holguinera.

Se identifica como **objeto de la investigación** los septetos soneros. Unidad de análisis: 1990- 2012.



Como **objetivo general** planteamos: La elaboración de un estudio cualitativo sobre los septetos soneros para revelar sus aportes a la cultura holguinera.

Para ello, se persiguió como **campo de acción**, sus aportes a la cultura holguinera.

Como posibles respuestas al problema dado se plantean a continuación las siguientes **preguntas científicas**:

1. ¿Cuáles son los fundamentos teóricos e históricos que sustentan la investigación?
2. ¿Cuál ha sido el comportamiento de los septetos soneros en la historia musical de Holguín?
3. ¿Cuáles son los aportes de los septetos soneros a la cultura holguinera?

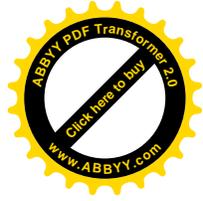
Para darles respuesta a las preguntas científicas, se proponen las siguientes **tareas**:

1. Identificar los fundamentos teóricos e históricos relacionados con la cultura musical y el formato instrumental de los septetos soneros.
2. Caracterizar la evolución histórica de los septetos soneros en Holguín.
3. Determinar los aportes de los septetos a la cultura holguinera.

Para darles cumplimiento a las tareas planteadas se utilizaron los siguientes métodos teóricos y empíricos.

### **Métodos Teóricos.**

**Histórico-lógico:** Utilizado para reseñar la historia de la música y revelar los aportes del los septetos soneros en la cultura holguinera.



**Análisis y síntesis:** Se utiliza en el trabajo con bibliografías existentes sobre cultura holguinera y la determinación de las tendencias del objeto de investigación en la etapa que se investiga y el arribo a las conclusiones.

**Inducción-Deducción:** Se empleó para caracterización de los distintos formatos soneros y obtener las bases para la elaboración de la investigación.

### **Métodos Empíricos**

**La observación:** Se realizará en diferentes etapas y arrojará la información necesaria sobre la música popularailable holguinera. A partir de esta información se establecerá la dimámica a investigar.

**La entrevista:** Fue empleada para la obtención de información de diversos septetos soneros.

**La revisión de documentos:** Se utilizó para obtener información de importancia (referente la música popularailable holguinera), su historia así como su participación en eventos culturales tanto a nivel nacional como internacional.

**El sistema teórico-conceptual:** Gira en torno a las categorías cultura e identidad cultural.

**La perspectiva metodológica a utilizar es Cualitativa.**

La presente investigación cuenta con dos capítulos y sus respectivos epígrafes:

## **CAPITULO I: FUNDAMENTOS TEÓRICOS E HISTÓRICO RELACIONADOS CON LA CULTURA MUSICAL Y EL FORMATO INSTRUMENTAL DE LOS SEPTETOS SONEROS**

### **1.1 Aproximación al eje teórico conceptual cultura e identidad**

### **1.2 El formato musical del septeto sonero**



## **CAPITULO II: LOS SEPTETOS SONEROS Y SUS APORTES A LA CULTURA HOLGUINERA**

### **2.1 Los septetos soneros. Apuntes para su historia**

### **2.2 Aportes de los septetos soneros a la cultura de Holguín**

El primer Capítulo conformado por dos epígrafes, los mismos ponen su acento en la conformación del posicionamiento científico a partir de la crítica bibliográfica como método imprescindible para obtención de una plataforma epistemológica que sirve de sostén a la investigación.

El segundo Capítulo ofrece un recorrido de la historia del formato, y sus aportes a la cultura holguinera.

Aporte sociocultural de los septetos soneros en la provincia Holguín.

Las conclusiones, recomendaciones, así como la bibliografía consultada, citas bibliográficas y los anexos apoyan una mejor comprensión de la investigación.

La tesis se estructura en Introducción, Dos capítulos, Conclusiones, Recomendaciones, Bibliografía, Citas bibliográficas y Anexos.



---

## Capítulo I: FUNDAMENTOS TEÓRICOS E HISTÓRICOS RELACIONADOS CON LA CULTURA MUSICAL Y EL FORMATO INSTRUMENTAL DE LOS SEPTETOS SONEROS

### 1.1 Aproximación al eje teórico conceptual cultura e identidad

El término cultura es uno de los más complejos que puede estudiarse, se somete múltiples análisis que define de una forma u otras variantes de su contenido. Debido fundamentalmente a que en su evolución “comienza por designar un proceso [Referido al cultivo de granos y por extensión a la muerte humana] y, a finales del siglo XIII, [...] acaba por designar, una configuración o generalización del espíritu que conformaba todo el modo de vida de un pueblo particular”.<sup>(2)</sup>

El primero de los casos, según señala el propio Willians, va desde un estado de desarrollo de la mente; pasando por los procesos que configuran este desarrollo, y finalmente aquellos medios necesarios para favorecer los procesos.<sup>(3)</sup>

En su devenir histórico ha sido objeto de estudio de la casi totalidad de las corrientes de pensamiento filosófico, las cuales han enfocado sus valoraciones y consideraciones desde múltiples ámbitos, lo cual ha encauzado a su vez interpretaciones aún más diversas. Según nos señala el propio Willians, en la citada obra, en sus acepciones originales fue un sustantivo de procesos que evolucionó hasta proveer las bases para un subsiguiente desarrollo y convertirse en metáfora.

Desde el siglo XVI hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX, su significado fue extendido al proceso de desarrollo humano, como bien lo señalan More “ para el cultivo de su entendimiento” (1759).<sup>(4)</sup> Los cambios principales operados para que se afianzaran de manera perpetua esta orientación del término lo constituyó sin dudas “cierto grado de habituación a la metáfora, lo que hizo más directo el sentido de la



tendencia humana; segundo, extensión de procesos particulares a procesos generales, que la palabra podía llevar en formas abstractas''<sup>(5)</sup>

En el período que inaugura la modernidad el uso del término se complejiza aún más al pasar a ser parte del aparato conceptual de ramas disímiles del conocimiento humano, configuradas, finalmente bajo la perspectiva de tres amplias categorías activas del uso<sup>(6)</sup>, como sustantivo independiente y abstracto que describe procesos generales de desarrollo intelectual, espiritual y estético; el sustantivo independiente, usado ya sea general o específicamente, que indica una forma particular de vida, de gente, de un período o de un grupo, y el sustantivo independiente que describe trabajos y prácticas de actividades intelectuales y especialmente artística.

Esta diferenciación de procesos bajo un mismo término es el resultado, de las variables formas de aplicación del concepto y de las interpretaciones humanas y a su vez, genera crisis interpretativas en torno al concepto cultura que se expresa hacia el interior de las ciencias y la realidad social.

El recorrido histórico por Guadarrama describe que en el siglo XX tal situación encontró caldo de cultivo en el anuncio "La decadencia de occidente" (1918) y "El hombre y la técnica" (1931) de Spencer. Después de la Segunda Guerra Mundial tal crisis se ha expresado a partir de las libertades limitadas del hombre, de la personalidad y de la conciencia definidas dentro del existencialismo de Camus, Jasper y Sastre, en la teoría de la desideologización del Bel y Aron; en las concepciones sobre el caos, en el egoísmo iluminado de Ski y Sollivan y en estos tiempos en los enunciados del fin de la historia dentro de los presupuestos posmodernista.<sup>(7)</sup>

De forma más concreta, los análisis en torno a la cultura se han expresado a partir de las diferentes esferas de actuación de proceso. Para el racionalismo de Descartes y



Spinosa los elementos constitutivos y las funciones de la cultura facilitan la regulación del movimiento social y se reduce solo al proceso de educación y adquisición del conocimiento, de ahí que el hombre culto será aquel que logre adquirir el sistema de conocimientos precedentes propios de su época.

La Filosofía Clásica Alemana valora la cultura, como proceso que se plasma en el individuo a partir de la necesidad natural, produciéndose la emancipación de la dependencia de los deseos humanos con respecto a los objetos de la naturaleza. Significa despojarse de los anhelos que atan a los individuos a las cosas naturales.

El avance hacia lo que Kant llama estadio moral constituye un paso hacia la cultura <sup>(8)</sup>, aunque se produce al margen de las diferencias que se generan a partir de los grados de desarrollo físico o de las capacidades intelectuales que tienen los seres humanos.

Para Hegel la cultura es un proceso de acercamiento a la vida espiritual y no material de los individuos, con lo cual se expresa aproximación al planteamiento ilustrado, pero favoreciendo la línea de estudio que asume la verdadera cultura como actividad espiritual de los sujetos y en su capacidad intelectual para interpretar el espíritu mundial.

La estructura funcional de T. Parson y Robert Merton, recogen una tendencia que refuerza el empirismo y ofrece formulaciones sobre modelos de cultura, entre los cuales se destacan la lingüística estructural y la antropología estructural de Levy Straus.

Los estudios latinoamericanos se han desarrollado fundamentalmente en el siglo XX como respuesta al positivismo y encuentran valoraciones originales en el pensamiento del peruano José Carlos Mariátegui quien concibe a la cultura como proceso y diferenciado, en correspondencia con el contexto y la realidad histórica



cultural donde se desarrolla. Se esfuerza la idea de una “cultura social ofrecida y dada realmente a todos y fundada en el trabajo”.<sup>(9)</sup>

La disímil orientación que asume el término cultural pudiera tener factibilidad de análisis si tomásemos en cuenta el carácter reflexible que cada definición debe tomar, partiendo de que son diferentes los contextos de análisis que es sometido. Tal perspectiva implica la consideración del concepto cultura como “instrumento de liberación, elemento central en el quehacer político, en la defensa de nuestra identidad, en el perfeccionamiento de la sociedad y la democracia, en los esfuerzos por lograr modificar aquellas estructuras que reproducen la inequidad económica y social.”<sup>(10)</sup>

Esta valoración conlleva una reflexión en torno al contenido y las funciones de la cultura, desde una perspectiva donde es considerada como proceso que en su carácter holístico interrelacionan con el resto de las esferas de la vida social y económica con cierto grado de primacía, sin renunciar a las características orgánicas que la atan al sistema.

Para Cecilia Linares esta configuración sistemática que en nada expresa una relación mecánica, unilateral o de dependencia sino a la idea de la cultura como “un campo del sistema social en tanto ámbito de la acción humana que se articula según una ley específica y que a su vez define una posición en el conjunto de la sociedad, en relación no solo de dependencia, sino también de subordinación y dominación con los otros campos”.<sup>(11)</sup>

Para ajustar estas reflexiones a los fines de dilucidar los elementos teóricos relacionados con la variable desarrollo cultural, nos parece oportuno partir de una sugerente tesis expuesta por García Canclini donde expresa la indisoluble relación



entre lo material y lo cultural, específicamente en lo relacionado a “cómo se interiorizan las estructuras sociales en los sujetos individuales”.<sup>(12)</sup>

Canclini hace un análisis de lo que plantea Bourdieu, referido a que en la relación sujeto-sociedad no solo se establecen un proceso de diferenciación en el plano de las relaciones de producción, sino que existe también una diferenciación simbólica que se expresa en la vinculación de los distintos sectores sociales con las disímiles expresiones, con el modo de vestirse, los barrios, donde viven, los deportes que practican entre otras.

Este proceso también funciona como catalizador de las distintas formas de asumir un rol social, que se convierten en formas de legitimización de la desigualdad económica.

¿Cómo ocurren estos procesos de asimilación acrítica hacia el interior de los grupos sociales? Para responder esta interrogante Bourdieu expone su ya clásica categoría hábitus, diferenciadora del concepto hábito de la psicología social, que designan en palabras de Canclini, “un complejo sistema de disposiciones de esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción”.<sup>(13)</sup> Estas disposiciones son determinadas por las prácticas y la manera de actuar de los sujetos en el medio social donde se desenvuelven.

En el mismo sentido que se estructuran las prácticas sociales de los sujetos, se logran ciertas cohesiones grupales, a partir de las disposiciones que son compartidas por los distintos elementos del grupo. En el caso de los miembros de las clases sociales su conformación se sostiene sobre la base de la correspondencia en la elección por parte de los sujetos de un hábitus común. Este hábitus programa el sistema de necesidades de los sujetos, quienes quedan atrapados en redes invisibles de la coerción social.



---

Para los componentes de una clase determinada, aparentemente, las elecciones que hacen en torno a su modo de vida nunca estarán condicionadas por influencias externas, sino que serán opciones libremente elegidas, y que en el peor de los casos, tendrán obstáculos a vencer.

La orientación estética y cultural de un grupo o sujeto es tomada también como mecanismo para desatar una violencia simbólica que permita profundizar el proceso de sujeción de clase a que está sometido desde múltiples ángulos. Es común, en el proceso de formación de movimientos pictóricos, literarios o musicales la diferenciación a partir de las clases sociales que las promueven y la convierten en medios de legitimación de clase o grupo.

Muchas veces las propias formas culturales que surgen y se insertan como formas contestatarias, refuerzan el sentido de pertenencia a la clase y a las formas de dominación que se pretenden criticar, pues parten de sobrevalorar el conjunto de rasgos sobre las cuales se estructuran la diferenciación establecida.

Según Hart, al analizar la relación entre cultura, la política y las formas de favorecer una relación que exprese plena libertad en el campo de las ideas, sin sucumbir ante estereotipos que reproduzcan las formas de alineación capitalista “se requiere sabiduría y clara comprensión del papel de los factores subjetivos en la historia de las civilizaciones”.<sup>(14)</sup>

Para entender mejor tal aseveración es oportuno evaluar algunas ideas mariateguianas, que para Jorge Luis Acanda,<sup>(15)</sup> operan como principios de análisis de la identidad y la cultura. En primer lugar, debe tenerse una visión histórica y descodificada que los ubique como procesos históricos condicionados. Sobre los cuales es necesario estudiar su intencionalidad, que se encuentran en la base de la existencia de los fenómenos culturales y que se manifiestan en función que



desempeña en el contexto de un todo social o formación económica social específica. Es decir, una visión sistemática, de totalidad a aplicar en la interpretación de la cultura.

Partiendo de un análisis puramente semántico que relacione los vocablos “desarrollo y cultura”, arribamos a una conclusión sencilla que enmarca el proceso de desarrollo cultural como el nivel de aprehensión de los sujetos y los colectivos del complejo entramado “comportamiento, actitudes, valores, códigos, lenguaje, hábitos”.<sup>(16)</sup>

Cultura, e Identidad, son conceptos inseparables el uno del otro. Necesariamente al abordar el concepto de Identidad Cultural, es necesario partir del concepto genérico de Cultura y su transformación en el tiempo. Cada una de estas categorías es analizada en función de la diversidad de criterios asumidos por varios autores, para alcanzar la mayor precisión conceptual posible de cada una de ellas, atendiendo a su relación con los propósitos de esta investigación.

La concepción de la cultura como un sistema integrado de disciplinas no solamente la encontramos en la antigüedad, sino también en otros importantes autores de renombre universal de la historia de la humanidad. Al igual que Homero, Píndaro o Sófocles consideraron como cultura tanto la música, la medicina y la poesía y asociaron el ejercicio de la técnica con sabiduría (Sophia). En cambio hoy en día, la cultura como práctica humana a nivel social significa formas de actuación que implican no sólo habilidad y destreza sino, además la sabiduría radicada en la perfección de la técnica, elemento que distingue a la cultura frente al primitivismo.

Según M. Rosental y P. Ludín la cultura, es el conjunto de valores materiales y espirituales, así como de los procedimientos para crearlos, aplicarlos y transmitirlos, obtenidos por el hombre en el proceso de la práctica histórico-social y es un



fenómeno histórico que se desarrolla en dependencia del cambio de las formaciones económico-sociales, es el fruto de la actividad de las amplias masas de trabajadores.

Uno de los contenidos que ha generado mayor discusión en la construcción y el enriquecimiento de la identidad de los pueblos, ha sido el concepto de cultura. Este hecho ha permitido la construcción el pensamiento humanista, por un lado, y la posibilidad de observar los planteamientos epistemológicos de los diferentes teóricos, mientras dichos planteamientos son enmarcados dentro de las principales corrientes intelectuales que expresan su formulación como parte fundamental del desarrollo científico.

La cultura, al igual que la mayoría de los conceptos con origen en la antigüedad, ha modificado su semántica en dependencia de la utilización y la necesidad que el ser humano ha tenido de ella. En algunas ocasiones restringidas a nivel muy irrisorios y en otros ha ocupado un papel muy importante en el desarrollo del hombre. En estos momentos la cultura ocupa dicho papel, al menos, en el campo de las actuaciones y procedimientos humanos.

En este sentido, la antropología como ciencia ha hecho grandes aportes a la comprensión y estudio de las diferentes culturas. Se puede decir que partió del análisis básico del estudio del comportamiento humano, hasta lograr construcciones más complejas que van más allá que la simple cultura material

Desde una perspectiva histórica, la discusión en torno a este concepto también ha posibilitado el diálogo con otras ramas del conocimiento. En este sentido no es posible hablar exclusivamente de cultura desde la antropología, sin tener en cuenta factores fundamentales de la economía, la psicología, la sociología, la filosofía, entre muchas otras que le aportaron sin dudas, elementos de análisis para su definición.



Es posible mostrar la evolución del pensamiento antropológico a través de la construcción del concepto de cultura. Para esto, la investigación parte como punto de partida de la definición que hace el antropólogo inglés Edward Brunet Taylor en su artículo “ La ciencia de la cultura”, publicado en 1871.

Taylor enuncia su conocido “ aquel todo complejo”, el cual antecede e incorpora nuevos contenidos para la categoría cultura. En el mismo incluye la civilización, las llamadas bellas artes, la moral, las creencias, entre otros aspectos fundamentales. El concepto de cultura de Taylor:

La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos adquirido por el hombre en cuanto miembro de la sociedad. (Bohannon y Glazer; 2003:169)

Dentro de su definición resalta la importancia de exponer los hechos, pero no solamente como una sucesión, sino de la conexión dinámica de estos acontecimientos, su interacción. Plantea además cómo los fenómenos sociales tales como: las creencias, el arte y las leyes conforman lo que es la civilización, lo que también llama equitativamente-cultura.

Resulta relevante el hecho de que Taylor utilice indistintamente la cultura y la civilización, es en el contexto del iluminismo cuando surge otra de las clásicas oposiciones en que se involucra a la cultura, esta vez, como antítesis de la civilización. Esta palabra aparece por primera vez en la lengua francesa del siglo XVIII, y con ella significaba resaltar la refinación de las costumbres. Son conceptos diferentes, por cuanto si bien una civilización para los evolucionistas es el estadio superior de la evolución del hombre, presentada como antónimo de barbarie, la



autora de la presente investigación no la considera si no como el grado de desarrollo social alcanzado por un grupo humano que guarda estrecha relación con el concepto de cultura, pues ambos están ligados con el estudio de la sociedad humana, su naturaleza, en fin, su denominador común estriba en que ambas categorías persiguen la mejoría social y el perfeccionamiento técnico.

En la definición de Taylor la importancia del análisis de lo individual y lo colectivo, radica en la coherencia entre las dos categorías, elemento bien interesante, pues si esto no es tenido en cuenta, pueden ser excluyentes en un momento determinado de la investigación.

Según el posicionamiento crítico de este estudio, la concepción Taylariana sobre cultura fue bastante amplia, y pudiera decirse también acertada, pues hizo referencia tanto a los elementos intangibles que la conforman, como a los tangibles que existen aún fuera de la conciencia humana y que no por eso dejan de ser entes distintivos de la sociedad humana.

El hecho de que Taylor incluya en el concepto de cultura los hábitos adquiridos por la comunidad humana, indica su aprobación hacia la contención en la conceptualización de cultura de los modos de vida y lo que es mejor: los sistemas de valores, productos de las propias necesidades humanas de crecimiento, supervivencia y expresión de desarrollo, los cuales constituyen a su vez derechos fundamentales del ser humano, tanto como sus tradiciones y creencias, pues a través de ellos, como de la cultura, el hombre, toma conciencia de sí mismo, cuestiona sus realizaciones, busca nuevos significados y crea obras que le trascienden.

A juicio de esta autora, la principal limitación de este concepto constituye la concepción indistinta de los términos civilización y cultura, pues son dos categorías



que, aunque están en consonancia con el desarrollo social, y por ende cultural, es un planteamiento erróneo considerarlas indistintas.

No obstante, muchas de las conceptualizaciones actuales del término Cultura, para definir la esencia de esta categoría parten o toman como principal referencia lo expresado por el inglés Taylor: La categoría del “Todo complejo.”

Hay un aspecto al cual la autora de la presente tesis orienta su posicionamiento científico: la universidad y el alcance de la cultura. Todos los pueblos poseen una cultura. La humanidad está asociada al fenómeno cultural. Asimismo como no existen culturas inferiores ni superiores. Existen culturas diferentes como formas, expresiones y manifestaciones para concebir el mundo de maneras diferentes. Todas las prácticas, independientemente de lo insólitas que puedan resultar, tienen su razón de ser por la función que desempeñan en la sociedad.

No verlo así sería actuar de manera prejuiciada y desde una postura etnocentrista, la cual conduce a interpretaciones que no siempre están en consonancia con el desarrollo cultural de las diversas comunidades. Mirar a cualquier sociedad a través de un actor social, tomada como referencia universal, es negar a los demás el derecho a ser diferentes, negar asimismo, la pluralidad y polisemia de la conceptualización de Cultura, juzgando sus costumbres de acuerdo con criterios propios de otra civilización y considerar barbarie, fuera de la misma humanidad, a aquella cuyas costumbres están alejadas de los paradigmas.

En definitiva, todo lo que ha sido adquirido por el hombre en tanto que vive en sociedad, pertenece a la cultura. Toda práctica humana engloba siempre un aspecto cultural impuesto al individuo por la sociedad. Así por ejemplo, el hecho de alimentarse y vestirse corresponden a la naturaleza, todos los hombres se



alimentan, se visten, se protegen de las situaciones climáticas, pero la manera de hacerlo depende de la cultura que no es la misma en todas partes.

La cultura no es posible transmitirla mediante el mecanismo reproductivo de la especie humana y solo es posible adquirirla mediante un largo y continuo proceso de aprendizaje. De ahí que la cultura sea un hecho específicamente humano.

En relación con lo esbozado en este trabajo, en primera instancia, como autora me adscribo con las ideas planteadas por Fernando Cembranos, David H. Montesinos y María Bustelo, en su texto: la animación sociocultural: una propuesta metodológica. 3<sup>ra</sup>. Edición, Editorial Popular S.A. Madrid, 1995, donde se plantea:

La cultura puede entenderse como el conjunto de hábitos, formas, saberes y manifestaciones que los pueblos han ido configurando como resultado de su lucha por la supervivencia y su posicionamiento por las cosas importantes de la vida... (Cembranos; 1995:28)

Sin embargo, es preciso declarar que la autora de la investigación considera impreciso y ambiguo el empleo de enunciaciones tales como "cosas importantes de la vida" y "lucha por la supervivencia", pues no completan la idea exacta del fenómeno cultural, dado en que esta investigación concibe la cultura como resultado de la acción humana entendida por prácticas, saberes, materializaciones concretas, hábitos herencias, tradiciones y objetos, artefactos que sean propios de un grupo humano, ya sean adquiridos en la subsistencia, descubiertos, heredados o seleccionados para ser incorporados a la vida social del grupo mismo.

Y por otra parte, no coincido con los autores citados en plantear que la cultura configura por las cosas importantes de la vida, pues la historia de la humanidad ha demostrado que elementos tan sutiles como el tiempo o manera de cocción de alimento, la forma de acomodarse el cabello, el largo del mismo o la proporción de



azúcar en el té o café, así como la manera ceremonial de tomarlo, constituyen componentes de la cultura de los pueblos que marcan y distinguen la suya del resto.

En la actualidad, el concepto de cultura ha rebasado los límites disciplinarios de la antropología, los estudios culturales y de las mismas ciencias sociales, llegando a revestir una importancia filosófica a la vez que científica. La autora del presente estudio considera que es un viraje que refleja una nueva orientación del pensamiento; un giro al cual han contribuido, en la intelectualidad contemporánea, por distintos caminos, filósofos como Pablo Guadarrama, sociólogos como Habermas, lingüistas como Sergio Valdés o Noam Chomsky y antropólogos como Miguel Barnet. En la conceptualización cultural, a menudo son tratadas las funciones y la importancia social. Al respecto, el importante etnógrafo cubano, Miguel Barnet, apunto:

Cultura no es todo ni casi todo, es solo lo que nos ennoblece y nos abre el horizonte intelectual y sensitivo. Lo mejor de la creación del hombre, es lo que a diario se expresa con la experimentación y el cambio. La cultura, como entidad, no es materia fósil, es algo que se transforma en contante contradicción. (BARNET, 2006:1)

Esta interpretación, esta hacia la concepción humana del desarrollo, pues entiende la cultura no como expansión rápida y sostenida de la producción, productividad expresada en la cotidianidad a escala social; sino como un por ciento capaz de aumentar la libertad afectiva, la capacidad de creación necesaria para llevar adelante cualquier actividad. En este criterio, infiere que el desarrollo social está culturalmente condicionado, pues la pobreza y la ignorancia no solo implican carecer de los bienes y servicios, sino también de oportunidades para escoger una existencia más plena, más satisfactoria, valiosa y preciada.



Ruth Fulton Benedict, por su parte, planteo una nueva visión de la cultura obtenida en el decursar de sus múltiples estudios en esta área. Para ella esta categoría existe en plural, o sea, reconoce ya la diversidad cultural. Al respecto plantea:

No veo la cultura como una matriz en que se desarrollan las personalidades, sino como una personalidad misma (...) lo primordial es considerarlas como ente vivo, así como los hábitos de pensamiento, las funciones de las instituciones, ella no puede surgir como tampoco puede el conocimiento de lo posmortuario ni de las reconstrucciones. (Bohannan y Glaze, 2003: 413)

Soy del criterio de que Benedict solo circunscribió sus estudios a la cultura viva, a lo existente en determinadas circunstancias del presente o al pasado de manera orgánica, activa, vivaz, el hecho de negar lo posmortuario como parte de la cultura, constituye una incuestionable negación del pasado, de las herencias culturales de los pueblos, de la historia de las mentalidades desde enfoques diacrónicos, de lo folklórico que enorgullece a algunos pueblos, de la historia social, y en definitiva, una negación de la verdadera identidad, pues quien niega sus raíces, no tiene vida, perece.

Benedict señala que cada cultura es un todo comprensible solo en sus propios términos y constituye una suerte de matriz que da sentido a la actuación de los individuos en una sociedad. En "El pensamiento salvaje" (2002), Levi-Strauss apunta que:

Todos los símbolos y signos de que está hecha la cultura son productos de la misma capacidad simbólica que poseen todas las mentes humanas. Esta capacidad, básicamente consiste en la clasificación de las cosas del mundo en grupos, a los



que se atribuyen ciertas cargas semánticas. No existe grupo de símbolos o signos, o campos semánticos que no tengan uno complementario. (Strauss, 2002:23)

Con esta definición queda claro el análisis de Strauss acerca de los signos y sus significaciones a nivel social, así como la connotación de los mismos en los procesos culturales, pues estos pueden ser asociados por metáforas, por analogías, según los colores, las formas las ideas que represente, o ya sea por semejanzas, debido a que todo lo que nos es conocido es capaz de evocarnos alguna asociación, reminiscencia, idea o sentimiento. Por ejemplo, mientras en la cultura occidental el rojo es el color del amor, en Latinoamérica es el de la muerte.

Alfred Kroeber, retomando la oposición entre cultura y naturaleza, también señalaba que las culturas son “fenómenos sui generis, pero en sentido estricto, eran de una categoría exterior a la naturaleza”. Bohannan y Glaze; 2003:149

Si bien su definición caracteriza la cultura como una personalidad, con vida, de manera distinta, e incluye aspectos cruciales como los hábitos de pensamiento, (que hemos asumido emparentarlos con los modos de vida socialmente aprobados) y las funciones de las instituciones entendidas a nuestro juicio por todo aquello que conforma los elementos formales (visibles o no) de la sociedad, que también surgen por la voluntad y necesidad humana, asimismo conforman su patrimonio-social y cultural, no tiene en cuenta que gracias a las reconstrucciones realizadas a partir de los hallazgos arqueológicos, la humanidad ha podido explicar los modos de vida de los pueblos antiguos, las dimensiones de sus cerebros, las actividades que permitirán su subsistencia, su sistema de valores y un sinnúmero de datos a partir de los cuales hoy conocemos nuestras historias, arte y culturas precedentes.

Precisamente el tema de la investigación es Los septetos soneros y sus aportes a la cultura holguinera, para la cual no existen más recursos que las técnicas, fotografías,



bibliografías, y la recogida de información para entonces obtener sus aportes a la cultura holguinera. Esta es una manera de reconocer su ardua labor en el rescate de la identidad, que tributan, desde luego, a la integración de la cultura nacional e internacional. Para Ruth Benedict, esto sería absurdo, pues si la cultura, como ella plantea, no puede nacer de lo posmortuario ni de las reconstrucciones, investigaciones de este carácter serían inauditos errores para la concepción de la cultura y la historia universal, según el prisma de la disciplina de Boas.

El enfoque reduccionista de la concepción cultural de Benedict, así como su afán por explicar la conducta humana a través de la cultura, demuestra un extremo bastante parcial de las características culturales de los septetos soneros al proponer la teoría de las configuraciones culturales.

La cultura, en definitiva, es vista como un conjunto de modelos normativos compartidos por los miembros de un grupo, singularidad de servir de instrumento para la reconstrucción del recorrido vital de una época y persona de cierta envergadura en una determinada área del conocimiento. No es otra cosa básicamente que la reconstrucción en forma de descripción densa de una experiencia humana. Por consiguiente, se asemeja y sigue fundamentalmente las fases y los pasos de una entrevista con profundidad, ya sea al sujeto-objeto, o a informantes claves y testimoniantes en el presente estudio.

La nueva orientación, en cambio, toma al sujeto y al individuo como el centro mismo del conocimiento y la biografía no como técnicas, sino como el método adecuado para llegar a ellos. El sujeto, en este caso, Los septetos soneros, es lo que se ha de conocer, pues es la historia que existió en la realidad concreta a investigar, y es en su historia recogida en entrevistas, y fuentes documentales, donde se les pueden captar con toda su amplitud y dinámica. Además, el sujeto lleva en sí todo el proceso de transculturación de la realidad social vivida. En ellos se concreta cada grupo



social a que han pertenecido y toda la cultura en la que ha transcurrido su existencia. Al conocer el sujeto, se posibilita conocer los grupos y la cultura tal como se dan en concreto, de manera subjetiva e ilustrada.

El análisis de la identidad cultural tiene varios exponentes contemporáneos, como Darcy Rivero, Enrique Dussel, Noam Chomsky, Heinz Dietrich, Luis Cardoza y Aragón, Pablo Guadarrama, Horacio Cerutti, entre muchos. En ellos se aprecia la comprensión de la identidad en su historia, que es, como ha subrayado Rubén Drí, una continuidad discontinua.

La ideología es el sistema de concepciones e ideas: políticas, jurídicas, morales, estéticas, religiosas y filosóficas. La ideología forma parte de la superestructura y como tal refleja, en última instancia, las relaciones económicas. La ideología puede constituir un reflejo verdadero o falso de la realidad, puede ser científica o no científica.

La relativa independencia de la ideología se explica por el hecho de que sobre la evolución ideológica ejercen influencia accesoria varios factores de orden extra económico: con concatenación sucesiva interna en el desarrollo de la ideología, papel personal de tales o cuales ideólogos, inter-influencia de diversas formas ideológicas.

Por otra parte, Fernández Retamar aclara que, cuando se piensa en la identidad cultural no se piensa en una monotonía de pueblos, sino en que somos al mismo tiempo uno y diverso, una compleja unidad histórico-cultural, pero real.

En esta última tesis de pensamiento se inserta la reflexión de Leopoldo Zea, en Revista América Latina, Editorial Progreso, Moscú, 1989, No. 2, P. 52, quien a través de varias décadas de fructífera labor ha sostenido y defendido la identidad cultural; de aquí que insista en que cristianismo, civilización y socialismo son valores que no



han estado ni pueden estar reñidos con las peculiaridades de los países de la región. Ha precisado que ``se puede acrecentar el propio ser, ser lo otro sin dejar de ser'' (17) Esclarecedora tesis que revela el correlato de lo universal y lo específico de la cultura latinoamericana.

Zea es enfático al precisar: ``la identidad, como la cultura que le da sentido es algo propio del ser humano {...} Identidad, querámoslo o no, la tenemos como el cuerpo tiene su sombra el problema está en la capacidad para reconocer lo propio y aceptarlo, y no pretender ser otro distinto de lo que se es''.

Para analizar de manera reflexiva el tratamiento que han hecho los más disimiles autores a las teorías de identidad cultural, así como los diversos enfoques que estos les han dado, se tomara como punto de partida la concepción de la investigadora y profesora universitaria Nara Araújo, en su artículo aparecido en la revista Unión(2001:42), y citare in extenso, subraya:

La identidad cultural podría definirse, entonces como el conjunto de signos históricos-culturales que determinan la especificidad de la región y, con ello, la posibilidad de su reconocimiento en una relación con la comprensión del nexo entre lo igual y lo diferente, presente en la filosofía y de alguna manera en matemática, puede resolverse la precisión y el contenido de este concepto (...) El problema de la identidad cultural y su búsqueda, es propio de una fase determinada del desarrollo de un país o región.

Todo el sistema de hechos, acontecimientos y factores económicos, políticos, científicos-tecnológicos, sociales, culturales y antropológicos señalados llevan a repensar y redefinir la identidad cultural. Sin obviar los estudios sobre la misma, la tematización desde una u otra perspectiva de la cultura, corriente o autor, aquí defino y expreso que, conceptualmente, la identidad cultural, es un complejo



fenómeno socio-psicológico, es la condición del ser humano, con características histórico- cultural, que se expresa desde las más simples manifestaciones cotidianas, un quehacer concreto del hombre en el proceso de creación, objetivación y subjetivación, producción y reproducción de la cultura y la sociedad misma. Ella constituye una síntesis de múltiples determinaciones de la identidad en la diferencia que comporta un universal concreto situado, para alcanzar niveles superiores en la formación de la nacionalidad y llega a su madurez con la consolidación de una nación soberana.

La Identidad Cultural Cubana se ha convertido en tema teórico, de obligatoria referencia para las ciencias sociales; al abordar los problemas que enfrenta la humanidad en la actualidad, porque de ella depende la existencia de los pueblos y de las diferentes formas de comunidades humanas como entidades independientes.

La identidad cultural puede ser erosionada paulatinamente y, a la larga, llevar a un cuestionamiento de la propia creación o supervivencia del estado nacional.

La identidad cultural de una comunidad humana es la forma en que dicha comunidad asume, de forma consciente (con un discurso racional o como vivencia cotidiana), toda manifestación o expresión de su ser espiritual y material, creado durante su devenir histórico, hállese o no organizada como nación o estado.

Las influencias internas y externas (sociales, económicas, culturales) pueden actuar de tres maneras sobre la identidad cultural: desarrollándola o consolidándola, conservándola, debilitándola o haciéndola desaparecer. El interés es desarrollarla, que es la forma creativa de conservarla.

La identidad cultural cubana es un sistema dinámico, de síntesis de culturas. Ella se resuelve teóricamente estableciendo su equivalencia con el proceso de transculturación material y espiritual de las etnias que fueron conformando la



población de la isla y que actualmente se evidencia en un proceso similar a partir de la confrontación de la cultura con otras dos.

El fenómeno de la formación y existencia de la identidad cultural cubana se decide mediante la localización y caracterización de neoculturaciones, o sea, de síntesis de culturas, que, vistas de conjunto, están asociadas a la permanencia de una correlación de fuerzas estable, de la población, desde un punto de vista demográfico y socioclasista.

Sólo son factores de desarrollo y, por tanto, de consolidación de la identidad cultural cubana, aquellos elementos de síntesis histórica precedente. Tal coherencia significa que los cambios producidos en ella son consecuencia lógica, no abrupta, de la propia situación anterior.

En la conformación de la identidad cultural de Holguín, la raíz española fue decisiva, aunque desde el siglo XVIII son los negros y pardos dedicados a la música los que más se destacan en el cultivo, pues son ellos los que amenizan las fiestas del Corpus Christi, la de San Isidoro, la Virgen del Rosario y otras que tienen lugar en la comarca.

En Holguín, por su parte, José María Espronceda, primer músico de la región caído en las luchas por la independencia, fundó una excelente orquesta por 1860, con la que amenizó actos litúrgicos, bailes y retretas.

Por otro lado, Maritza García Alonso (socióloga cubana 2002) define que la identidad cultural es un proceso dinámico, de comunicación psicosocial y antropológico, desde identidades concretas, es decir, grupos con proyectos culturales propios que interactúan en un contexto social local, nacional o supranacional.



Este concepto sirve para estudiar las maneras en que se relacionan culturas o grupos culturales entre sí, y la fuerza social que representan sus diferentes proyectos.

Esto hace de la identidad cultural, una problemática candente en la América Latina, donde las formas en que están organizadas las sociedades nacionales no se corresponden con la composición real de grupos humanos en las mismas. Esta incongruencia es lo que permite y exige construir, con legitimidad, un ``pos`` utópico para Nuestra América.

Por tanto, el proceso de identidad cultural es incomprensible al margen de la propia historia cubana, a la vez que tal proceso es el que nos ha permitido entender esa historia como cubana.

A veces aprecia en el debate del tema cierta tendencia o espíritu de que el nuestro ha sido un proceso tan sui géneris que no tiene comparación con otros, sobre todo cuando se trata la cuestión migratoria contemporánea y el mantenimiento de la identidad nacional por buena parte de los salidos del país. Ello refleja indudablemente, un rasgo propio de la identidad cubana: la madurez y fuerza que ya ha alcanzado.

## **1.2 El formato musical del septeto sonero**

En el Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba, de Radamés Giro, no aparecen entradas o definiciones de los términos Formato y Septeto. Sin embargo, diversas fuentes sostienen que el Septeto sonero surge en 1927 cuando Ignacio Piñeiro agrega la trompeta a su Sexteto Nacional. Según el estudio Combinaciones instrumentales y vocales de Cuba, el formato es “el instrumental empleado como medio sonoro adecuado para difundir estos elementos de carácter cubano, no ofrecía innovación por su combinación. Sin embargo, ciertos géneros requirieron (algunos



desde sus inicios y otros en su fase más madura) de grupos instrumentales específicos, que ofrecieran el timbre adecuado para lograr los propósitos musicales que se pretendía”.

Según músicos y especialistas consultados no existen bibliografías suficientes que den un concepto de lo que es Formato en la música ; el director del Septeto Iré afirma que es el conjunto de voces e instrumentos musicales, otros músicos de Septetos expresaron que el formato son los instrumentos que componen un grupo musical y el director del Septeto Zenda ,Camilo de la Peña Toranzo, sostiene que el formato son los medios para hacer la música , esto es debido a los instrumentos que utilizaron grandes artífices de diversos géneros para la ejecución de estos, ese es el caso del Septeto impulsado por Ignacio Piñeiro o el Trío por Miguel Matamoros y por eso lo llaman formato, por los instrumentos que ellos utilizaron; esta práctica es muy antigua y procede de la música clásica europea, sobre todo de la de cámara que la cantidad de instrumentos daba nombre al formato y a la obra misma, si eran tres instrumentos la obra era un Trío, si eran cuatros era un cuarteto.

Aunque al precisar el formato o combinación instrumental de las agrupaciones soneras no se cuenta la voz humana, algunos directores de Septetos como Oyaré, han expresado que es un factor principal con el público, puede haber un buen tema musical y tener un buen arreglo, pero se necesita de ese instrumento natural para lograr una mayor comunicación con el receptor, la voz le da realce a los temas, además a la hora de tocar no se puede tocar más alto que la voz del cantante para que se escuche bien y sirva de guía al objetivo supremo: motivar al baile.

Por otra parte, los Septetos son el tipo de agrupación sonera posterior al Sexteto y como su nombre expresa lo componen siete integrantes cuyos instrumentos fueron variando hasta quedar conformado en la actualidad, salvo raras excepciones, por:



guitarra, tres, trompeta, contrabajo, bongó y otros instrumentos de percusión que generalmente ejecuta el cantante principal u otros integrantes de la agrupación, como son las maracas y las claves.

Los aportes y antecedentes hispánicos y africanos de los que se nutrió el son se tomaron ,fundamentalmente, de la cuerda pulsada y los instrumentos percutivos , apareciendo muy tempranamente en manos del pueblo guitarra, tiple y bandurria por una parte, mientras que por la otra los africanos llegados a la isla y sus descendientes aportan el bongó, la marímbula y otros que reproducen la polirritmia del continente negro, estas se fueron fusionando con las sucesivas y variadas inmigraciones que transcurrieron por espacio de unos cuatro siglos, se convirtieron en fuentes constantes de aportes de elementos a los géneros que surgían sobre bases socioeconómicas diferentes.

De las dos fuertes raíces antecedentes se desprendieron los caracteres definidores que tanto organográficamente como por los resultados sonoros en sí definieron estos géneros o especies como cubanas. Al iniciarse el siglo XX existían diversidad de conjuntos instrumentales y vocales específicos para la ejecución de determinados estilos musicales, llegando de esta forma a concretarse plenamente los elementos de identidad sonora que prestigiaron nuestra música internacionalmente a través de la naciente industria fonográfica, la radio y otros medios de difusión musical.

Entre los formatos o combinaciones vocales-instrumentales de mayor repercusión en nuestra música popular, ya sea de la canciónística oailable resaltan: El Dúo, El Trío, El Cuarteto, El Quinteto, La Orquesta Típica , La Charanga Francesa, El Piquete, La Estudiantina, El Órgano Oriental, Los Coros de clave y de guaguancó y La Comparsa, entre muchos otros. Las combinaciones vocales de dúo, trío y el cuarteto armónico son combinaciones vocales que se diferencian de las



anteriormente referidas, en el tratamiento moderno de la combinación de las líneas melódicas, son tratadas independientemente, sin embargo se complementan armónicamente. Su acompañamiento puede realizarse con casi cualquier tipo de combinación instrumental, aunque actualmente se emplean preferentemente instrumentos electrónicos como guitarras y bajos eléctricos, organetas, etc...o pueden también omitir el acompañamiento instrumental para cantar a capella.

Al igual que los géneros y formatos de la cancionística, el son emplea textos literarios, ya que es un género vocal-instrumental que parte, como principio básico en su estructura, de la alternancia entre un elemento recurrente: el estribillo, y la copla que apareció desde fecha muy temprana en la región oriental de Cuba fundamentalmente octosílabos, de función descriptiva e improvisatoria. El estribillo en ocasiones suele presentarse de manera muy breve, a veces unas pocas palabras, o pequeñas frases: `` Sí señor, como no ´´, otro ejemplo es `` La mujer de Antonio ´´.

El son, como toda música bailable, brinda prioridad al ritmo y acude a textos breves y sencillos, que suelen reiterarse en el estribillo para motivar al baile y crear esa particular atmósfera de fiesta y alegría de la que los soneros devinieron verdaderos maestros, de ahí que Piñeiro afirmara que el son era lo más sublime para el alma divertir. Por otro lado aunque el septeto surge en un medio urbano, La Habana, no se puede negar su origen rural y humilde. Su antecedente directo es el grupo campesino que interpreta el son montuno y que tiene en el tres su mayor conquista.

El tres es un instrumento cordófono y pulsativo, que ha sido característico de nuestro suelo desde tiempo inmemorial, aparece en manos de los africanos como elemento musical de importancia y consiste en tres cuerdas dobles, sobre una caja de madera, semejante a la de la bandurria y la guitarra, aunque más pequeña que la de ésta



última, fue traído de los campos de Oriente, cuando la guerra de independencia, es oriundo de Cuba.

Ya en 1897, el tres se encordaba con tres pares de cuerdas de acero y la gente conseguía guitarras chiquitas para hacerlo, pues éstas sonaban más agudas. El primero en tocar el tres fue un mulato llamado Santiago Blandí, y después otro llamado Juan Ferrer que es el verdadero autor de Cuba, tus hijos lloran [...]

El tres, además de ser utilizado en la música campesina, fue un instrumento básico en los sextetos y septetos de son, como el Boloña, el Habanero, el Nacional, el Matancero, Munumar, Jiguaní, el Tuna liberal (después conjunto Sonora Matancera), Boston, así como, en la década del 40, el conjunto de Arsenio Rodríguez, y en la del 50, el de Félix Chapottín.

Sobre la afinación y la encordatura del tres no hay nada definitivo, pues cada ejecutante lo hace según sus necesidades y aún posibilidades. Para Pancho Amat: ``Isaac es, entre los más grandes treseros, el que más equilibradamente refleja maestría interpretativa, dominio del diapasón y ejecución del más amplio espectro de géneros musicales cubanos y foráneos. Amat aprendió a afinar el tres no a la manera del son, sino a la del punto guajiro.

Existen diferentes hipótesis sobre el surgimiento del tres. Hacia el siglo XIV comenzó su decadencia, aunque el instrumento siguió viviendo en el pueblo en ambientes taberneros. Sus funciones dentro de los conjuntos típicos han sido siempre armónicas y rítmicas, independientemente de que sus improvisaciones e interludios se le utilizan con un carácter melódico.

El folclor quantanamero y el oriental en general, están íntimamente ligados al tres. Entre las especies antecesoras al son tenemos el kiribá, el nengón y el changüí, en



cuya ejecución es imprescindible el tres. Sin embargo, esto nos sirve para llegar a una conclusión: el nombre del género kiribá: una aproximación a su antigüedad: siglos XVII-XVIII; y el instrumento con que se tocaba y a partir del cual surge: el tres.

Hasta ese momento, antes del siglo XIX, no conocemos de referencia alguna en documentos, en la literatura o en la plástica sobre el tres, lo que nos hace pensar que, aunque existía, no era conocido por su nombre actual.

En otra de sus hipótesis, induce que es imposible que la transformación de la guitarra en tres se haya producido con el surgimiento de los conjuntos soneros. Aunque consideramos al tres heredero legítimo de la guitarra española y, por tanto, de su música, no hay que olvidar que su historia individual comenzó y se desarrolló en suelo cubano. Los antecesores del son surgen con el tres ya dentro de su formato, y por el tres son y tienen características que los singularizan y le dan una personalidad y una estructura determinada.

El tres ha sido siempre expresión de lo sonero por excelencia, por tanto, el tres no sólo es un instrumento musical de fuerte arraigo popular, sino el generador principal del son que representa y es “ más profunda y dialéctica, el sistema de signos, de sistemas que refleja nuestra personalidad cultural dentro del complejo americano latino africano” {Orozco, 1984}.

El tres siempre se tocó con púa y solamente en muy contados casos se conoce de su pulsación digital. En la actualidad se utiliza la púa combinada con los dedos. El tres tiene la posibilidad, igual que la tumbadora, de haberse resumido, en el son, en un figurado rítmico, que es muy estable.

Dentro de los avatares del tres, podemos decir que a mediados de la década del 60, el interés por la música foránea, especialmente por Los Beatles y la música rock,



asestó un duro golpe a la música cubana. La guitarra eléctrica entró a formar parte, con mucha fuerza, en los conjuntos, en detrimento del tres, que cayó en una especie de óvulo temporal y hasta provocó que se perdiera un poco su espíritu, su esencia sonora, su importancia: A finales de los 60 el tres estaba un poco muerto [...] el instrumento se paró y luego hubo que romper la inercia. Y se rompió.

Francisco Amat (Pancho) ha sido una de las figuras que más influyó en el reconocimiento del tres y su despertar en los años 70, luego de la figura de él y dentro de tantos treseros jóvenes de gran calidad, hay que destacar tres grandes talentos que con su trabajo aportan nuevos elementos a la cultura tresística: Efraín Ríos, Guillermo Pompa y Juan de la cruz Antomarchi (Cotó).

En la actualidad sería imposible reseñar los nombres y países de los que cultivan el tres cubano asociado al son y a la música popular en sentido general. Sólo diremos que tenemos noticias de grupos que lo utilizan y hacen nuestra música en países tan lejanos geográfica y culturalmente como Japón, Suecia, Francia entre otros. Tanto es así que cada año vienen a Cuba numerosos estudiantes de tres de todo el mundo, fascinados por su sonoridad y deseosos de conocer sus secretos técnicos y su música.

En la década de 1920, comienza el primer boom de la música cubana con las agrupaciones soneras. Para asombro de muchos, la ciudad se llenaba de una música lujuriosa, fascinante y exótica. Hay que nombrar en primer lugar al Sexteto Habanero, Occidente, de María Teresa Vera, el Nacional, de Ignacio Piñeiro; así como otros grupos que lograron gran repercusión.

Los primeros septetos de los que se tiene referencia son el Nacional de Ignacio Piñeiro y el Habanero, ambos surgieron en 1927 al agregarse la trompeta a esas



agrupaciones que hasta entonces habían sido sextetos y que, en ambos formatos, contribuyeron decisivamente a darle un vasto reconocimiento nacional e internacional al cubanísimo son. Además del tres, la trompeta y la guitarra se componían de maracas y claves (generalmente en manos del cantante), así como de bongó, marímbula o botija o ambas a la vez.

La sonoridad fundamental de estos grupos, según Combinaciones vocales e instrumentales en Cuba MINED 1973, pág. 16 venía dada por la superposición de cuatro planos tímbricos bien diferenciados:

- A. Cuerda pulsada (guitarra-tres).
- B. Figuras rítmicas de carácter independiente (en el bongó).
- C. Figuras rítmicas regulares y constantes (maracas-claves).
- D. Bajo tonal armónico como sostén del canto (marímbula-botija o contrabajo).

La botija consistía en una antigua vasija de barro que servía de envase para el transporte de aceite. Se le practicaba un agujero lateral por donde el músico entonaba y soplabá, emitiendo una sílaba (Tun, Pun, Dun), y le daba más o menos brillantez a los sonidos tapando o destapando la boca de la botija, por donde ponía la palma de la mano.

La marímbula era un cajón, de gran tamaño para producir sonidos de mayor intensidad, consiste en una serie de flejes de metal (se prefería las cuerdas de los antiguos relojes).

La presencia del bongó nos plantea un aspecto de la gran síntesis que se da en el son, no sólo por su morfología, sino también por el papel que juega dentro del



conjunto de instrumentos, las duelas se pintaban de rojo y negro y se dedicaban para dar en ellas algunos golpes incidentales mientras se decía un rezo para Elewá, o bien otros tamborcitos, por pares que se colocaban como ofrendas a los Ibbeyis, deidades mellizas en los cultos de santería.

Algunos creen que las canciones deben comprenderse en todos los sentidos, basta que una obra tenga encanto y frescura, gracia en el contenido, para que sea atractiva, así lo planteaba el escritor y musicólogo Alejo Carpentier. Algunos críticos consideran que las estructuras de las composiciones de Matamoros eran rígidas, donde predominan la rima y los moldes reiterativos inalterables. Lo cierto es que sus boleros y sones - o variantes que introdujo como el bolero-son- eran rítmicamente efectivas y el resultado ejemplar.

Los guitarristas - sostenía el autor de Lágrimas negras, el primer bolero-son estrenado en 1929 -se conformaban con producir un rasgueo monótono y a nadie se le ocurría emplear cuerdas finas y puntear con introducciones. Matamoros inició esa modalidad novedosa del punteo vibrante. En España no podían entender como él lograba arrancar un sonido tan fuerte y limpio a la guitarra cuando halaba con los dedos las cuerdas de metal. Le dijeron que ningún hombre en el planeta era capaz de sonar el instrumento como lo hacía él.

Matamoros se caracterizó por un rayado sumamente expresivo que junto al tumbao que realizaba Rafael Cueto en el acompañamiento consiguieron una polirritmia. A esto habría que agregar los pasacalles que creaba Miguel, de un estilo particularísimo y de exuberante saber criollo que le dieron un sello al célebre trío, aunque no hay que olvidar que dado el auge del septeto estos músicos crearon el suyo, el cual tuvo sus particularidades, en primer lugar por la inclusión del clarinete.



UNIVERSIDAD DE HOLGUIN

OSCAR LUCERO MOYA

---

La época de oro del septeto se extendió durante una década, la que va de 1927 a 1937, pues la música popularailable exige frecuentes cambios y cada generación va experimentando y abriendo nuevos caminos .Por eso de la misma forma que el septeto desplazó al sexteto, nuevos talentos musicales, en primer lugar el genial tresero Arsenio Rodríguez, procreó un nuevo formato sonero: el conjunto.

No obstante, el septeto ha continuado teniendo vigencia hasta la actualidad y pese a que, en sus inicios, fue muy atacado de “americanizado” o extranjerizante” por el uso de la trompeta procedente del jazz norteamericano, se convirtió en uno de los formatos más representativos no sólo del son sino de toda la música popular cubana.



## CAPITULO II: LOS SEPTETOS SONEROS Y SUS APORTES A LA CULTURA HOLGUINERA

### 2.1 Los septetos soneros. Apuntes para su historia

A inicios el siglo XX comenzó a expandirse el Son, con la contribución de los soldados del Ejército Permanente del gobierno de José Miguel Gómez, quienes lo llevaron de Oriente a Occidente en la década del 1910. José Urfé lo utiliza en la tercera parte de su danzón “El bombín de Barreto”, por lo que dicho género modifica su estructura inicial.

Como todo género musical de origen popular, el Son evolucionó desde su forma más primitiva hasta alcanzar configuraciones más complejas, en el que participaron artistas “anónimos” que le aportaron nuevos elementos rítmicos, corales e instrumentales, sobre todo en la región oriental, donde tuvo su origen.

Entre 1918 y 1920 el tresero oriental Ricardo Martínez funda y dirige el Cuarteto Oriental, base de lo que después sería el Sexteto Habanero, primer grupo de son que se conoce con tal formato en la historia del género y en 1925 realiza sus primeras grabaciones para la discográfica Víctor. Desde entonces se establece en Cuba, una manera de interpretar el Son y un formato instrumental urbanizado en la capital, que se diferenciaba, considerablemente, del son montuno originario de la provincia de Oriente; a la vez que el género alcanzaba gran relieve nacional y se expandía por el área del Caribe y algunos países de América del Sur, Estados Unidos, e influyó en la organización de otras agrupaciones soneras.

El Septeto Habanero (ver anexo XIII) fue fundado como sexteto en 1920, tuvo sus raíces en el Cuarteto Oriental, la denominación se debe a que todos sus integrantes eran de La Habana. Algunos de los que realizaron mayores aportes al género fueron:

- Guillermo Castillo, guitarrista quien fuera el gran triunfador del primer



concurso nacional de sones en 1925 con Tres lindas cubanas; Felipe Nery Cabrera, maraquero que dio al septeto estabilidad, ritmo y elegancia, además de obras antológicas como Dónde está Miguel o Bururú Barará, Nieves y Criolla Carabalí; Gerardo Martínez, denominado El Príncipe por su forma de vestir elegante y cuyas cualidades vocales lo hicieron muy valioso en la agrupación al que aportó Elena la cumbanchera, El florero y El bongó del Habanero; Carlos Godínez, tresero, arreglista y compositor de muchos éxitos como Tribilín cantores (frase que se usa cuando se cuenta tres).

Entre otros músicos famosos que pasaron por el Habanero se cuentan el cantante Abelardo Barroso, que entró en 1925, y el trompetista Félix Chapottín.

Por su parte el Sexteto Occidente, (ver anexo III) fundado por María Teresa Vera, no tiene el éxito que el sello Columbia esperaba, y en 1927 Ignacio Piñeiro fundó el Sexteto Nacional. Lo que comenzó como Cuarteto Oriental (1918) en la capital o como Son Santiaguero (1920) en Oriente, se convierte en el Sexteto Habanero, con la entronización del Son en La Habana; María Teresa lo generaliza un poco, con lo de Occidente, quizás queriendo incluir a su Guanajay-Pinar del Río natal; pero es con Piñeiro que se logra la verdadera integración total, ni Habanero, ni Santiaguero: Nacional, según Spottswood en diciembre de 1927.

Integrado por Ignacio Piñeiro como director y contrabajista, Alberto Villalón (guitarra), Francisco González Solares (tres), Abelardo Barroso (voz prima), Juan de la Cruz (tenor), Bienvenido León (barítono y maracas) y José Manuel Carrera Incharte (el chino-bongosero); ese mismo año se incorporó el trompetista Lázaro Herrera. Con este septeto viajó a Nueva York, y allí grabó sus primeras obras lo que origina una verdadera revolución musical en la historia del género, de ahí que pasara a primeros planos de popularidad, llegando a representar a Cuba en importantes eventos internacionales.



Sin dudas que con Ignacio y este nuevo formato el Son adquirió un sello inconfundible, pues incluyó elementos de otros géneros como el guaguancó y la clave habanera, lo que se evidencia en piezas antológicas de su autoría como Esas no son cubanas(1927), No juegues con los santos(1928), Suavecito(1930), Cuatro palomas(1932), Buey viejo(1932), Salomé(1932), La cachimba de San Juan(1932), Bardo(1933), El guanajo relleno(1933), Échale salsita(1933)... y junto a su producción hay que ubicar autores importantes del género como Bienvenido Julián Gutiérrez y Gerardo Martínez. El Septeto Nacional acompañó a importantes cantantes cubanos como Esther Borja, Omara Portuondo, Merceditas Valdés, Reynaldo Henríquez, Celeste Mendoza y Gladys Puig.

Cuando Ignacio Piñeiro fundó el Septeto Nacional, (ver anexo V) su propósito fue el de convertirlo en exponente del son cubano y de sus diversas variantes, él mismo utilizó esas variantes, al componer guajira-son, canción-son, afro-son, por lo que trabajó con los elementos que le ofrecía el son oriental, al que le dio un tratamiento más amplio, tanto en lo musical como en lo literario.

Entre 1920 y 1935, aproximadamente, se ha dado en llamar el período clásico del son, sobre todo a través de este formato del septeto. La difusión del son por el territorio nacional se vincula a la movilidad de trabajadores en búsqueda de empleo, a consecuencia de los largos períodos de ``tiempo muerto`` tras la zafra azucarera y otras tareas agrícolas. Se trata en definitiva de un proceso de traslación de formas de comportamiento cultural de una a otra zona del país, como parte de migraciones internas.

Sobre la fundación del primer septeto sonero, la mayoría de las fuentes coinciden en destacar a Ignacio Piñeiro como el iniciador de este formato cuando en 1927 se incorpora a su agrupación el trompetista Lázaro Herrera, sin embargo escritores como Rafael Lam en su libro Los Reyes de la Salsa ,manifiesta que fue el Septeto



Habanero el primero en incorporar la trompeta (Enrique Hernández, sustituido más tarde por Félix Chapottín), y no Piñeiro; pero luego de la revisión bibliográfica y de otras fuentes se puede afirmar que si bien el Habanero brindó aportes sustanciales al son, sobre todo en su internacionalización a través de la discografía, fue Piñeiro el introductor de la trompeta y por tanto el creador del septeto como formato y el compositor más representativo del son moderno. (ver anexo IV)

Una de las razones que explica el impacto del septeto es el sonido y la fuerza de la trompeta, pero también es significativa la riqueza del repertorio que las agrupaciones más representativas asumen y en el que se encuentran géneros y subgéneros como el bolero, la guaracha o el bolero-son. El bolero era un género sólo cantado por trovadores pero con la llegada de las agrupaciones soneras comenzó a serailable, sobre todo gracias a los septetos que le dieron un gran impulso y al combinarlo con el son en la variante tan conocida como el bolero-son.

El Septeto de Ignacio Piñeiro, ha perdurado hasta hoy como paradigma de este formato. Este como ningún otro ha sido imitado y tomado como patrón a seguir, por su calidad sonora y su magistral repertorio, mereciendo con toda justicia el calificativo de Septeto Nacional. Como toda agrupación fue sufriendo cambios, en 1929 hubo varios cambios de personal cuando se aprestan a viajar a España, para participar en la Feria-Exposición de Sevilla, obteniendo en ella medalla de Oro y diploma.

En ese país fueron contratados como artistas exclusivos por la empresa SEDECA, y realizaron una gira por otras ciudades como Madrid y Santander, además actuaron en los teatros Torero, Jovellanos, y el Cabaret Maicú, para las presentaciones se les une una rumbera cubana que se encontraba en España, Urbana Troche. El grupo obtuvo un éxito, llegando a tocar en Palacio ante los reyes de España. A diferencia del Habanero y otros septetos, gracias a la creatividad de Piñeiro, que había



fusionado el son con otros géneros cubanos, y lo había enriquecido cambiando además las cuartetos típicas soneras por estrofas más elaboradas, incluyendo la décima. Así en sus programas anunciaban entre los géneros que frecuentaban, el son, bolero, punto cubano, canción, son rumba y guaracha. El número que más grabó fue el son Suavecito el que, según el estudio del musicólogo Jesús Blanco, inspiró a Piñeiro una cubana de nombre Carola que vivía en Nueva York. Ellos brindaban una dimensiónailable no usada hasta entonces.

Algunas de sus grabaciones fueron: Loma de Belén, No me desprecies mujer, Cabo de la guardia, siento un tiro, Quisiera ser mi estrella, Carmela mía, La sabía, naturaleza, ¿Y tú qué has hecho?, Soñaba que me querías, Yo no tumbo caña, y Soy tu queta.

En 1930 fue uno de los fundadores de la Asociación Nacional de Soneros Cubanos, actuando en el Cabaret Sans-Souci, Ya en 1931 siguen los cambios de personal, y además, el Nacional cambia al sello Brunswick en 1930 y a Víctor en 1931, en 1933, graban en Chicago donde participan en la Feria Universal que allí se celebra, pero ya las grabaciones son más espaciadas. El gusto popular va por otros caminos en esos tiempos. No vuelven a grabar hasta 1937. En 1934 Piñeiro se retira del septeto, que a partir de 1935 pasó a ser dirigido por el trompetista Lázaro Herrera.

El gusto popular va por otros caminos, ya para entonces Gardel y el tango, las bandas norteamericanas de swing, los boleros mexicanos de Agustín Lara y María Grever e incluso el danzonete ya llevaban a los septetos y el son a un segundo plano.

En 1937 ya había pasado una larga década, la más trascendente, en la historia del septeto, la nueva generación de bailadores cubanos reclamaba algo nuevo, había que darle un nuevo aire, un nuevo formato al son para contrarrestar las modas



extranjeras que se imponían. Y llegó el nuevo Mesías del son: Arsenio Rodríguez, el Ciego Maravilloso, impulsor del Conjunto sonero.

Poco después se produce el receso del Nacional y de muchos otros Septetos que son desplazados por los conjuntos de moda, aunque algunos de ellos adoptan este nuevo formato, entre ellos Jóvenes del Cayo, Sonora Matancera o Carabina de Ases. No obstante algunos sobrevivieron, sobre todo en pequeñas poblaciones del interior del país.

La década del 50, fue importante para la música cubana y el son; alcanzan trascendencia internacional el mambo y el chachachá, y ocurre la consagración de la singular y carismática figura de Benny Moré, quien con su "banda gigante", se convierte en el líder de las agrupaciones tipo jazz-band, a la que enriqueció considerablemente, tanto que se ha dicho que con este artista llamado El Sonero Mayor, alcanzó una nueva dimensión expresiva y creadora la jazz band o Banda cubana.

En 1954, reaparece el Septeto Nacional y se presenta en el programa de la televisión Música de Ayer y de Hoy, despertando interés nuevamente por este formato y en 1958 graba para la Seeco en La Habana, continúan ocurriendo cambios y entra Rafael Ortiz en la guitarra (que asumirá la dirección del grupo a la muerte de Piñeiro en 1969).

Al triunfar la Revolución estos baluartes de la tradición sonera encuentran una estabilidad económica, pues el estado los profesionaliza anteriormente amenizaban fiestas y actividades los fines de semana y el resto de tiempo vivían de otras profesiones. En esa década y las posteriores hicieron numerosas giras nacionales e internacionales y grabaron discos para la EGREM de gran acogida.



UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN

OSCAR LUCERO MOYA

---

La desaparición de Benny Moré en 1963 y la avalancha de pop-rock y de música moderna en los 70 relegó casi en el olvido a los septetos y al son en sentido general, aunque existieron logros efímeros como el Pílon de Enrique Bonne y Pacho Alonso con el Songo creado por Juan Formell y Los Van Van, la obra de Adalberto Álvarez, Chucho Valdés, Juan Pablo Torres y el surgimiento de fenómeno salsero comienza un largo pero importante proceso de revitalización del son y el rescate del septeto sonero que alcanzó una segunda etapa de esplendor entre 1997 y el 2007.

Un estímulo esencial en la revitalización del septeto en esta provincia fue la fundación en 1989 del Encuentro Nacional de Agrupaciones Soneras en Mayarí, este evento rescató el son y los formatos soneros en general y este que es objeto de estudio vio surgir en la comarca mayaricera a los septetos Raíces Cubanas (1990), Mayanabo (1995) y Soles del Son (1999) los cuales han grabado discos CD con sellos cubanos y extranjeros.

El surgimiento del Polo Turístico fue un fuerte incentivo para la creación de un gran número de agrupaciones tradicionales como es el caso de los septetos que a lo largo de los años han logrado caracterizar la música popularailable, entre los cuales podemos mencionar en la capital provincial, Zenda, Oyaré, Son de Corazón, Cuba Son, entre otros que han logrado divulgar de una manera destacada la música tradicional cubana con un repertorio auténtico y un timbre característico, logrado mayormente a través de obras de compositores del patio.

Con el impacto del Buenavista Social Club resurgen en toda Cuba numerosos septetos. Aunque esa famosa agrupación clasifica como conjunto realmente estimula a esa agrupación, tal vez porque tiene menos integrantes y sintetiza con gran fuerza rítmica y desbordante cubanía toda la tradición de nuestra músicaailable. En Holguín a partir de esa fecha los septetos han pasado a ocupar planos estelares en la vida musical del territorio.



## 2.2 Aportes de los Septetos soneros a la cultura de Holguín

La música tradicional responde a la necesidad del pueblo, en el nuestro tiene una rica historia que engrandece y respalda su calidad y profesionalismo desde los primeros años del siglo XX. La comercialización y promoción de los septetos y otros grupos soneros ha sido significativa a través de los clubes, cabaret y fiestas, pero también otros mecanismos de difusión comenzaron a desempeñar un papel protagónico: las grabaciones discográficas, la radio y la televisión, medios que proporcionarían un reconocimiento y receptividad de la misma y consecuentemente de sus creadores, arreglistas e intérpretes a nivel nacional e internacional.

Entre los años 1920 a 1940 los septetos vivieron su mejor etapa, proliferaron en los más apartados rincones de toda la Isla, y Holguín no fue la excepción. Entre los más significativos de la ciudad estuvieron, La Tropical, Los Criollitos, Pumerón, Utria, Actualidades y Cuban Star, los que eran respaldados por industrias locales como el Alambique Holguín, la fábrica de conservas Utria y firmas cerveceras, de ahí que estos septetos estuvieron en los mejores bailes y programas radiales.

El Actualidades y el Cuban Star fueron muy populares en la década de 1930, ambos tuvieron de líder, al guitarrista y tresero Luis Peña -El Albino (ver anexo XII) este relevante trovador-sonero procedía de Las Tunas, vecina provincia en la que también fundó agrupaciones de este formato. En el libro “80 años de son y soneros en el Caribe” declaró a su autor, Jesús Blanco, “que en esa etapa de particular brillo sonero mantuvo programas diarios por las emisoras radiales de Holguín”.

Sin dudas La Tropical fue el septeto más significativo y trascendente de entonces, lo fundó Benigno Mesa, maestro del cornetín y la trompeta que había pasado por la Avilés y otras agrupaciones, el cual en 1927 con la colaboración de Facundo Dovale representante de la Cerveza Tropical reunió un grupo de jóvenes talentosos como



Cheo Meriño en la marímbula, Manolo Vega en el bongó, un cantante de la barriada de Vista Alegre al que llamaban Pito el diablo y que poseía una impresionante voz de falsete. En ese septeto tocó las maracas Faustino Oramas, El Guayabero, (ver anexo VII) y en su seno adquirió sólidos conocimientos del son y la cultura tradicional cubana, allí aprendió a tocar el tres con verdaderos maestros del instrumento como fueron su hermano Nacienceno Oramas y su primo José Osorio.

En este septeto también se dieron a conocer en los predios del son Francisco (Kico) Cruz Guisado y Mario Patterson Jomarrón, (ver anexo XII) por sólo mencionar las otras dos figuras de mayor huella en nuestra músicaailable aportadas por La Tropical. Kico fue trompetista, compositor y arreglista en famosas agrupaciones como la Orquesta de Mariano Mercerón con la que Benny Moré le popularizó su montuno Candelina Alé y el bolero-son Demasiado santa. Con los años devino transcriptor y arreglista por excelencia de los creadores musicales de la región, por eso al fallecer en 1968 el Taller del Autor Musical recibió su nombre.

Por su parte Mario Patterson tuvo su propia agrupación sonera luego de salir en 1935 de La Tropical, fue destacado trompetista, compositor y director de agrupacionesailables en Santiago de Cuba, ciudad en la que se estableció en 1938. En la década del 60 grabó varios discos con su orquesta para la EGREM.

A todo lo largo de esta región nororiental que hoy forma parte de la provincia Holguín, también sobresalieron magníficos septetos y sextetos soneros, destacando la peculiaridad que muchos de estos últimos incluían la trompeta o el cornetín. Ese fue el caso del Sexteto Romero o Sexteto Gibareño, el cual entre 1925 y 1940 fue uno de los favoritos en Sociedades de Instrucción y Recreo, fiestas patronales y de otro tipo más allá de su comarca gibareña. Estaba compuesto por el trovador José Romero Yero (1902-1986) el cual tocaba la guitarra, su hermano Manuel era contrabajista, Juan Leyva, tresero, Silvio Nogales, cornetín, Gabriel Márquez, pailas,



y el cantante Chiquitico Rodríguez. El presidente Gerardo Machado en una estada en Gibara, en 1927, disfrutó las interpretaciones de este grupo.

Los Hermanos Fález en Antilla, en San Germán los sextetos de Crescencio Castillo y Hermanos Serrano; en Santa Lucía el de Benigno Torres y Hermanos Sánchez; en Sagua de Tánamo Hermanos Cisneros y Hermanos Gutiérrez, en Mayarí Hermanos La O y Hermanos Castillo fueron agrupaciones que adoptaron el formato de septeto en los años 30 y dejaron una contribución al patrimonio sonero de sus comunidades.

En la década de 1940 con la llegada del formato conjunto, los septetos van perdiendo terreno aunque no desaparecen del todo. Algunos continuaron siendo muy populares, sobre todo tras el triunfo de la Revolución que estimuló el rescate del patrimonio y la cultura tradicional popular, entre ellos estuvo el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro, el cual ha seguido recorriendo el país y actuando en numerosas ocasiones en Holguín.

Con el boom del Buenavista Social Club y la fundación del Centro Provincial de la Música y los Espectáculos “Faustino Oramas Osorio” (CPME) en 1990 llega otro momento de extraordinaria importancia en la promoción de la música y en la preservación de sus legítimos valores artísticos y patrimoniales, por lo que este formato reverdece sus laureles.

La música cubana es tan amplia en géneros y estilos que aún tratándose del sendero de uno de ellos, como es el caso que nos ocupa, es difícil abarcar en su historia y amplio desarrollo. Cuba comienza la década de 1990 sometida a una crisis económica que involucraba a todos los sectores de la sociedad, y es la música popular bailable la que de alguna forma sirve como atenuante a la situación existente. En ella se comienza a apoyar la capacidad movilizativa del país, teniendo



presente que la música y el baile son manifestaciones que identifican en gran medida nuestra nacionalidad.

Esa crisis generó diversos cambios en la vida cotidiana del cubano que se ve empobrecido, de ahí que sucede un nuevo proceso migratorio que abarca todos los sectores de la sociedad y en el cual la música no estuvo ajena. Muchos músicos emigran, algunas agrupaciones desaparecieron y otras se adecuaron a las circunstancias para lograr trabajo y obtener su sustento de vida.

Por esta época se pierde la tradición de los bailables en vivo a causa del cierre de varios centros nocturnos dispuestos para este fin. Los pocos clubes y cabaret existentes ya no contrataban a las orquestas debido a que la terrible situación económica no le permitía poder ofrecerles la recompensación salarial que ellos merecían por su trabajo. En estas circunstancias, la música grabada comienza a ocupar un lugar primordial en el gusto del bailaror, que ahora prefería divertirse con los llamados “carritos de la música”, los cuales defendían mayormente la música extranjera. Este hecho sin duda fue el florecimiento que venía adquiriendo la música popularailable holquinera desde años atrás.

Este ambiente de incertidumbre para la música popularailable, lleva al nacimiento en la provincia de una importante red de centros turísticos que tendrían un papel significativo en las ofertas recreativas; como consecuencia del predominio de la oferta y la demanda que poco a poco fue concentrando a la música en los lugares de mayor poder económico. A medida que fue transcurriendo la década, el acceso hacia la región de nuevos mercados como el italiano y el británico, así como las frecuentes llegadas a nuestro territorio del denominado turismo de recorrido, propició la consolidación de este polo que, desde sus inicios, hizo resurgir toda una efervescencia musical perdida.



---

En cuanto a los aportes de los septetos soneros a la cultura del Holguín actual están dados en la calidad de sus músicos, la mayoría egresados de las escuelas de arte, el desarrollo de un repertorio con variantes de la música tradicional que enriquece la cultura de las generaciones actuales, y también para el público internacional, pues en su mayoría recogen obras de creadores como Ignacio Piñeiro, Miguel Matamoros y locales como Faustino Oramas (El Guayabero), uno de los creadores cuyas obras nunca faltan en la mayoría de los septetos.

Es en ese decenio donde Cuba en la década de 1990 aumenta las casas discográficas, primero con Artex, llamada luego Bis Music; después las producciones Abdala con el sello Unicornio, entre otras del país, las que junto a las extranjeras, fueron logrando un realce de la música cubana en todo el orbe. Y no sólo con la producción y comercialización discográfica, sino también patrocinando giras y presentaciones en numerosos países, hecho en el que se favorecieron figuras y agrupaciones de la capital pero también del interior como ha sucedido con Raíces cubanas y Zenda.

Determinados profesionales e incluso aficionados de valía en los años 90 logran evaluarse y engrosan el catálogo del naciente Centro Provincial de la Música y los Espectáculos (1990), retoman la música popular tradicional y conjuntamente con ello, a los formatos de cuartetos, septetos u otras combinaciones.

En otras partes del país y particularmente en La Habana, por el mismo camino de la búsqueda en el pasado, tomaron como modelo los grandes formatos al estilo de la Banda Gigante de Benny Moré y reviven la música popular de los años 1940 y 1950. Ejemplo de esto último son los proyectos Cubanismo, el AfroCuba All Star y sobre todo el célebre Buenavista Social Club, que sacaron del olvido a estrellas de antaño como el pianista Rubén González y a los cantantes Ibrahim Ferrer, Manuel “Puntillita” Licea, Orlando “Cacaíto” López y “Compay” Segundo, entre otros.



Pero en Holguín no surgieron agrupaciones de este corte, aunque algunas de las ya existentes sumaron piezas del repertorio de esa etapa. Las pequeñas agrupaciones con los septetos a la vanguardia, son los que más proliferan en la escena musical a partir de la segunda mitad de esa novena década del siglo XX.

No obstante, la capital provincial ha tenido el mayor impacto y alcance con los siguientes septetos:

- 1-Bariay (1990), su director es el percusionista y compositor Julio Sánchez.
- 2-Oyaré (1994), su director es Alejandro Puente Batista, versátil músico que ejecuta varios instrumentos de cuerda y realiza arreglos.
- 3-Zenda (1995), su director es el guitarrista, compositor y arreglista Camilo de la Peña Toranzo.
- 4-Son de Corazón (2000), su directora es la guitarrista, compositora y arreglista Irma Julia Chávez Santana.
- 5-Iré (2002), su director es el cantante Jorge Calzadilla González.
- 6-Cuba-son (2012), su director es el guitarrista y arreglista Yunior Rodríguez Medina.
- 7-Ksual (2012), su directora es la cantante, compositora, guitarrista y arreglista Yaniuska López Reyes.

La mayoría egresados de escuelas de arte, que gozan de gran prestigio y valor tanto a nivel provincial como nacional, y que han logrado divulgar de una manera excepcional la música tradicional cubana con un repertorio auténtico y un timbre característico, logrado mayormente a través de obras de compositores del patio. De ellos se han incorporado a los catálogos de las disqueras Bis Music, Colibrí y EGREM, los siguientes:



1-Zenda: CD-: Salpícame. Sello Colibrí. 2003, el CD: Sueño Loco, y CD: Don José.2006

2- Son de Corazón: CD: Ven a Bailar. Sello Bis Music. 2006

3-Iré: CD: Cosas de mi Cuba. Sello Bis Music. 2006

4- Bariay: CD: Son a Mi Tierra. Sello Colibrí.2006

5- Oyaré: CD: Mi son Elegante. Bis Music. 2006

En esta etapa tan compleja para la historia de la provincia y de todo el país, no hay dudas que la música de los septetos ha dejado aportes significativos al desarrollo sociocultural del territorio, entre ellas las siguientes:

-Estas agrupaciones nutren su repertorio con un amplio espectro de géneros y autores cubanos que cimentaron el reconocimiento internacional a nuestra música, desde Sindo Garay y Miguel Matamoros hasta Benny Moré y Pablo Milanés, pasando por Níco Saquito, Arsenio Rodríguez y Ernesto Duarte; tampoco faltan autores del territorio y de las propias agrupaciones que generalmente cultivan esos ritmos tradicionales pero con recursos tímbricos y armonizaciones que le dan un sello contemporáneo. Entre esos creadores están Camilo de la Peña e Irma Julia Chávez y Julio Sánchez, directores de Zenda y Son de Corazón, respectivamente.

-El rescate de un formato de gran trascendencia y géneros tradicionales de la música cubana; finalizando los años 80 eran escasas las agrupaciones de este tipo, pero a mediados de los años 90 los septetos resurgen con extraordinario ímpetu. Algo similar sucede con el son montuno, la guaracha, la guajira y el bolero, géneros que nutren los repertorios de estas y otras agrupaciones, así como la impronta de creadores de reconocido prestigio y los que van surgiendo.



-En Holguín los eventos posibilitan un rico intercambio profesional entre los músicos, compositores, arreglistas y directores ya que han devenido un estímulo para el surgimiento de agrupaciones de diversas tipologías y géneros, este es el caso del septeto Ksual, ya que el mismo es el único en Holguín que se encuentra integrado por el sexo femenino.

-Se han ampliado en cuanto al concepto, ya que se hacen cumbias, merengue, plena, mambo, bomba puertorriqueña, bloques de changüí, bachatas, la música afro, la vieja trova entre otras.

-Los arreglos se han contemporizado, enriqueciendo la sonoridad de los septetos.

-Logros en la difusión y promoción de las agrupaciones: En este aspecto ha sido de gran relevancia el acceso de numerosos septetos a importantes sellos disqueros de Cuba y el exterior.

-Con el decursar de los años se han ampliado en cuanto a instrumentos, ya que se han ido incorporando y sustituyendo por otros; este es el caso del septeto Ksual ya que las mismas utilizan la flauta en sustitución de la trompeta que atenúan la brillantez de la trompeta.

-Todos han incorporado las tumbadoras, güiro, guayo, campana, flauta y la utilización del Baby Bass eléctrico por el contrabajo, este es el caso del septeto Iré y Ksual, además de contar todos los septetos con la guitarra, tres, maracas, claves y bongó.

-Existe muy buena interacción entre los músicos y el público y viceversa.

-Existe una excelente afluencia de personas de todas las edades y sexos a los lugares donde los septetos tocan su música.



-Al iniciarse el siglo XXI, en el ámbito musicalailable de Holguín, seguía teniendo gran fuerza, expansión y reconocimiento social la música tradicional; especialmente los septetos de son que llegaron a ser mayoría en las nóminas del Centro Provincial de la Música y casi los únicos, entre los cultores de los géneros destinados al baile, que realizaron viajes al exterior y grabaron discos.

En el lapso de diez años, (1997-2007), estas agrupaciones han sido muy favorecidas en su promoción por las empresas discográficas y el Centro Provincial de la Música.

De los géneros extranjeros cultivados hoy por los septetos destacan el merengue, la cumbia, la bachata, la bomba y sobre todo la salsa, unos son recreaciones de piezas popularizadas por figuras y agrupaciones como Juan Luis Guerra, Olga Tañón, Gilberto Santarrosa o el grupo Niche, pero la mayoría son creaciones de los propios líderes de esas agrupaciones.

En Holguín la mixtura y creación de subgéneros e híbridos ha sido más notoria en las agrupaciones seguidoras de lo caribeño, en los cultores del rap y el reguetón que han acaparado la atención de los más jóvenes en los años recientes. Aunque ha seguido siendo muy fuerte la influencia de la música caribeña, que ha llegado a nutrir el repertorio de grupos eminentemente soneros como la orquesta Avilés, el septeto Zenda y hasta cancioneros como William Cordero, entre otros que lo mismo lo interpretan en galas, conciertos y celebraciones de todo tipo.

Hay también quienes conjugan el uso del humor y otros recursos de los textosailables que es de fuerte tradición en Holguín, con una fuerza rítmica que contagia y estimula a crear esa atmósfera de alegría indispensable en cualquier celebraciónailable. Entre esos compositores e intérpretes se destacan nombres de disímiles estilos, desde Camilo de la Peña Toranzo (septeto Zenda), Yaniuska López Reyes (septeto ksual), Yunior Rodríguez Medina (septeto Cuba Son), Jorge Calzadilla



UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN  
OSCAR LUCERO MOYA

---

González (Septeto Iré) y Alejandro Puentes Batista (Septeto Oyaré). Ver anexos XV-XVIII-XX y XXI

Los septetos holguineros de hoy con su trabajo de continuidad y renovación demuestran que este formato llegó para trascender y marcar con su peculiar impronta nuestra música, garantizando para el futuro la buena salud de la mejor música tradicional cubana.



## CONCLUSIONES

- ✓ EL septeto es uno de los formatos más representativos de la música tradicional cubana y se vincula a la historia del género son.
- ✓ Los septetos soneros en la década de 1990 tras el éxito universal del Buenavista Social Club se revitalizaron con significativa fuerza creadora en la provincia holguinera y mayorean actualmente en el Catálogo del Centro Provincial de la Música, en el polo turístico, eventos, giras, en la discografía e instalaciones recreativas de la provincia.
- ✓ Los septetos soneros holguineros promocionan y divulgan la música tradicional cubana, sobre todo el son, e incursionan en otros géneros cubanos y caribeños como el merengue, chachachá, bachata, bolero, entre otros.
- ✓ En las décadas estudiadas han descollado compositores, arreglistas y autores de valía como Camilo de la Peña Toranzo, Jorge Calzadilla González e Irma Julia Chávez.
- ✓ El formato septeto en la provincia de Holguín ha sustituido e incorporado nuevos instrumentos enriqueciendo la sonoridad del mismo y su composición tradicional.



## RECOMENDACIONES

- ✓ Que se continúe investigando el quehacer de creadores e intérpretes que en los últimos años han contribuido a mantener viva la tradición de los septetos soneros y a ir encauzando los mismos por nuevos y enriquecedores caminos.
- ✓ Que los organismos e instituciones que influyen en la educación y formación de las nuevas generaciones, apoyen y promuevan con mayor énfasis la música de los septetos soneros con nuevas iniciativas y proyectos que inculquen el amor y conocimiento de nuestras tradiciones.



## BIBLIOGRAFÍA

### Libros y folletos:

- ✓ Acosta, Leonardo. Del tambor al sintetizador (segunda. Ed). La Habana. Ed letras cubanas, 1989.
- ✓ Aguirre, Severo: Nacionalidad y nación en el siglo XX cubano. La Habana: Ciencias Sociales, 1990.
- ✓ Aguilera Torres, Freddy: Material mimeografiado sobre cultura musical. Concepto y desarrollo, Holguín, 2008.
- ✓ Albanés Martínez, Juan: Historia breve de la ciudad de Holguín, Holguín: Editorial Eco 1947, 100p.
- ✓ Alén Rodríguez, Olavo: Géneros de la música cubana. Ciudad de La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 1981.
- ✓ -----: Pensamiento musicológico. Ed. Letras Cubanas, 2006
- ✓ Alonso González, H: El enfoque sociocultural en la realización de proyectos comunitarios, algunas reflexiones teóricas. Consulta, 12-10- 2010. En <http://www.cultydes.cu>.
- ✓ -----: Autodesarrollo Comunitario: crítica a las mediaciones sociales recurrentes para la emancipación humana, Santa Clara, Ed. Feijoo, 2004.
- ✓ Ardévol, José: Introducción a Cuba: La Música. La Habana. Instituto Cubano del Libro. 1969, 195.
- ✓ Arias Guevara, María: Reflexiones en torno a la globalización y la identidad cultural. Grifos, Brasil, 1999.
- ✓ Amador, Efraín: Universalidad del laúd y el tres cubano. Ed. Letras Cubanas, 2005.
- ✓ Balaguer Hernández, Pablo. Breve historia de música cubana. Ed. del consejo nacional de universidades de oriente, 1964.



- ✓ Bisguerra, R: Métodos de la investigación educativa. Barcelona, Ed. Ceac, 1989.
- ✓ Borbolla. Carlo: El órgano de Baile Manzanillo y su Historia, Revistas de la Biblioteca Nacional, José Martí (La Habana) 57 (4):33-50, octubre-diciembre, 1966.
- ✓ Calero Martín, José y Leopoldo Valdés. Cuba Musical. La Habana. Imprenta de Molina y Cía, 1928, 1800 p.
- ✓ Carazo Zeledón, M: Nuestra identidad nacional. Revista Parlamentaria, Vol.No.2. Agosto, 1997.
- ✓ Carpentier, Alejo: La música en Cuba. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1981. Revolución Cubana. La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1977.
- ✓ Casanellas Cué, Liliana, En Defensa del Texto. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2004.
- ✓ Castro Ruz, Fidel: " Palabras a los intelectuales". Política Cultural de la Revolución Cubana. La Habana. Ed de Ciencias Sociales, 1977.
- ✓ Chorens Dotres, Roberto: Seminario de Apreciación e Historia de la Música. Tabloide Universidad para Todos. 2000.
- ✓ Colectivo de autores: organicemos nuestra comunidad. Aspecto que debemos tener en cuenta para nuestro trabajo comunitario.
- ✓ Colectivo de autores: La Polémica sobre la Identidad. La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1997.
- ✓ Collado Medinas, J: Identidad y cultura en la era de la globalización. La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1997.
- ✓ Discurso pronunciado en la graduación del primer curso de las Escuelas de Instructores de Arte. Santa Clara. 2004.
- ✓ Diccionario filosófico M. Rosental y P. Ludin. Ed. Editora Política, 1981.
- ✓ Eisler, Hanns: Escritos teóricos. Materiales para una didáctica de la música, Ciudad de La Habana. Ed. Arte y Literatura, 1990.



- ✓ Eli Victoria y Zoila Gómez...haciendo Música Cubana, La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 1989, Álvarez Álvarez, F: La dimensión cultural del desarrollo local. Una 147p.
- ✓ Esquenazi Pérez, Marta: Del areito y otros sonos. Centro de investigación y Desarrollo de la cultura cubana. Juan Marinello, La Habana, 2001.
- ✓ Educación Artística/Dirección General de Servicios Técnicos Docentes, Combinaciones instrumentales y vocales de Cuba. Ed. MINED/1973.
- ✓ Exuperancio Cuayo: Una vida dedicada a la Música. Ahora (Holguín) 15 de julio 1972, 2p.
- ✓ Feijóo, Samuel: El son cubano: poesía general: Ed. Letras cubanas 1971-1986.
- ✓ Fernández Peña, I: La formación del Promotor Cultural desde una perspectiva axiológica e instrumental. Evento de Pensamiento en Memorias del Primer Congreso Iberoamericano, 2005.
- ✓ García, Gómez, Zoila: El Son es lo más sublime. El Caimán Barbudo. La Habana, 1980.
- ✓ Giro, Radamés: Panorama de la música popular cubana. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1995.
- ✓ .....: Diccionario enciclopédico de la música en Cuba. Tomo I, III y IV. Ed. Letras cubanas, 2007- 292p.
- ✓ ..... "Los motivos del son. Hitos en su sendero caribeño y universal" La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1989.
- ✓ González Alfonso Georgina. La polémica sobre la identidad. Ed. Ciencias Sociales. La Habana.1997.
- ✓ Hernández Pavón, Zenovio: La música en Holguín: Holguín, 2001 Ed. Holguín, Cuba.
- ✓ Hernández Sampier, R: Metodología de la investigación I. La Habana, Ed. Félix Varela, 2004.



- ✓ Lam, Rafael: Los Reyes de la salsa. Ed. José Martí La Habana. 2011.
- ✓ León Argeliers: Música folklórica cubana. Biblioteca Nacional José Martí. La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 1974.
- ✓ ..... : Del canto y el tiempo. Ed. Pueblo y Educación. 1981.
- ✓ Linares, María. Teresa: Introducción a Cuba, La Música Popular. La Habana. Instituto cubano del libro. 1970.
- ✓ Meralla García, Emir: Son de la Timba. Salsa Cubana. La Habana (5): 18, 1998.
- ✓ Orovio, Helio: Diccionario de la música cubana. La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 1989.
- ✓ .....: Diccionario de la música cubana. Bibliográfico y técnico: Ed. Letras cubanas, 1981.
- ✓ ..... : El son la guaracha y la salsa, Ed. Oriente, Santiago de Cuba 1944.
- ✓ Orozco, Danilo: La Categoría Son como componente de la identidad cultural cubana. La Habana, Ed. Prensa Latina, 1997.
- ✓ Palacios García, Eliseo: Catálogo de la Música Popular Cubana. La Habana. Ed. Pueblo y Educación, 1987. 277p.
- ✓ Peña Rubio, Nicolás: De Nuestros Artistas. Ahora (Holguín) 24 enero 1968; 2.
- ✓ Reyes Garcías, Aliuska y Díaz Almira Y: El Son Mayariceros y su instrumentación pedagógica en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la Educación Musical en la Secundaria Básica. Trabajo de Diploma: ISP " José de la Luz y Caballero". Holguín, 2002.
- ✓ Reyes, Zulema: Memoria de un evento cultural, Encuentro Nacional de Agrupaciones Soneras. Investigación inédita. Mayarí, 1999.
- ✓ Dupotey Suárez Damaris. Música Popular Bailable Cubana. Proyecto de Grado conservatorio de música de Holguín, 1990.
- ✓ Urbino, Jacobo: Las Raíces Mambisas de la Orquesta Avilés. Ahora (Holguín) 17 octubre 1982: 4.



UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN

OSCAR LUCERO MOYA

- 
- ✓ Valdés Galarraga, Ramiro: Diccionario del Pensamiento Martiano. Ed. Ciencias Sociales. La Habana.2002.
  - ✓ Zaldívar, Rudel: Orquesta Avilés: La Más Antigua de Cuba. Juventud Rebelde. La Habana 24 julio 1988:2.



## CITAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1). Armando Hart Dávalos. "Reflexiones acerca de la creación artística" Temas 9 Enero-Marzo 1990
- (2). Reymond Willians. Sociología de la cultura 1981. Pág. 10
- (3). Reymond Willians. Cultura. Keywords 1976. Traducido por Tomás Austín. Pág. 76-82
- (4). El entrecomillado es del autor
- (5). Ob. Cit Pág. 76
- (6). Ob. Cit Pág. 68
- (7). Pablo Guadarrama. Lo universal y Lo específico en la cultura, 1990-Pág. 8
- (8). Ob. Cit Pág. 20
- (9). Ob. Cit Pág. 24
- (10). Aida Martín Rodríguez. MsC. "Entorno a la promoción artística". Centro Nacional de superación para la cultura
- (11). Cecilia Linares. Participación social y cultura: estudio de caso de la provincia Holguín. CIDCC JUAN Marinello. Pág. 4
- (12). Néstor García Candíni. Ideología, cultura y poder, selección de lectura sobre Educación Popular, T1 Pág. 15
- (13). Néstor García Candíni. Ideología, cultura y poder, selección de lectura sobre Educación Popular T1 Pág. 176
- (14). Armando Hart Dávalos. Cultura y Política, Granma 31 Diciembre 2005
- (15). Jorge Luís Acanda, en Mariátegui, CDCC, Juan Carinello, 2000 Pág. 167
- (16). Selección de lecturas sobre Educación Popular. Pág. 195-198



UNIVERSIDAD DE HOLGUIN

OSCAR LUCERO MOYA

---

(17).Leopoldo Zea. Filósofo de la cultura.`` ¿Descubrimiento o Encubrimiento?``1989.Pág.52

(18).Leopoldo Zea. Filósofo de la cultura`` Descubrimiento e identidad latinoamericana. Revista América Latina. UNAM., 1990 Pág16



## Anexo: I

### MODELO DE ENTREVISTA DIFERENCIADA

La siguiente entrevista recopilará información necesaria para la realización del Trabajo de Diploma que será presentado para la obtención del título de Licenciatura en Estudios Socioculturales; el cual consiste en el análisis del tema **Los Septetos Soneros y sus aportes a la cultura holguinera**. Por lo que dicha entrevista se realiza con un propósito académico. Se agradece que sus respuestas sean los más reales y sinceras posibles, para la veracidad y credibilidad de la investigación.

### DATOS GENERALES

Nombre y Apellidos \_\_\_\_\_

1-¿Cuáles son los músicos de más años de experiencia y de más aporte a la cultura y a los septetos?

2-¿Posee dossier o historia de la agrupación? SI\_\_\_ NO\_\_\_

3-¿Cuáles son las características del repertorio de su septeto, géneros que más trabajan, autores, formas de hacer los arreglos?

3.1- Obras más representativas.

4-¿Usted considera que a través de los arreglos de su septeto o de otros septetos holguineros se va renovando este formato teniendo aportes para el desarrollo sociocultural en el territorio?

5-¿Cómo valora la música de este formato en el territorio respecto a los orquestadores, compositores y arreglistas?



6-¿Cómo valora los espacios donde habitualmente se presenta su septeto y su intercambio con el público?

7-Principales escenarios donde se han presentado y se presenta la agrupación.

8-¿Tienen grabaciones, promoción a través de los medios de difusión, giras, etcétera?

9-Opiniones de críticos, de la prensa plana y jurados de evaluación sobre su desempeño musical.

10-Otros temas que crea se puedan valorar (aportes y limitaciones)

11-¿De qué manera la falta de espacio para las presentaciones afecta al desarrollo sociocultural de la música de septeto?

12-¿Por qué vías las personas se enteran de sus programaciones?

13-¿En qué medida el trabajo con el turismo internacional les ha limitado con el público cubano?



UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN  
OSCAR LUCERO MOYA

---

**Anexo: II**



Foto del Sexteto Habanero. Nótese la botija que sostiene el primer personaje sentado a la izquierda.



UNIVERSIDAD DE HOLGUIN

OSCAR LUCERO MOYA

Anexo: III

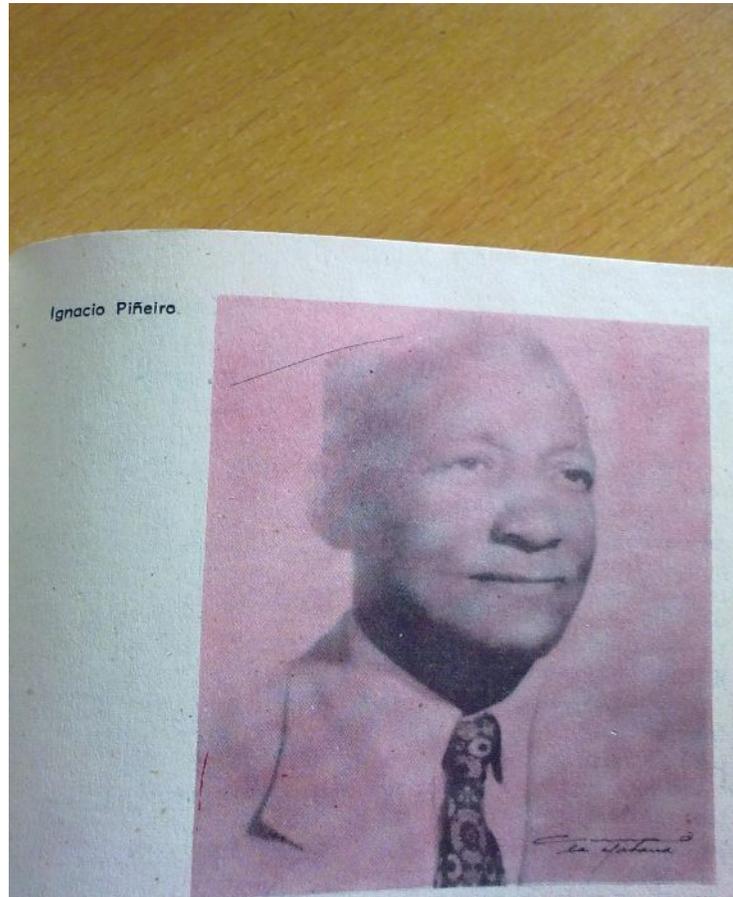




UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN  
OSCAR LUCERO MOYA

---

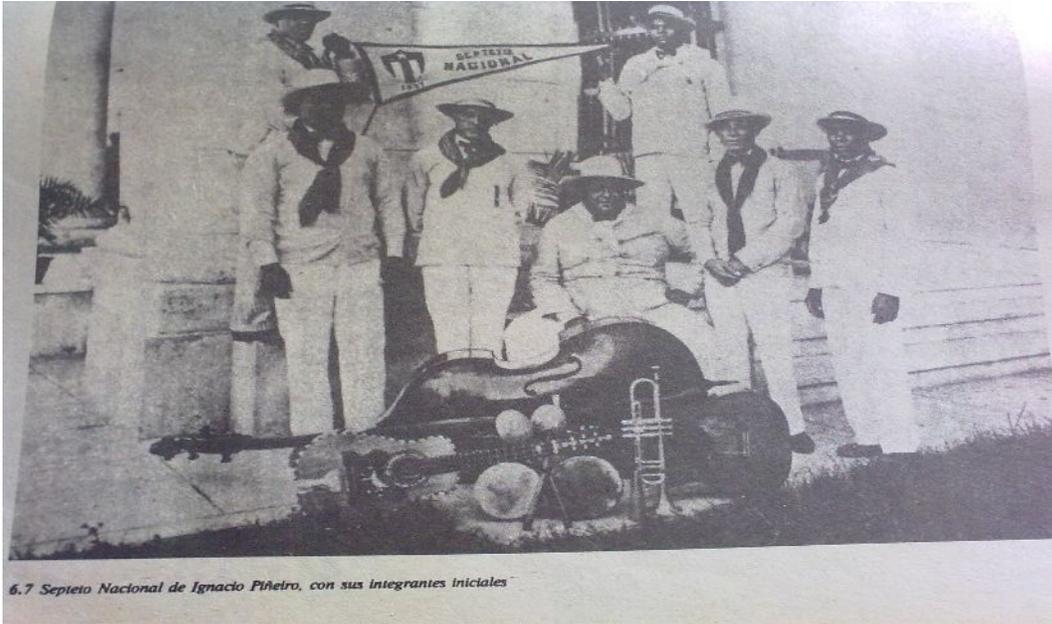
## Anexo: IV





UNIVERSIDAD DE HOLGUIN  
OSCAR LUCERO MOYA

Anexo: V



6.7 Septeto Nacional de Ignacio Piñero, con sus integrantes iniciales



UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN

OSCAR LUCERO MOYA

---

**Anexo: VI**



**Septeto Habanero**



UNIVERSIDAD DE HOLGUIN  
OSCAR LUCERO MOYA

Anexo: VII



En la Casa de la Trova al recibir su  
nombre en el año 2002



UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN

OSCAR LUCERO MOYA

---

## Anexo: VIII



**El Trío Matamoros, hacia 1930.**



Anexo:IX

*Moderato.* *Siacapa* SON DE LA LOMA Miguel Matamoros

Mamá yo quie-ro sa-ber de dónde se los can-tan, tan-tes,  
que los en-cuen-tro ga-lan-tes y los quie-ro co-nocer, con sus tro-vas fas-ci-nan-tes que me las quie-ro apren-der.  
¿De dónde se-rán?  
¿Se-rán de La Ha-ba-na?  
¿Se-rán de San-tia-go,  
tie-rra so-ba-ra-na?  
¿Se-rán de la lo-ma y can-tan en lla-no. ¿Se-rán de la lo-ma,  
pe-ro mamá ellos can-tan en lla-no, mamá ellos son de la lo-ma.  
¿Se-rán de la lo-ma, mamá ellos son de la lo-ma.  
¿Se-rán de la lo-ma, mamá ellos son de la lo-ma.

SON DE LA LOMA  
(Son)  
Miguel Matamoros

Mamá ellos son de la loma,  
pero mamá ellos cantan en llano,  
mamá ellos son de la loma.  
Oye, mamá, ellos cantan en llano,  
mamá ellos son de la loma.

¿De dónde serán?  
¿Serán de La Habana?  
¿Serán de Santiago.

Partitura y letra del Son de la Loma (género Son)



# UNIVERSIDAD DE HOLGUIN

OSCAR LUCERO MOYA

## Anexo: X



Septeto Nacional en San Germán.



Sobre Septeto Nacional el miércoles 19 de mayo de 1965.



UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN  
OSCAR LUCERO MOYA

**Anexo: XI**



**Pablo Milanés con Luis Peña (El Albino) y Octavio Sánchez (Cotán) los cuales integraron septetos en Holguín.**



Anexo: XII



**Mario Patterson, gran trompetista de los septetos holguineros.**



UNIVERSIDAD DE HOLGUIN

OSCAR LUCERO MOYA

Anexo: XIII



Septeto Habanero



UNIVERSIDAD DE HOLGUIN  
OSCAR LUCERO MOYA

Anexo: XIV



Septeto Bariay con Andy Montañez



UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN  
OSCAR LUCERO MOYA

**Anexo: XV**



**Septeto Oyaré, actuación en el Hotel Luna Mare, en diciembre 2012.**



UNIVERSIDAD DE HOLGUIN  
OSCAR LUCERO MOYA

Anexo: XVI



**Septeto Aire Cubano.**



UNIVERSIDAD DE HOLGUIN  
OSCAR LUCERO MOYA

Anexo: XVII



Septeto Bariay.



UNIVERSIDAD DE HOLGUIN  
OSCAR LUCERO MOYA

**Anexo: XVIII**



**Septeto Zenda en Colombia**



UNIVERSIDAD DE HOLGUIN  
OSCAR LUCERO MOYA

Anexo: XIX



Septeto Zenda.



UNIVERSIDAD DE HOLGUIN

OSCAR LUCERO MOYA

Anexo: XX



**Septeto Cuba Son.**



UNIVERSIDAD DE HOLGUIN  
OSCAR LUCERO MOYA

Anexo: XXI



Septeto Ksual