



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Máster en Música Hispana

JAZZ BAND EN CUBA (1936-1958):

CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA E IDENTIDAD HÍBRIDA

Trabajo Fin de Máster

Presentado para la obtención del Título de Máster en Música Hispana por

JUAN CARLOS MALAGÓN HERNÁNDEZ

Realizado bajo la dirección del Profesor Dr. Iván Iglesias Iglesias

Julio de 2016

Curso Académico 2015-2016



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Máster en Música Hispana

JAZZ BAND EN CUBA (1936-1958):

CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA E IDENTIDAD HÍBRIDA

Trabajo Fin de Máster

Presentado para la obtención del Título de Máster en Música Hispana por

JUAN CARLOS MALAGÓN HERNÁNDEZ

Realizado bajo la dirección del Profesor Dr. Iván Iglesias Iglesias

El autor

Vº Bº del tutor

Agradecimientos

A mi madre, por guiarme en la vida.

A mi tutor, el Dr. Iván Iglesias, por su paciencia y por recordarme lo que es la
musicología.

A mis dos almas incondicionales: Tomás y Tobías.

Índice de figuras

Figura 1: Gráfico proporción de géneros interpretados. Orquestas de jazz en Cuba. 1936-1958	83
Figura 2: Tabla de orquestas de jazz cubanas. Géneros híbridos	87
Figura 3: Gráfico orquestas cubanas en el exterior. Géneros cubanos y extranjeros	88
Figura 4: Esquema estructura musical. Orquesta Riverside, Arrivederci Roma (cha cha cha).	89
Figura 5: Gráfico comportamiento del <i>tumbao</i> . Orquestas de jazz cubanas (1936-1958)	96
Figura 6: Extracto tumbaos de saxofones, transcripción. Orquesta Casino de la Playa, “La canción del Guajiro” (guajira)	97
Figura 7: Extracto tumbaos de saxofones, transcripción. Orquesta Machito and his AfroCubans, “Dónde estabas tú” (mambo)	98
Figura 8: Extracto tumbaos de saxofones, transcripción. Orquesta Riverside, “Hola profesor” (danzón)	99
Figura 9: Extracto tumbaos de saxofones y contrabajo, transcripción. Orquesta Riverside, “Cuban Blues” (cha cha cha)	100

Índice general

Introducción	11
Capítulo I. Panorama histórico de la Cuba republicana	
1.1 Restauración del poder simbólico de la burguesía cubana	25
1.2 Contrapunteo económico: ¿nación o plantación?	29
1.3 Turismo, cabaret y diversión: el giro de la economía	36
1.4 El impacto del turismo en la vida musical habanera	41
Capítulo II. Burguesía cubana: capital simbólico e identidad	
2.1 Reestructurando campos: imaginarios cruzados en torno al debate identitario	45
2.2 <i>Habitus</i> , campos y capitales de la burguesía republicana cubana: un acercamiento a su identidad clasista	53
Capítulo III. El <i>jazz band</i> en Cuba. Tendencias del desarrollo	
3.1 Breve historia del proceso de asimilación del formato <i>jazz band</i> en Cuba	63
3.2. La sonoridad <i>jazz band</i> y el paradigma de la modernidad	68
3.3 Una visión desde la teoría del cambio	71
3.3.1 Cambio cultural como tendencias de desarrollo: una interpretación del concepto de transculturación	74
3.3.2. Hibridación cultural. Aplicación moderna de procesos de síntesis	78
3.4 Análisis extramusical. Marco social.	80
3.4.1. Composición social	81

3.5. Tendencias de desarrollo desde dentro. Modificación de las variables musicales	83
3.5.1. Primera variable: El repertorio	83
3.5.2 Segunda variable: el formato	90
3.5.3 Tercera variable: la orquestación	93
Conclusiones	103
Bibliografía	109

INTRODUCCIÓN

Por el significado que cobra para la cultura de Cuba, la música popular urbanaailable ha sido un tema que de manera fluida ha estado presente en diferentes perfiles editoriales con el fin de despejar y actualizar ciertas incógnitas en torno a su constructo histórico y las perspectivas para su estudio científico. A su estudio se ha ido sumando una nutrida generación de jóvenes musicólogos e historiadores no solo cubanos (desde adentro y desde la diáspora), sino de la región caribeña y los Estados Unidos. En este empeño han sido abordadas casi todas las modalidades musicales en libros, bocetos, revistas especializadas, antologías y ensayos que tienden a un discurso descriptivo y cronológico del devenir musicalailable y a ubicarlo, a través de sus figuras más representativas, en los diferentes espacios y estadios por los cuales se ha ido configurando el proceso.

Aunque es justo señalar que en los últimos diez años las nuevas generaciones de musicólogos cubanos, en consonancia con las dinámicas de las ciencias sociales modernas, han asumido un rol interdisciplinar, especialmente en el estudio de las últimas tendencias de la música popular urbana de la isla, una de las etapas medulares de la cultura musical cubana se ha ido quedando estancada y en el olvido: el período republicano, entre 1902, con la instauración de la nueva República, y el triunfo de la Revolución en 1959. Dada su importancia en tanto reordenamiento de los códigos nacionales, cantidad de modalidades musicales, e intensidad de procesos híbridos, requiere de manera urgente una revisión a través de un enfoque que, además de aportar datos parciales respecto a hechos históricos o agentes en el proceso, sea capaz de aglutinar una amplia red de ciencias sociales.

Por estos derroteros se encuentra el jazz en Cuba, y quizás me expreso mal cuando en realidad debería hablar de los contactos entramados entre la música cubana con la norteamericana. En este punto, el tema de mi investigación representa una continuidad consistente en el estudio del formato de orquesta de jazz (*jazz band*) en Cuba, pero no desde una perspectiva que reitere aspectos históricos o anecdóticos, sino que intente abordarlo desde un prisma científico que permita brindar una visión más conectada con las ciencias humanas. En concreto, pretendo realizar un análisis del mercado de las orquestas con formato *jazz band* en Cuba entre los años 1936-1958, y a su vez examinar la incidencia que dicho mercado tuvo en las transformaciones sociomusicales dentro del formato de estudio.

Aunque para un investigador cubano a veces resulta un poco engorroso hablar de las extensas y conflictivas relaciones bilaterales entre Cuba y Estados Unidos, los nuevos tiempos están abriendo la posibilidad de enfrentar dicha temática con valentía y objetividad: si hace veinte años hablar de jazz en Cuba era un terreno minado, en estos momentos existe una ventana abierta que posibilita arrojar diversas visiones cuyo *leitmotiv* no pretenda alinearse solo con la visión oficialista del asunto, sino que tenga en cuenta los aportes que desde la diáspora matizan y embellecen la pluralidad de los procesos.

Aunque los contactos entre la música norteamericana y cubana tienen una historia de relaciones algo extensa, la aparición del jazz en Cuba como figura genérica contribuyó a un cambio de la psicología del cubano y por ende a una reelaboración de su modo de vida, más concretamente en sus expresiones musicales y dancísticas. Esto es palpable en los numerosos influjos y reflujos que irradiaron, y que aún continúan haciéndolo, hacia nuevas manifestaciones musicales, cuyo resultado se traduce en la puesta en práctica de una inventiva cuasi natural en el reordenamiento de los esquemas de las orquestas de música popular bailable.

Estado de la cuestión

Como ya he señalado, este no es un terreno baldío. He partido *a priori* de fuentes que abordan la temática del jazz en Cuba en la etapa republicana y su principal expresión material, el formato *jazz band*. Mi referencia fundamental es la encomiable labor del investigador Leonardo Acosta, quien a través de algunas publicaciones (Acosta 1982; 1983; 1993; 2000; 2007) ha logrado construir un espacio inexistente de una historia que tiene como guía su propia experiencia como “doble condición de testigo y de modesto participante de esta historia” (Acosta 2000, 6) y la de fuentes testimoniales directas. Existen otros trabajos de investigadores norteamericanos o latinos desde la diáspora que abordan el jazz afrolatino y que de manera superficial se sumergen en la historia del jazz en Cuba en, la época objeto de nuestro estudio, como un impulso para comprender los comportamientos referentes a la conformación del jazz latino en los Estados Unidos. Entre dichos investigadores podemos encontrar a Marshall Stearns (1966), Cristóbal Díaz Ayala (1999; 2002), John Storm Roberts (1999) y Günter Schuller (1973).

En Cuba, aparte de la labor historiográfica de Leonardo Acosta, el resto de publicaciones hablan del formato *jazz band* de la época objeto de estudio como herramienta que tiene interés en el estudio de otros procesos generales, especialmente aquellos que tienen la intención de crear una historia cronológica de la música cubana. Entre estos textos podemos mencionar *La Música en Cuba* (1984) de Alejo Carpentier, *La música en persona* (1986) de Erena Hernández, *La música y el pueblo* (1998) de María Teresa Linares, *El Diccionario de la música cubana* (1992) de Helio Orovio y el *Diccionario Enciclopédico de la música cubana* (2008) de Radames Giró.

La presencia del jazz en Cuba con el advenimiento de la República es una consecuencia directa de un fenómeno fruto de los intercambios sociales y culturales entre Cuba y los Estados Unidos. Las ciencias sociales respaldan el discurso que analiza la historia de ambos países un tanto paralela si nos basamos en que: 1) ambas naciones tienen similares acervos africanos en su fase de formación étnico social; y 2) desde el punto de vista histórico es reseñable que por igual época establecieron encarnizadas luchas por la liberación nacional.

Trasladando este criterio a la música, existen datos coincidentes. Por un lado, tanto las primeras orquestas de jazz como sus contemporáneas en Cuba, las orquestas típicas (intérpretes de danzones), empleaban similar distribución en cuanto al timbre y facturación organológica (Acosta, 1983: 34; Madrid y Moore, 2013: 117-150; Stewart, 2016). Por otro, la cercana relación entre músicos cubanos y norteamericanos, en ambos casos por sus activas participaciones como voluntarios en las bandas militares desde mediados del siglo XIX (Roberts 1999, 24-76); 3) El jazz y el son fueron géneros rurales que en un principio estuvieron estigmatizados por las élites blancas y posteriormente, a través de determinadas circunstancias económicas, dichos estratos de la alta sociedad urbana contribuyeron a que trascendieran en las grandes ciudades, inclusive como dato curioso en la misma época, hacia la década de 1920.

A pesar de la resistencia cultural impuesta por un sector intelectual de tendencia nacionalista en la burguesía criolla, y algunos sectores populares, la élite cubana (fundamentalmente blanca) reconocía como positivo todo producto y modos de vida que llegaban desde los Estados Unidos. Era un reconocimiento social casarse o bautizarse en Estados Unidos, e incluso merecía distinción en la prensa el simple hecho de viajar y aparecer

en la crónica como “los que van y los que llegan”¹. En las fiestas privadas era un privilegio la visita de cualquier autoridad gubernamental o político norteamericano y, por lo tanto, las veladas se amenizaban con aquella música que le fuera familiar al invitado (Del Toro 2003, 114-115). Lo cierto es que los gustos de la clase burguesa cubana no estaban ajenos a la música, y su imaginario, en estrecha relación con las sonoridades modernistas, fue una vía importante para la penetración del lenguaje jazzístico en Cuba, al estimular, mediante la financiación, la presencia de orquestas norteamericanas contratadas para sus celebraciones.

Si bien el jazz modificó el discurso musical cubano a partir de interinfluencias entre los formatos instrumentales, influjos y reflujos genéricos y un reacoplamiento de la perspectiva retórico-sonora, una visión desde la teoría sociológica que estudie el mercado de estos procesos musicales, sus tendencias consumistas y las consecuencias de estos comportamientos sonoros, conformaría un entramado científico integrador que nos orientaría a definir aquellas estructuras y conductas sociales que han inducido dichas prácticas. En tal sentido, estudiar la propensión de la clase burguesa cubana a adoptar este producto inmaterial en sus dinámicas de estilo de vida constituye un valioso aporte para investigaciones futuras en los campos de la musicología y la sociología cubanas.

Objetivos

- ✓ Analizar los factores socioeconómicos y culturales que favorecieron la presencia del formato *jazz band* en Cuba.
- ✓ Definir las características de las bases sociales y el mercado del *jazz band* en Cuba.
- ✓ Identificar, desde la teoría del cambio cultural, las variables susceptibles de desarrollo en el *jazz band* en Cuba.

Marco teórico

Para afrontar este trabajo me he apoyado fundamentalmente en las complejas y polifacéticas bases teóricas de la sociología de Pierre Bourdieu, en el marco del

¹ Barry Glemby. “Crónicas Habaneras”. *Diario de la Marina*, Año XCVIII, No. 90, 1 de abril de 1930; Ricardo D. Vila. “Crónicas habaneras”. *Diario de la Marina*, Año CXXVIII, No. 305, 27 de diciembre de 1959.

“constructivismo estructuralista” (1987, 147)², que coincide con otras relevantes personalidades en el campo de las ciencias sociales, como, Norbert Elias, Anthony Giddens, Peter Berger, Thomas Luckmann y Aaron Cicourel.

La obra de Bordieu presenta un elemento sumamente relevante, y es que sus trabajos contienen altas dosis de empirismo, con una metodología aplicada al trabajo de campo y a la observación de los objetos en estudio. En sus teorías intenta romper con la dicotomía conceptual heredada de la filosofía clásica donde “la lógica de la investigación impele a superar la oposición, remontándose a la raíz común” (Bourdieu 1980, 26), por lo que sus conceptos se aprecian abiertos y concebidos para ser aplicados empíricamente de modo sistemático como herramientas de investigación “que se propulsan a sí mismos tanto en virtud de las dificultades que hacen surgir como de las soluciones que aportan” (Bourdieu, 1980, citado en Jiménez 2004, 81).

Concibiendo la perspectiva constructivista de manera plural, en tanto construcciones históricas y cotidianas en reconstrucción debemos destacar dos aspectos fundamentales: 1) El papel de la historicidad como punto inicial en la formación de nuestro universo (Corcuff 1998, 19) y 2) Dentro del proceso histórico las realidades sociales son a la vez objetivadas e interiorizadas, lo cual significa que los agentes se debaten entre los mundos objetivos y subjetivos y de esa relación nacen sus impulsos de acción.

Partiendo de esos esquemas, el investigador francés elaboró su paradigma teórico articulando lo individual y lo social en el marco de las estructuras internas de la subjetividad y las estructuras sociales externas. En este sentido, el concepto de *habitus* ocupa un lugar permanente y recurrente dentro de su línea conceptual “como sistema de disposiciones en vista de la práctica [que] constituye el fundamento objetivo de conductas regulares y, por lo mismo, de la regularidad de las conductas. [...] El *habitus* es aquello que hace que los agentes dotados del mismo se comporten de cierta manera en ciertas circunstancias” (Bourdieu 1987b, citado por Giménez, 4). Por tanto, esta capacidad humana de combinar vivencias interiores con exteriores sistematiza una serie de disposiciones que le hacen actuar, sentir y pensar de una manera determinada, las cuales se van sedimentando a lo largo del tiempo y llegan a

² El propio investigador caracteriza su trabajo dentro de la tendencia “constructivist structuralism o de structuralist constructivism” (Bourdieu 1987: 147), partiendo de la afirmación de que existen en el mundo social estructuras objetivas independientes de la conciencia y de la voluntad de los agentes.

conformar su historia expresando “la posición social en la que el habitus se ha construido” (Bourdieu 1987, 80).

Partiendo de que el *habitus* es un "sistema de disposiciones adquiridas", el estudio este concepto intenta, por un lado, esclarecer el principio que rige la lógica de las prácticas sociales, las variables que explican la unidad, la regularidad y la homogeneidad de los grupos sociales y cómo se reproducen las formas de la existencia colectiva en las diversas formaciones sociales. Es precisamente en los aspectos de producción y reproducción donde Bourdieu enfoca su mirada con vistas a estructurar patrones constitutivos del *habitus* a partir de dos variables fundamentales: como proceso de *persuasión* en un ámbito institucional, y como *incorporación* de determinadas condiciones de existencia³.

Para el presente objeto de estudio, esta idea que plantea la formación del *habitus* primario en el seno de la educación familiar, donde habría que analizar el efecto de la persuasión parental teniendo en cuenta las condiciones precedentes de existencia que fueron incorporadas en el curso de la trayectoria de los padres, constituye un elemento indispensable que conecta las prácticas, individuales y colectivas, conforme a los principios engendrados por la historia, asegurando la presencia activa de la experiencia pasada, por lo que tiene una tendencia a la reiteración de la misma manera de actuar, en la medida en que tiende a reproducir las regularidades inmanentes a las condiciones objetivas de la producción de su principio generador (Capdevielle 2011: 35). Esta espiralidad, entendida como proceso que recrea las condiciones que lo crean, se manifiesta “a través de categorías ya construidas por experiencias previas. De ello se sigue una inevitable prioridad de las experiencias originarias y una clausura relativa del sistema de disposiciones que constituye el *habitus* (Bourdieu y Wacquant 2008, 174) a través de procesos perceptivos, valorativos y de acción, donde convergen y toman cuerpo nuestros criterios ante la negociación y ajuste mostrados por Bourdieu a través de la metáfora del *juego social*⁴.

³ La primera de las formas sugeridas por Bourdieu en *La reproducción*³, supone una acción pedagógica efectuada dentro de un espacio institucional (familiar o escolar) por agentes que controlan el proceso de adoctrinamiento e imponen normas arbitrarias valiéndose de técnicas disciplinarias. La segunda, en cambio, remite a la idea de una interiorización de las regularidades inscritas en sus condiciones de existencia. “La acción pedagógica de la familia y de la escuela [...] se ejerce por lo menos en igual medida a través de condiciones económicas y sociales que son la condición de su ejercicio, que a través de los contenidos que inculca” (Bourdieu 1979 citado por Giménez 2002. 11)

⁴ Aquí debemos señalar dos puntos importantes: 1) El juego social refiere a una actividad sometida a reglas explícitas o no explícitas donde las normas de legitimidad son reconocidas e interiorizadas por los agentes y pueden estar muy alejadas de las normas escritas, por lo que la realización de la *partida* está condicionada a las reglas y sus debilidades, y en este sentido, el sujeto debe elaborar una estrategia, una habilidad o manera de jugar

Esta percepción converge con la visión de María de los Ángeles Córdova, que analiza el concepto de *transculturación* de Fernando Ortiz desde una óptica temporal, en la que plantea la relación entre la resistencia a la pérdida de la cultura originaria de los sujetos y la necesidad de asimilar nuevos elementos culturales como estrategia de sobrevivencia (Córdova, 2009: 58). Es precisamente en la etapa de nuestro cuando se produce la configuración de la nacionalidad y, ante la influencia de la cultura material e inmaterial norteamericana, la acumulación de *habita* familiares, que se transmitieron de generación en generación, manifestó una resistencia por parte de los agentes sociales a olvidar su pasado histórico ante las contrastantes transformaciones en sus condiciones de vida. Dicho en otras palabras, el proceso de asimilación de los nuevos elementos culturales (en este caso norteamericanos) se produjo sobre el arraigo de las experiencias culturales originales de cada agente y que fueron transmitidas desde una experiencia cultural anterior, atribuible al capital social que este adquirió en sus etapas de formación de la conciencia y al campo donde se desarrolló, y en segundo lugar, como los elementos de la cultura hegemónica dominante (representado bajo las siglas de modernidad y capital económico) no solo puede ser visto como un proceso de asimilación entendiéndolo como algo impuesto, sino como un proceso de aprendizaje el cual cumplió una función en la adaptación a las condiciones de subsistencia cultural⁵.

Continuando con el paradigma de Bourdieu, la noción de *habitus* es aplicable a procesos sociales colectivos y plurales en el marco de un espacio social como un sistema vertical que concede determinado valor a una posición social dada la distancia que la separa de otras posiciones inferiores o superiores, lo que equivale a decir que es un sistema de diferencias sociales jerarquizadas en función de legitimidades socialmente establecidas y

y es esta variable “lo que permite hacer infinidad de *jugadas* adaptadas a la infinidad de situaciones posibles que ninguna regla, por compleja que sea, podría prever” (Bourdieu 1987, citado en Giménez 2002, 10). Y 2) este *juego social* que se establece entre las estructuras sociales y mentales, se manifiesta de manera primaria en lo más profundo del cuerpo, en nuestra psiquis, posibilitando diversas transacciones emocionales y afectivas con el entorno social. Por lo que el cuerpo constituye así el espejo de nuestra realidad social poseído por ella, y un transmisor de los discursos sociales. El individuo, en su esencia psicológica y material es configurado por la exposición a determinadas condiciones sociales, las cuales procesa dentro del organismo como *lo social incorporado*, pero también constituido por *las relaciones de poder hechas cuerpos* (Capdevielle 2011, 34).

⁵ En la creación de un imaginario cubano, si juzgamos la evolución de la cultura durante los primeros cincuenta años del siglo XX, es incontestable que distinguiendo diferencias entre los sujetos que concurrieron a la formación de la nación cubana, hipotéticamente sea necesario reconocer que la más palpable de todas, correspondió a los africanos y sus descendientes. Del mismo modo, en términos musicales, es reseñable que las transnacionales de la música ubicaran la música de raíz africana y sus descendientes como las más representativas de la *Marca Cuba*, y por la cual se internacionalizó la música cubana en los años cincuenta.

reconocidas en un momento determinado. En dicha coyuntura, las prácticas de los agentes, por tanto, tienden a ajustarse espontáneamente a las distancias sociales establecidas entre posiciones “construidas de tal manera que las personas, los grupos o las instituciones que en él se encuentran situados tienen tantas más propiedades en común cuanto mayor sea su proximidad en el espacio; y tantas menos cuanto más distanciados se hallen” (Bourdieu 1988, 102).

Una de las peculiaridades de las sociedades modernas constituye el alto grado de diferenciación y complejidad, donde los espacios sociales son *estructurados y estructurantes* en tanto manifestación multidimensional de un conjunto de campos relativamente autónomos, y articulados entre sí: campo económico, campo político, campo religioso, campo intelectual, etc. En estos *campos* los sujetos incorporan activamente aquellas nociones fundamentales que orientan la racionalidad de sus actos y, simultáneamente, contribuyen a estructurar y reestructurar permanentemente los sentidos del mundo, produciendo así formas reconocibles de relación social (Vizcarra 2002, 57). Es decir, en estas estructuras dinámicas se hallan inscritos los sujetos, quienes modifican y responden sus acciones mediante la constante transformación del *habitus*. Son los *campos*, por lo tanto, los espacios sociales de estructuración y articulación histórica de las colectividades en espacios donde lo simbólico constituye importante estrategia en la función reproductora; donde además se conducen y reconstruyen aspiraciones e imaginarios colectivos en redes compartidas de ideologías, fundamentando no solo leyes y normas de relación entre los actores sociales, sino, principalmente, en un conjunto de valores compartidos que alimentan de manera decisiva el sentido de las prácticas sociales. Esta es una idea fundamental a tener en cuenta en las dimensiones del campo social hacia conformación de la identidad nacional cubana, en un momento donde la burguesía criolla se ve amenazada en su estatus clasista⁶. La necesidad de replantear imaginarios que retoman circunstancias de la vida colonial (étnicos, económicos, afinidad de campos y capitales) definen los valores comunes a compartir por dicha clase en sus aspiraciones hegemónicas, puesto que “hay clase(s) de condiciones de existencia y condicionamientos idénticos o semejantes” (Capdevielle 2011, 38) que producen

⁶ En un sentido más práctico, el campo es un territorio social y simbólico “donde convergen *habitus* del consumo, de los oficios y habilidades, del ocio, de los sueños y aspiraciones, de los temas de conversación y discrepancia”, [significa comprender el campo como] “un espacio multidimensional de posicionamientos que los sujetos constituyen y a través de los cuales son constituidos como agentes, y como reproductores de relaciones sociales específicas en torno a problemáticas compartidas, en tanto sistema común de referencias, de redes de tensión y complicidad (Vizcarra 2002, 59-60).

“disposiciones e intereses semejantes y [...] por lo tanto, prácticas y tomas de posiciones semejantes (Bourdieu 2002, 124-125).

Estos posicionamientos jerarquizados se manifiestan en dos aspectos esenciales: la *condición*, que concierne a las propiedades relacionadas a un cierto tipo de condiciones materiales de existencia y de práctica profesional, y la *posición*, que hace referencia a las propiedades relacionadas con el lugar ocupado en el sistema de clases en relación a otros grupos sociales (Bourdieu 2002, 132-133). Con esta lectura el criterio de determinación de las clases en el espacio social depende de “una serie de variables para analizar la clase social, que, [...] se puede inferir que tienen que ser variables tanto objetivas (bienes) como subjetivas (conciencia) como prácticas (movilización), al mismo tiempo que hay que tener en cuenta el aspecto diacrónico (trayectoria)” (Álvarez 1996, 151) proponiéndonos la construcción de un espacio social a partir de una estructura de posiciones diferenciadas que confieren un status a los efectos que ejerce sobre las prácticas.

Pero la oposición de clases en Bourdieu va más allá, y no solo se reduce a su dimensión objetiva de oposición entre grupos definidos, sino a la dimensión que cobran las *distinciones simbólicas*, que explican las diferentes estrategias en las movilizaciones de clase para distinto tipo de acciones sociales, que van desde la contemplación estética y los valores éticos hasta el comportamiento político, pasando por el tipo de comida, la forma de sentarse ante la mesa, la manera diferente de vestirse, los gustos artísticos, los hábitos lingüísticos, los diversos tipos de consumo, etc. Estas prácticas relacionadas con la cultura incluyen las distintas expresiones exteriorizadas de las personas que ocupan los lugares en los distintos campos sociales, pues éste unifica los estilos de vida de las clases, y más en concreto de las fracciones de clase⁷. Pero no podemos hablar de los estilos de vida y los gustos de una clase si no tenemos en cuenta el elemento mediador de estas prácticas que conforman jerarquías sociales: el *capital* y su dimensión más abstracta⁸, *el capital simbólico*.

⁷ Estos estilos de vida son el resultante de una serie de prácticas de las personas y condiciones de tales prácticas: las condiciones de existencia están condicionando un *habitus*, que a su vez induce a unos esquemas generadores de prácticas y unos gustos y éstos condicionan unas prácticas que equivalen a unos estilos de vida. “Los estilos de vida ayudan a configurar la clase, al mismo tiempo que son condicionados por la clase” (Álvarez, 1996: 154).

⁸ “Lo que destaca el uso contemporáneo de las metáforas espaciales en la teoría sociológica es que se han llegado a convertir en *metáforas maestras*, es decir, metáforas que no son usadas simplemente para adornar los escritos sociológicos, si no que juegan un papel central en la teoría y la investigación sociológica. Una metáfora se convierte en *metáfora maestra* cuando es usada en el enfoque teórico general, y es aplicada sistemáticamente con la finalidad de clarificar y generar un sistema teórico coherente, a la vez que un conjunto de categorías o conceptos relacionados” (Chihu 1998, 180).

Bourdieu definió el capital en general como “una fuerza dentro de un campo” o “energía de la física social” (Bourdieu 2010, citado por Fernández 2013, 35). En esta noción incluyó a todos los bienes, materiales y simbólicos, sin distinción, que se presentan ellos mismos como raros y dignos de ser buscados en una formación social concreta o en uno de los diferentes campos relativamente autónomos que configuran el espacio social de las sociedades modernas (Fernández y Puente 2009, 33-53). Por tanto, la propuesta no se limita al capital material, a la creencia marxista del trabajo valorado en objetos materiales y representable mediante el equivalente general (el dinero), sino que considera como capital a todo aquello que pueda valorizarse, en la medida que haya alguien dispuesto a valorarlo, a apreciarlo, a reconocerlo partiendo de una *illusio* arbitraria, en tanto no es una propiedad deducida directamente de la naturaleza de las cosas, sino que provienen de una creencia en que las cosas tienen valor, y que el interés por las cosas está en la naturaleza de los hombres (Noya 2003, 87-116).

Operado como concepto tridimensional, el capital se estructura en capital económico⁹, capital cultural¹⁰, capital social¹¹ y capital simbólico como “la forma que toman los distintos tipos de capital en tanto que percibidos y reconocidos como legítimos” (Bourdieu, 1980, 1987, 1994, citado en Noya 2003, 95). En tanto propiedad abstracta e inmaterial, se atribuye a una cualidad inherente a la naturaleza misma del agente y solo pueden existir en la medida en que sean reconocidas por el otro, “que permiten definir y legitimar valores y estilos culturales, morales y artísticos” (Chihú 1998, 184). Por lo tanto, su dinámica se relaciona con el prestigio, el reconocimiento, la legitimidad, la estima social y la

⁹ Su valor se traduce “en la propiedad de bienes, sueldo y todas las otras fuentes de ingreso” (Müller 1986, citado en Meichsner 2007, 4) por lo cual es posible obtener una fuente inmediata y directamente convertible a dinero. Es el medio para apropiarse de recursos que son vividos como escasos ante una demanda supuestamente infinita (Martin e Izquierdo 1992, citado en Noya 2003, 94).

¹⁰ Se manifiesta en a través de disposiciones mentales y corporales, por lo que es intransferible. En tanto prácticas sociales, se manifiesta en la manera de ser competente en el marco de un campo concreto del saber, ser cultivado, tener un buen dominio del lenguaje, de la retórica, conocer y reconocerse en mundo social y sus códigos. Esto es desenvolverse en su entorno social de acuerdo a las normas pertinentes como la forma de hablar, de andar, de saber hacer uso de las modas para siempre resultar distinguido y legitimado. Por tanto, es una forma de capital apreciable en nuestro cuerpo, que no puede circular, es decir, no puede venderse de forma explícita como producto, pero si ejerce valor de cambio por la habilidad con la que es posible obtener recursos tangibles e intangibles.

¹¹ El capital social, por su parte, consiste en la capacidad de movilizar recursos y relaciones en provecho propio a través de redes relacionales y vinculantes más o menos extensas, derivadas de la pertenencia a diferentes grupos. Su volumen dependerá del tamaño de la red de conexiones que pueda movilizar y del volumen de las otras formas de capital que ese grupo posea. Por tanto, el capital social funciona como “una herramienta para potenciar las otras variedades de capital tendiendo a ser una suerte de multiplicador que permite desplegar para crear, reforzar, mantener, acompañar, reactivar, lazos de los que cualquier momento puede tener la esperanza de extraer beneficios materiales o simbólicos” (Bulcourf, Cardozo 2011, 281).

autoridad que se le asigna tanto al origen como a la posesión de otros capitales¹² y opera según la lógica de la distinción, la diferenciación, muy vinculados a la persona o a la posición social. No circula en estado material, pero su valor de cambio se materializa en aquellos agentes con prestigio, en tanto forma que adoptan el resto de especies de capital cuando su posesión produce efectos.

Desde esta perspectiva simbólica, para la élite de la burguesía cubana, asumir la cultura dominante a través de la sonoridad del formato *jazz band* significó un aumento de su capital simbólico como alternativa para posicionarse en la escala social. Dicha práctica constituyó una de las estrategias para diferenciarse del resto de la sociedad cubana. Pero, el hecho de que el interés por asimilar los códigos de la cultura hegemónica (cultura material y espiritual norteamericana) significó dar un paso en la escala social, su identidad clasista fue enriquecida por las dimensiones de su *habitus*, incorporado al permitir la integración de aquellos elementos culturales, y en este caso musicales y extramusicales nacionales para dar vida a una nueva sonoridad en tanto expresión cultural. Por tanto, este proceso híbrido que proyecta una *tendencia de desarrollo* a través del análisis de variables concretas (composición social, estructura del formato *jazz band*, cambios expresivos) es un elemento conciliador en el marco del espacio social, el *habitus*, los campos y el resto de clases sociales, y establece una simetría entre pasado y presente.

Metodología y fuentes

Respecto a las fuentes documentales que sirven de sustento primario a la investigación, destaco el fondo fonográfico asentado en el Museo Nacional de la Música y enriquecido en un inventario realizado por este autor a un fondo fonográfico del Instituto Cubano de Radio y Televisión en estado de abandono, el cual fue recuperado y donado a los archivos del mencionado Museo. Precisamente, mi primer acercamiento a este fondo, en tanto

¹² “Si algo resalta en esta definición es que el capital simbólico no es un tipo más de capital, sino un modo de enfatizar ciertos rasgos relacionales del capital en general. Por un lado, la noción de capital simbólico es inseparable de la de *habitus*, ya que tiene su origen en la necesaria dimensión fenomenológica de lo social, esto es, en el conocimiento y en el reconocimiento de los demás tipos de capital por parte de unos agentes sociales que disponen de determinadas categorías de percepción y de valoración” (Fernández, 2013: 36).

labor investigativa, tuvo resultados pedagógicos concretos que sirvieron para la realización de un trabajo que se encuentra inédito (Malagón 2002).

En este archivo existen 1221 grabaciones en disco de 45 y 78 rpm que correspondían a 23 de las orquestas de jazz más importantes del período que abarca entre los años 1936-1958. Como parte de mi labor profesional en esa institución, pude acometer la empresa de recuperar en formato CD apenas 257 grabaciones que es el material sonoro tangible con que contamos para este trabajo. De este archivo debemos aclarar que cuatro de dichas orquestas realizaron gran parte de su labor en los Estados Unidos. No obstante, prevaleció el criterio de que dichas agrupaciones fueron creadas en Cuba como figura y su componente social: en su mayoría, son integradas por músicos cubanos residentes en el exterior o emigrantes. Por último, a continuación de estos apartados expongo las conclusiones del estudio más las proyecciones derivadas para futuras investigaciones afines.

Estructura

Para llevar a cabo estos objetivos, he propuesto la estructura del trabajo en tres capítulos. El primero lo he enfocado hacia el estudio del panorama histórico de la Cuba republicana y las diferentes posiciones que asumían los dos países en sus relaciones bilaterales. Sobre este aspecto he dirigido mi discurso a la actitud económica de la élite burguesa cubana en tanto dirigente de la política y conductora de los destinos del país. Las políticas implementadas por Estados Unidos a la importación de productos cubanos condicionaron una dependencia de las estructuras económicas cubanas al capital financiero extranjero. Esto se tradujo en una economía basada en la monoexportación de materias primas y la multiimportación de bienes de consumo.

El segundo capítulo constituye un estudio de los comportamientos y posturas asumidas por la clase élite de la burguesía cubana en la etapa republicana teniendo en cuenta sus *habita*, los campos en los que se desenvuelve, así como una caracterización de sus capitales. Tras la guerra de 1898, la presencia política, económica y cultural de Estados Unidos en la isla fue progresiva. Era interés de los cubanos cambiar el modelo colonial, por estructuras emergentes donde la modernidad y el progreso constituyeran signos vitales de desarrollo. No obstante, la injerencia política del gobierno norteamericano y el avance del capital económico como normativo de las relaciones sociales, fueron originando cierta

frustración en algunos sectores burgueses nacionales. Ante esta coyuntura, la sociedad cubana tenía el reto de replantearse nuevos códigos con vistas a definir su identidad nacional. En medio de estas contingencias, la élite burguesa criolla encontró una mediación donde, por un lado, seguía interesada en la cultura material y espiritual de los Estados Unidos, y por otro se trazaba estrategias con vistas a reconstruir su posición hegemónica y su destino clasista en la sociedad cubana.

Por último, el tercer capítulo se centra en el análisis del proceso de asimilación del *jazz band* en Cuba en tanto cambio cultural, como una tendencia del desarrollo concreta experimentado por la sociedad cubana, y el análisis de las variables musicales que se derivan de dicho proceso de hibridación. A mi juicio, los aspectos más sensibles que sufrieron modificación dentro de este fenómeno fueron la interpretación de géneros musicales cubanos, la presencia de elementos organológicos vinculados a la tradición de la música popular cubana, y el cambio de función acompañante experimentado por la sección de saxofones en algunos géneros bailables.

Capítulo I

Panorama histórico de la Cuba republicana

1.1 Restauración del poder simbólico de la burguesía cubana

La presencia de Cuba como mercado natural y geopolítico ocupó siempre un lugar especial en la política exterior norteamericana desde finales del siglo XVIII. Al constituir la isla un objetivo especial dentro de la dinámica imperial que caracterizó a la nación norteamericana, la presencia de Estados Unidos en el conflicto bélico versus España en 1898 constituyó el colofón de dos etapas dentro de la historia de Cuba: la sociedad cubana pasó página al colonialismo español que se traducía en la subordinación en todas las esferas de la vida a la corona española y comenzaría a escribir una nueva historia que consistía en la construcción de una república moderna con supuesta autonomía para competir en el mercado capitalista.

Con el advenimiento del siglo XX, Cuba mostraba unas estructuras económicas e institucionales deficientes, basadas en un pronunciado estancamiento, activos devaluados y destruidos por la conflagración y la sensación de una dignidad trastocada. En las primeras dos décadas del siglo XX, una vez ocurrida la transición a través de un gobierno mediador estadounidense, la sociedad cubana experimentaba una mezcla de sentimientos encontrados donde existía una corriente que abrazaba la esperanza y a su vez un sector que mostraba sentimientos de frustración, impotencia e indefensión ante el gobierno interventor. En tal sentido, no solo eran los grupos pro españoles los que miraban con recelo la intervención; también lo hicieron aquellos que consideraron que la libertad lograda no era completa ni real (Naranjo 2003, 251).

La presencia de un sector de la burguesía partidaria del régimen colonial que había sobrevivido los embates de la guerra, y que se encontraba en un limbo de poder, unida a un sector con perfil más anexionista¹, facilitó la adopción de un conjunto de leyes y decretos por parte del gobierno mediador que canalizaba la penetración de capitales estadounidenses y al

¹ Carlos Alzugaray plantea que la corriente de pensamiento más anexionista estaba compuesta por un numeroso grupo de repatriados desde los Estados Unidos, cuya educación y adopción de elementos de la cultura material de dicho país les legitimaba como abanderados de las ideas modernistas y liberales de finales del siglo XIX. (Alzugaray 2000, 12).

mismo tiempo las bases para una república moderna tutelada². Fue a través de este grupo élite de la sociedad cubana que el gobierno interventor no solo dio continuidad a las leyes españolas, sino que se apoyó en las recomendaciones de las autoridades locales constituidas para estructurar la administración del territorio.

Una de las consecuencias directas de la primera intervención norteamericana lo constituyó la Enmienda Platt, apéndice constitucional que desde 1901 abrió el país a la dependencia económica y política ulterior, y preparó las bases para la deseada anexión (Macías 2001, 109-144). Esta ley le confería a Washington la facultad de intervenir en los asuntos internos cubanos. Entre 1902 y 1934, las notas diplomáticas que ejercían presión, las amenazas de intervención más o menos públicas, el desembarco de marines y hasta el envío de un procónsul como Enoch Crowder, eran ocurrencias más o menos normales y aceptadas con cierta resignación.

Al no existir un líder con perfil claro que guiara los destinos de intereses económicos y políticos nacionalistas desde un punto de vista autonómico, la exclusión en las negociaciones de los principales jefes mambises y los más fuertes partidarios de la independencia y del separatismo constituyó un proceso de frustración al constatar las advertencias de algunos pensadores sobre el peligro que se cernía desde Estados Unidos. La visión en tal sentido por este grupo social burgués y hacendado, en gran medida criollo y mestizo, era el planteamiento de que después de treinta años de lucha, lo único que se había logrado era cambiar de amo³.

Este entramado desarrollado en un espacio de tiempo relativamente corto, que tuvo su punto de partida en las guerras libertarias, la intervención militar norteamericana y la injerencia en los asuntos internos de la isla, dio como resultado una reestructuración de la clase burguesa con una dinámica un tanto deformada ideológicamente, una élite que no respondía a los intereses nacionales, sino más bien a sus propios intereses a cualquier precio. Louis A. Pérez, uno de los historiadores cubanos contemporáneos cuyo punto de valoración

² Aunque en la historiografía cubana se plantean diferentes términos como “pseudo república” o “república mediatizada”, el hecho histórico hay que acentuarlo en la idea de que “el campo de la política cubana se presenta como una estructura, o prisma, que refracta las orientaciones enviadas desde la localización fáctica del poder económico [...] y entrar en procesos de negociación complejos a fin de mantenerse como los representantes legítimos de la soberanía” (Núñez 2002, 6).

³ Habiendo vivido en el exilio, José Martí, quien es considerado el más universal de los cubanos, y principal líder intelectual de la Guerra de independencia, ya planteaba algunos peligros referentes a las intenciones políticas de Estados Unidos respecto a Cuba (Vitier, 2003)

respecto a este tema es apreciable, ha descrito el entorno de reorganización de esa clase elitista en los términos siguientes:

En la medida que la ocupación militar penetró en todas las esferas de la vida social, el gobierno norteamericano —y no la comunidad separatista— se convirtió en la principal vía de ascenso para los ambiciosos y arribistas [...] cuando ser miembro del conjunto separatista se convirtió en sí mismo en un elemento en contra del progreso personal, el separatismo perdió su pretensión a la fidelidad de todos, excepto los más apasionados defensores del independentismo” [...] “La intervención norteamericana restauró a la asediada burguesía en su posición de supremacía local, pero a cierto precio. Esta era ahora una burguesía cautiva, una clase que no tenía otra función que la de servir a las exigencias norteamericanas, como un medio para garantizar su propia supervivencia. Seguiría siendo una elite enajenada, artificial en algunas conductas, superflua en otras, y siempre sumisa a los intereses del exterior y vulnerable ante las fuerzas domésticas. No se hacía necesario para las elites locales justificar su relieve o defender sus intereses, los Estados Unidos siempre lo harían. La burguesía cubana estaba condenada para 1898; durante los próximos 60 años sería funcionalmente inerte en todos los asuntos importantes, salvo uno: otorgar legitimidad a la hegemonía norteamericana en Cuba” (Pérez 1982, 382-383).

El panorama durante los primeros treinta años del siglo XX quedaba dibujado a partir de dos ideas fundamentales: por un lado, la alta burguesía criolla no solo buscaba obstruir los remanentes de la corriente de pensamiento independentista, sino que configuró las condiciones institucionales a través de las cuales se legitimaba la influencia de Estados Unidos en la vida política, económica y cultural del país. No constituyó un debate el tema en torno a una Cuba independiente, sino que su prioridad fue reconfigurar su papel hegemónico como medio de salvación clasista, dependiente de la hegemonía de los Estados Unidos (Pérez 1997, 102).

En otro de los textos clásicos de la Historia de Cuba, Óscar Pino Santos ha intentado fragmentar la historia de las relaciones entre Cuba y Estados Unidos partiendo de un enfoque político que se divide en una etapa semicolonial (1902-1934) y una segunda neocolonial (1934-1958) (Pino 1983, 528-529). La primera de ellas, como ya hemos descrito antes, se caracterizó por una férrea injerencia cuyo objetivo central era facilitar la entrada del capital financiero norteamericano y el control de ésta en las altas esferas locales. El propio Pino Santos señaló al respecto que:

Lo significativo del período 1914-1925 no fue sólo el incremento de la participación del capital yanqui en la industria azucarera de Cuba, sino, también, el hecho de que ese fenómeno vino acompañado de otro de aún no bien estudiadas, pero sin dudas decisivas, implicaciones en nuestro proceso histórico: la oligarquía financiera yanqui hizo su aparición en Cuba y en el brevísimo curso de la década citada asumió el dominio prácticamente absoluto de los sectores más dinámicos y estratégicos de la economía nacional” (Pino 1973, 100).

El florecimiento económico provocado por la Primera Guerra Mundial convirtió a Estados Unidos en la gran potencia global controladora de la mayor parte de los recursos y materias primas. No obstante, tras este período, los países capitalistas se vieron afectados por una depresión económica ocasionada fundamentalmente por la concentración de productos en el mercado (López Fernández 2009, 1-16; Sarriugarte 2010, 171-182). Dicho fenómeno económico generó un cambio radical en la política interna y externa de Estados Unidos amparado por el gobierno de Theodore Roosevelt, el cual planteaba específicamente en el plano externo la necesidad de extender una imagen de buen trato hacia todas las naciones del mundo, y especialmente con el resto de países del continente americano (Gómez y Resico 2009, 27-64).

Respecto a esta segunda etapa señalada por Santos, la consolidación del poderío económico de los Estados Unidos a escala mundial se conjugó con un cambio de táctica en sus relaciones internacionales sobre todo en América Latina y el Caribe, lo que posibilitó su influencia en términos económicos a través del intercambio comercial. El New Deal facilitó a Estados Unidos la recuperación de la confianza aparente en las sociedades latinoamericanas, pero su objetivo primordial era garantizar una posición de ventaja respecto al acceso de materias primas, frente a rivales alemanes, japoneses e ingleses que ambicionaban invertir en dicha zona. Esto trajo unas consecuencias económicas importantes para los países latinoamericanos pues aumentaron las inversiones de capital norteamericano, y con ello la modernización de sus instituciones. No obstante, este proceso generó un alto grado de dependencia de dichas naciones, que vieron orientadas sus estructuras a intereses muy específicos del capital financiero internacional e imposibilitado un desarrollo económico que se articulara de forma coherente con la dinámica capitalista.

En el caso específico de Cuba, esta dinámica condicionó a partir de 1934 un reforzamiento de los mecanismos de dominación socioeconómica y política no solo con vistas a proteger los intereses norteamericanos en la isla, sino por la necesidad de controlar el

mercado interno cubano consumidor de productos industriales. Teniendo en cuenta las condiciones políticas predominantes en el ámbito nacional e internacional⁴, la llamada “política del buen vecino” apelaba a métodos más sutiles, como el tipo de autogestión del país, teniendo como instrumento la que hoy denominamos “democracia representativa”, garantizada política e ideológicamente por los gobiernos de turno (Guerra 1973, 478-485).

Aliada a este discurso, la corriente más derechista del anexionismo dentro de la élite burguesa cubana, que a su vez representaba los estratos superiores de la política para la década de 1940, manifestaba un solapado nacionalismo a la vista de la sociedad civil cubana. No obstante, de manera encubierta estaba también muy atenta a las sugerencias que mediante los diferentes embajadores en la Habana llegaban desde Washington. En este entramado, una peculiaridad importante lo constituyó el despliegue en Cuba de un reducido número de familias vinculadas a negocios ilícitos en Estados Unidos, que desde la década de los treinta estableció vínculos con altas esferas de esta burguesía criolla fomentando una amplia red de negocios. De este aspecto hablaremos más adelante, enfocando el efecto que tuvieron estos grupos sociales en el desarrollo de la economía de postguerra. Para la década de los cincuenta este era un factor adicional de corrupción, desajuste y subordinación a los intereses estadounidenses del régimen político cubano.

1.2 Contrapunteo económico: ¿nación o plantación?

Para comprender mejor el devenir de la clase élite burguesa cubana en la República, se hace indispensable analizar el contexto económico donde se vio inmersa, porque a través de las políticas económicas que implementó, como representante de la alta política, podemos dibujar un perfil determinado teniendo en cuenta su actitud a condicionantes externos o internos. Para ello, es necesario remitirnos a las etapas posbélicas (tras la Guerra entre España y Estados Unidos de 1898), donde la economía cubana paulatinamente comenzó a experimentar un notable crecimiento impulsado en gran medida por la reactivación de la industria azucarera, proceso éste que fue indispensable en la reorganización económica de dicha clase social.

⁴ Sobre la crisis social en Cuba en la década de 1930, véanse: (Cairo, 1976); (Carrillo, 1985); (Soto, 1985); (Tabares del Real, 1971).

La demanda del mercado internacional por crear volúmenes altos en la producción de azúcar como consecuencia de la I Guerra Mundial condicionó la necesidad de hacer fuertes inversiones en las propiedades agrarias devaluadas por la guerra. Con el fin de aumentar rápidamente dicha producción, se hizo necesario el mejoramiento de las infraestructuras obsoletas a partir de la construcción de ferrocarriles privados y el aumento en espacios de áreas sembradas de caña. Este proceso trajo consigo la adquisición de propiedades y la concentración de la riqueza por parte de la combinación del gran capital financiero externo y un pequeño sector de propietarios hacendados que sobrevivieron a la guerra. No obstante, la posibilidad de autofinanciación única del sector hacendado local se vio interrumpida por la creciente presencia del capital externo.

Algunos datos reflejan la relación proporcional de esta dinámica que estamos hablando: para el quinquenio 1914-1919, el crecimiento de la producción y los precios fue un 76% más elevado que durante el periodo 1900-1913. En 1919, el capital norteamericano colocado en Cuba se había incrementado un 460% respecto de 1913. Solo en la industria azucarera, dicho aumento fue del 1200%⁵. La presencia de grandes inversores fue estimulando progresivamente la formación de capital a través de un proceso de concentración de la riqueza y una marcada expansión económica que concentró el volumen de las reservas internacionales de divisa.

En plena bonanza económica tras la Primera Guerra Mundial, que tuvo su clímax más pronunciado durante la “danza de los millones”⁶ y con una producción en máximos

⁵Si bien parecería contradictorio expresar que España al ser la metrópolis política de la colonia, sería el principal inversor en cantidad de activos, lo cierto es que para fines del siglo XIX, Inglaterra se codeaba fuertemente en esta disputa especialmente en la rama tecnológica, a partir de una sobrecapitalización de las empresas ferroviarias en el proceso de concentración de la red occidental (Pino 1973, 22; García y Zanetti 1987, 320). No obstante, constituye un hecho revelador el desplazamiento paulatino de estos capitales británicos por norteamericanos: “En 1913, las inversiones británicas en el sector superaban en un 404% a las norteamericanas (126.000.000 frente a 25.000.000% aunque sólo administraban un 20% más de kilómetros” [...] “En general las inversiones estadounidenses crecieron discretamente hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial, por lo que en 1914 sólo poseían 38 ingenios que producían menos del 40% del total de la zafra azucarera. Empero, en el período 1914-1925 construyeron 10 centrales azucareros de los 53 nuevos ingenios que propiciaron el auge productivo ante la falta de azúcar en el mercado internacional. En la zafra 1923-1924 entidades estadounidenses ya poseían 74 ingenios de los 106 existentes, que aportaban 60% de la producción nacional de azúcar” (Molina: 2005, 17).

⁶Inducido por mis lecturas referentes a los años veinte, en mi último viaje a Cuba encontré en una “librería” de textos en desuso y prácticamente en estado de descomposición un revelador libro que describe la Cuba republicana de la segunda década en formato novelístico. Su vendedor, reflejaba en el rostro la desesperación por tirármelo por la cabeza con tal de ganarse cuatro monedas, pero una vez leer su título, me inspiró curiosidad. Como es lógico, ya no se vende en ninguna librería oficial, al menos que yo conozca, ni tan siquiera en Cuba, pero su relato es evocador. Su título es *La danza de los millones*, y fue escrito por Cisneros y editado en Hamburgo por Hermann’s Erben en 1923. No resulta extraño que sea bastante desconocido o ignorado por los

históricos, la economía cubana experimentó un alza desbordante en las exportaciones de bienes y materias primas, las cuales se multiplicaron más de siete veces a través de sólidos intercambios comerciales con el resto del mundo. Esta dinámica comercial positiva transformó los números negativos en apenas 25 años donde se había superado una brecha comercial negativa de 18 millones de dólares en 1900 a un superávit de 57 millones en 1925 (Molina 2005, 17). Este flujo contribuyó por un lado a especializar la economía cubana en productos concretos, en este caso la caña de azúcar y en menor medida tabaco, y por otro al incremento de la capacidad importadora, orientando el mercado cubano a consumidor de productos estadounidenses.

A pesar de las consecuencias originadas por el crack bancario de 1929 y las contradicciones internas desde el punto de vista político con un avance férreo de la izquierda, la concentración del capital norteamericano en flujos de inversiones directas y los servicios financieros continuaron dando pasos firmes a partir de la compra de algunas empresas de importante calado industrial, así como la ampliación del latifundio⁷.

Este contexto volátil, marcado por una intensa actividad económica vinculada a la penetración financiera y cultural norteamericana, comenzó a mostrar divisiones ideológicas en la burguesía cubana: Un criterio estaba asociado a un pequeño sector, denominémoslo alta burguesía, que ocupaba progresivamente puestos políticos relevantes en asociación con el capital foráneo, y que presentaba un perfil marcadamente empresarial, con una actitud anexionista y una producción intelectual relativamente escasa. En el otro polo, nos encontramos con un discurso en términos identitarios, antagónico, con una burguesía profesional, vinculada a actividades intelectuales y forjadora de ideas nacionalistas, pero con algunos matices en cuanto a las cuestiones socioculturales y étnicas. La vasta literatura de este sector impulsó un movimiento de protección a los valores nacionales e influyó de manera

historiadores cubanos oficialistas, y prácticamente carente de citas, quizás porque su discurso podría parecer prejuiciado, o por la manera en que está escrito, plagado de alegorías, o simplemente por la pereza que resulta leerlo en inglés; o incluso se calificara de irrelevante por ser editado fuera de Cuba. No obstante, es sumamente alentador que en las páginas de la historiografía literaria cubana aparezca este material reflejado al menos de manera sintética en otro clásico de los estudios literarios como *La República a través de sus escritores*, donde se realiza una reconstrucción en la década de 1950 de la historia literaria del período republicano en torno a una memoria personal de lecturas (Pogolotti 2002, 104-109).

⁷Algunos de estos ejemplos fueron la empresa de jabonería y perfumería Crusellas y Sabatés, la integración de las pequeñas plantas generadoras de energía, que tomaron forma en la Compañía Cubana de Electricidad durante 1928, que prácticamente monopolizó la producción y el suministro eléctrico desde esa fecha. (Molina 2005, 19). Otro ejemplo paradigmático fue la Cuban Cane Sugar Co., creada en 1915 con capital mixto cubano norteamericano, que se convirtió en la mayor empresa azucarera del mundo (Santamaría 1995, 31-35).

drástica en todas las corrientes de pensamiento artístico de la época. En este epígrafe vamos a orientar nuestro ángulo de visión a los criterios expuestos desde el punto de vista económico, pero la trascendencia de esta polarización tuvo un significado mucho más amplio en la sociedad, por lo que más adelante en este trabajo continuaremos argumentando algunas ideas sociales y culturales que tienen su germen en este debate.

La riqueza del *contrapunteo* que se desprende de estas dos ideologías, especialmente enfocando nuestra visión a la elaboración de un discurso nacionalista con fondo marcadamente económico, tiene su punto de partida concreto a partir de los hechos que hemos expuesto anteriormente, y que influyeron enormemente el plano político: muchos intelectuales denunciaron la falta de ética por parte de un sector de la élite local, que poco a poco se iba reorganizando en asociación al capital norteamericano y adquiriendo poder en las decisiones del país.

Entre las voces más relevantes de esta etapa encontramos a Ramiro Guerra y Fernando Ortiz, quienes materializaron toda una vida en la defensa de los valores nacionales ante las injerencias que ellos observaban desde el exterior en la sociedad cubana. Guerra, economista con un vasto trabajo en la dinámica económica cubana y su evolución durante el siglo XIX, planteaba en varios de sus artículos publicados a lo largo de la década de 1920 en el *Diario de la Marina*, y reunidos ese mismo año en el clásico libro *Azúcar y población en las Antillas* (Guerra, 1970), la excesiva expansión del latifundio azucarero, la concentración de la tierra en manos de compañías extranjeras, en la medida que este proceso conllevaba la desaparición de la clase sobre la que él depositaba la identidad nacional, y la transformación del país en una colonia de plantación (Naranjo 2001, 162-164).

La otra idea expresada con especial relevancia por Ramiro Guerra y algunos de sus contemporáneos fue la del intervencionismo norteamericano, al que acusó de ser el origen de la mayoría de los problemas económicos de la isla al incrementar la producción azucarera y estimular mano de obra barata. El principal problema en torno a esta circunstancia radicaba en el empobrecimiento de la clase obrera, al percibir un marcado descenso de los salarios en el campo, y el consecuente desplazamiento social de la clase media criolla. Por tanto, en su discurso, Guerra plantea la posibilidad de que la numerosa inmigración, su cultura, y su trabajo llevaban al país hacia la desintegración como nación, fomentando así la elaboración de una retórica burguesa y un imaginario en la que los patrones representantes de la nación y la cultura cubana corrían especial peligro.

Al igual que Ramiro Guerra, Fernando Ortiz también puso su punto de mira en los factores económicos como variable trascendental dentro del discurso de nación universal, manifestando su preocupación por el destino del país ante la pérdida de la soberanía. En su obra más influyente, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*⁸, Ortiz sale enérgicamente en defensa del campesinado cubano y denuncia su proletarización por la venta de tierras a los extranjeros, así como la desaparición de la pequeña propiedad, la extensión del latifundio y del monocultivo azucarero, y el control sobre los medios de producción, sobre todo de la industria azucarera, las minas y los ferrocarriles, por los estadounidenses, quienes hacia 1920 controlaban dos terceras partes de la zafra azucarera. Coincidió, además, que los mejores ingenios y tierras más productivas eran ya de norteamericanos (Ortiz 1926, 17-44).

Las acusaciones manifestadas por Guerra y Ortiz en el plano económico se evidenciaron tras la gran depresión. Dentro de las políticas del New Deal, la firma de un nuevo tratado de reciprocidad comercial desde el punto de vista económico acentuaba la regulación del azúcar cubano mediante determinadas legislaciones que a su vez no ponían límite a la entrada de productos norteamericanos manufacturados. Esto trajo consecuencias devastadoras para la nación, pues los recursos e inversiones se canalizaron profundamente hacia el sector azucarero en detrimento de una dinámica coherente y diversificada de la economía de la nación, al depender del carácter cíclico de las alzas y bajas de precio en el mercado azucarero mundial.

Las ventas a Estados Unidos, que constituían dos tercios de las exportaciones de la isla, habían quedado sometidas a un régimen que reservó en torno a una tercera parte del

⁸ Título que hemos decidido tomar para este epígrafe por el cual nos hacemos eco del debate que simbólicamente inducen los dos productos más importantes del país: el tabaco y el azúcar. En este caso, Ortiz nos muestra ambos productos como factores determinantes de la evolución y estructura de la sociedad cubana. A pesar de decir que el tabaco era el más cubano de los dos, por no necesitar para su cultivo importar mano de obra ni capitales, la caña de azúcar era el elemento que había imprimido un carácter más fuerte a la sociedad, ayudando a su formación no tanto por la llegada de miles de esclavos, chinos, gallegos, canarios o yucatecos, como por ayudar a consolidar una forma de vivir, a arraigar al hombre a la tierra, a crear un universo cultural. Era el azúcar, el colono, el campo, la tierra los temas que de nuevo son contrapuestos por Ortiz ya no al tabaco sino al proceso de penetración del capital norteamericano que mantenía a la isla en una posición colonial (Naranjo 2001, 171). En definitiva, el tabaco representa la colonia descendiente de peninsulares, sobre todo canarios, cuya habilidad en la manufactura de la hoja hace más bien de este producto una obra de arte. El cultivo del tabaco en Cuba es estacional, especialmente en los meses de invierno, con temperaturas suaves y los colonos que se dedican a ello solo lo hacen durante escasos cuatro meses del año. El consumo del tabaco además representa simbólicamente una categoría superior en la escala social, puesto que generalmente lo asociamos a personajes del negocio y la alta política. En cambio, el azúcar representa la heterogeneidad, la masificación y dependencia del hombre en la tierra. El azúcar requiere hombres fuertes y resistentes en su proceso de producción, para resistir las altas temperaturas, y en este sentido el hombre mestizo, el mulato y el negro son los componentes esenciales en este eslabón dentro de la plantación.

azúcar cubano al consumo estadounidense (Zanetti 2009, 41). El resto de la producción se vendía en el mercado mundial en la cuantía que le fuera asignada. Por tanto, Cuba no tenía asegurada una posición adecuada de sus productores en el abastecimiento a los Estados Unidos.

Las consecuencias de esta situación generaron contradicciones de índole político en algunos sectores de burgueses terratenientes y hacendados, quienes preocupados manifestaban a través de los medios escritos que con los bajos precios, estaban obligados a operar con pérdidas, pues, a diferencia de los productores norteamericanos, el azúcar caribeño pagaba aranceles de entrada y no recibía ningún tipo de subsidio (Zanetti 2009, 42). No obstante, entre los círculos más poderosos, la intención fue buscar una solución a través de una renegociación de dicho tratado, con vistas a no perder el mercado norteamericano como principal consumidor.

El criterio generalizado de la alta burguesía hacendada era de que las condiciones creadas por la situación de guerra serían transitorias. Por tanto, optaron por preservar las condiciones que desde 1934 habían aceptado. Esta actitud esperanzadora de los grupos de poder alentó al gobierno cubano a favorecer el intercambio con el gobierno de Estados Unidos en términos más favorables y, sobre todo, asegurar un tratamiento más ventajoso para Cuba cuando la situación bélica retornase a la normalidad (Zanetti 2009, 70-72). No obstante, mientras estaba en proceso la etapa de normalización comercial tras la guerra, el presidente Harry Truman ordenó una nueva ley que regiría el abastecimiento de azúcar hasta el año 1952. Una vez más, a pesar de que los hacendados, pensaron que la victoria de los grandes aliados significaría el fin del proteccionismo y las regulaciones con Estados Unidos como moneda de cambio por los esfuerzos de Cuba durante tantos años, la partida cubana en el mercado azucarero no tuvo una respuesta adecuada a los intereses de los productores de la isla. Sin embargo, las tensiones se relajaron debido a las condiciones externas tras los efectos de la posguerra, y en especial el conflicto de Corea, que repercutió de manera positiva en una mayor disponibilidad de divisas para enfrentar el proceso de intercambio comercial⁹.

⁹ “Durante el período 1933-1950 se observó cierta diversificación productiva que influyó en un crecimiento económico promedio anual de alrededor del 5% [...] La producción azucarera se elevó así a 5,6 millones de toneladas en 1950, lo que redundó en un incremento de las exportaciones e importaciones de bienes aumentaron ocho y 10 veces, respectivamente, y se logró un superávit comercial de 127 millones de dólares en 1950. Naturalmente, en este favorable desempeño del sector externo influyó el incremento de los precios internacionales del azúcar. La producción azucarera se incrementó de 5,3 millones de toneladas en 1949 a 7,3 millones en 1952, alcanzándose así ese nivel por primera ocasión en la historia económica de Cuba. La guerra de

En definitiva, durante el período 1950-1958 la estructura productiva agraria cubana se encontraba distorsionada con marcados rezagos tecnológicos, una inversión limitada e insuficiente desarrollo industrial y una mano de obra bajamente calificada. Cuba prácticamente no exportaba a todo potencial su producto estrella: por un lado, la producción se había estancado al no poder ser colocada en el mercado internacional a un precio competente; por otro, el sistema de cuotas antes mencionado no permitía que el mercado norteamericano, natural comprador del producto, asumiera toda la producción.

En tal sentido, la balanza económica mostraba un crecimiento de un 5% de las importaciones con respecto a las exportaciones. Para dicha etapa, las empresas estadounidenses controlaban el 95% de las inversiones extranjera existentes en el país, ascendiendo a 1.000 millones de dólares, caso solo superado en la región por Venezuela (2.800 millones) y Brasil (1.300 millones). La agroindustria azucarera participaba con el 25% de la generación del producto interno bruto, sus productos representaban el 80% del total de las exportaciones de bienes y el sector no se traducía en riqueza a la población, proporcionando empleos a solo 20%-25% de la fuerza de trabajo. (García 2005, 23). Este contexto marcado por grandes fluctuaciones en la producción y comercialización de la producción azucarera, los precios en el mercado internacional, las variaciones en la cuota de compra y las cotizaciones de este producto en el mercado estadounidense, repercutieron en igual proporción en la capacidad de importar, donde Estados Unidos encontró un fabuloso mercado en el cual depositar sus productos y manufacturas. Las consecuencias se tradujeron en un escaso dinamismo productivo con pobre nivel de inversión y en serios problemas sociales ante el bajo poder adquisitivo de la clase media de la nación.

Las autoridades cubanas no resolvieron el conflicto a través de la búsqueda de nuevos mercados, más bien satisfacen las necesidades de la elite económica norteamericana, mediante el ajuste de mecanismos internos en la producción del crudo de tal forma que la producción quedara regulada durante todo el periodo (Pino 1973, 15)¹⁰. No existió un interés por promover un desarrollo característico del capitalismo en la isla basado en la lógica apropiación privada, mas bien, la elite burguesa logra controlar sus producciones a través de ajustes distributivos internos que permitieran atenuar la gran tensión social que el propio

Corea influyó en un incremento del precio promedio de la libra inglesa de azúcar cruda de 4,98 centavos en 1950 a 5,67 centavos en el siguiente año” (García 2005, 19).

¹⁰ En este sentido, el autor pone énfasis en estructuras institucionales (arancelaria, monetaria y crediticia, fiscal y agraria) que en cierta medida mitigaban las tensiones sociales internas.

estancamiento económico conllevaba, y al mismo tiempo disfrutar del privilegio que como clase la hacían mantener copartícipe del dominio económico y político del país.

1.3 Turismo, cabaret y diversión: el giro de la economía

Las circunstancias antes descritas respecto al estancamiento y variabilidad de la industria azucarera a lo largo de toda la etapa republicana, condicionaron la posibilidad de potenciar el sector turístico que ya venía despuntando desde finales del siglo XIX. En esta línea, La Habana logró una rápida recuperación con el cambio político a través de fuertes inversiones en su infraestructura, con un marcado contraste entre una capital cada vez más fastuosa y dinámica, y un país empobrecido y sin avances tecnológicos.

Aunque, como hemos visto, en los primeros veinte años del siglo el flujo de capitales estuvo orientado hacia la industria azucarera, paulatinamente el capital financiero norteamericano observaba con detenimiento las posibilidades geoestratégicas de la Habana como destino turístico, condicionando el reinicio de un nuevo ciclo de construcción hotelera para el turismo creciente de norteamericanos que iban a la isla a veranear. En la década de 1920, la capital cubana mostraba una estructura de gran ciudad, con un formidable radio urbano al estilo de las grandes ciudades del mundo¹¹.

La cercanía a la Costa Este norteamericana, las limitaciones impuestas a los estadounidenses para viajar a Europa a consecuencia de la I Guerra Mundial, la supresión de la lotería y toda clase de juegos en Estados Unidos y la posterior implantación de la Ley Volstead (orientada a erradicar la producción y expendio de bebidas alcohólicas) fueron variables determinantes para que tanto los políticos como el capital financiero concibieran el futuro de La Habana como un gran destino lúdico. La capital cubana llegó a recibir uno de

¹¹ En 1909 abrió sus puertas el hotel Plaza, en otra de las esquinas del Parque Central. Unos meses antes, el 22 de marzo de 1908, se había inaugurado en el Paseo del Prado el Hotel Sevilla inspirado en las líneas arquitectónicas del Patio de los Leones de La Alhambra de Granada. Pocos años después, este hotel fue adquirido por la compañía norteamericana Browman Hotels, que compró el edificio colindante, integrando ambos, y en 1924 lo reinauguró con mucha más capacidad como Hotel Sevilla Biltmore. A sólo unos metros de él, en 1928 comenzó a operar el hotel Parkview, con 80 habitaciones ventiladas, cómodas, y un esmerado servicio de comedor. Los hoteles Inglaterra, Telégrafo, Plaza, Sevilla Biltmore y Parkview, ubicados en sólo un radio de doscientos metros, constituyeron un formidable conjunto de alojamiento, propio de grandes ciudades. Comenzó a diversificarse la construcción de hoteles hacia otras áreas de la capital. En 1928 se inauguró el hotel Presidente, en la barriada del Vedado, primer hotel rascacielos de la Habana. Transcurridos dos años, en 1930, abrió sus puertas el Hotel Nacional de Cuba, que pasaría a ocupar el lugar cimero en la hostelería habanera (Quintana, Figuerola, Chirivella, Lima, Fugueras y García 2005, 23-51).

cada dos estadounidenses que viajaban al Caribe entre 1920 y 1930 (Villalba 1993, 40-44), ávidos de fiestas, bebidas, juegos y otros entretenimientos prohibidos en su país.

Ante tales circunstancias, y buscando fomentar nuevos atractivos al turismo, los distintos gobiernos cubanos fueron aprobando legislaciones que facilitaran dichas actividades a gran escala. Uno de los pasos firmes en esta dirección fue la ley que crearía la Comisión Nacional para el Fomento del Turismo. Organizada esta institución, más que canalizar la logística a la industria turística, su intención era legalizar todo tipo de juegos y espectáculos de apuestas en el país. En este contexto se llevó a cabo la reconstrucción y ampliación del Hipódromo Oriental Park, se inauguró el fastuoso Casino Nacional y el frontón de Jai-Alai. La compañía que invirtió en el Hipódromo y en el Casino Nacional pertenecía a los mismos dueños del Hotel Sevilla Biltmore, "quienes albergaban un ambicioso proyecto de crear en las inmediaciones de la Habana un Montecarlo de América".

Motivados por la depresión económica y la derogación en 1934 de la Ley Volstead, el gobierno cubano solicitó un estudio a la Comisión de Asuntos Cubanos en la Foreign Policy Association con vistas a reorganizar el sector turístico. *Problemas de la nueva Cuba* (Foreign Policy Association, 1935) como se denominó, reconocía el potencial del turismo en la isla pero recomendaba cambios en la actividad del ocio, orientándola más hacia las riquezas naturales, las playas y otras zonas con el fin de cambiar el de turismo existente:

Si exceptuamos el azúcar y el tabaco, los ingresos por el concepto de turismo han constituido la mayor fuente de riqueza para Cuba. La Habana, a causa de su situación, es uno de los regulares puertos de travesía para muchos buques que van a Panamá y a otros países latinoamericanos y los pasajeros en tránsito bajan a tierra y frecuentemente gastan grandes sumas de dinero. Aún más importante han sido las excursiones especiales, preparadas en Nueva York, y que cada año han llevado a La Habana millares de turistas, a pasar una temporada de varios días. Además, antes de la depresión, muchos norteamericanos se iban a Cuba durante el invierno para huir de los rigores del frío y de la Prohibición. Según la Comisión Nacional del Turismo, en 1930, que fue el año de mayor auge, 86.270 turistas visitaron La Habana, por la que también pasaron 76.982 pasajeros de tránsito para hacer un total de 163.252 forasteros. Se calcula que estos visitantes gastaron 12 591 000 millones de dólares (1935, 52).

Asimismo, el final de dicho informe sugiere que:

La creación de facilidades al turismo constituye una industria de cuasi-exportación, que ha tenido una gran importancia en el pasado y la continúa teniendo, de manera potencial cara

el futuro. El desarrollo feliz de esta industria depende de esfuerzos concertados que sólo pueden rendirse bien bajo la dirección del gobierno. La preparación de itinerarios y probamos atractivos para turistas; el establecimiento de una oficina activa de servicios turísticos; la preparación de diversiones típicas y poco costosas para visitantes de todas las categorías; los desfiles, carnavales, regatas, excursiones a sitios de interés histórico, todas estas son formas que pueden darse al desarrollo del turismo para beneficio de los negocios. Actualmente la mayoría de los turistas limitan su visita a La Habana; pero si se fomentara el establecimiento de facilidades adecuadas de transporte y alojamiento, podría también atraerse a muchos turistas a la playa de Varadero, a las aguas medicinales que se encuentran en las montañas de Trinidad, así como a numerosos lugares de interés histórico en la provincia de Oriente, en virtud de las batallas que allí se libraron durante la Guerra de Independencia. Debería evitarse, hasta donde fuese posible, la explotación desvergonzada del turista por parte de individuos irresponsables, y sería fácil proporcionar al visitante que llega a la isla, por mar o por aire, un servicio gratuito de información y de ayuda, el cual indudablemente compensaría con creces su costo. El desarrollo del turismo depende primordialmente del restablecimiento de la paz política y del orden público (1935, 534).

De extraordinaria y decisiva importancia fue la entrada de Fulgencio Batista a la política en 1934 a través de un golpe de estado que instauró el denominado *Gobierno Nacionalista de los Cien Días*. Las conexiones del mencionado político con Meyer Lansky, representante de los principales grupos económicos ilícitos de Estados Unidos, hicieron posible un acuerdo mediante el cual se establecieron en La Habana importantes familias vinculadas al negocio del juego. El investigador Enrique Cirules, en su libro *El imperio de la Habana*, analizó con lujo de detalles este proceso y las redes que establecieron con el gobierno personajes como Santos Trafficante, Albert Anastasia, Lefty Clark, Bugsy Siegel, Lucky Luciano y otros (Cirules 1999, 96)¹².

Esta herramienta política instaurada en 1934, que tenía una estrecha relación con las nuevas directrices de la diplomacia norteamericana, contribuyó a restablecer con ímpetu los mecanismos más voraces de control político, económico y financiero en la isla y favorecer un proceso de norteamericanización de la economía cubana. La combinación de algunas exclusivas familias locales en el control político (Rodríguez 2010, 136-140) y la influencia de este grupo social procedente de la mafia norteamericana, que acumuló un poderoso capital

¹²“Los padrinos de la Habana”. Youtube video, 45:22, de una retransmisión televisiva de History Channel. Subido por “Jorge Burgos García” el 6 de Julio de 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=0ByJzSUATM>

durante los años que se mantuvo en vigencia la Ley Seca, dinamizaron la entrada de abundante dinero que fue invertido en el turismo y las industrias paralelas.

Teniendo en cuenta que la Segunda Guerra Mundial arrojó un saldo negativo en la industria turística (World Bank 1951, 769), la nueva coyuntura posbélica brindaba una oportunidad para invertir con el crecimiento del flujo turístico, y con ello una voraz e intensa campaña publicitaria de divulgación de los productos y costumbres del pueblo americano (Borrego 2014)¹³, especialmente dirigida a un mercado interno que disponía de recursos para hacer turismo nacional y extranjero. No obstante, si bien durante la primera parte del siglo XX cerca de la mitad del turismo internacional en el Caribe se había dirigido mayoritariamente hacia La Habana¹⁴, la situación comenzó a modificarse hacia 1950 a través de la combinación de algunas variables: la preocupación de los grandes consorcios del juego que veían amenazadas sus posiciones en las Vegas ante comisiones de investigación ilícitas¹⁵, Las oportunidades que brindó la industria aeronáutica con el auge de nuevos destinos con grandes bellezas y bajo costo; y la llegada de Batista nuevamente al escenario político como máximo representante del gobierno en 1952 a través de un nuevo golpe de estado, y con el apoyo de los grupos de poder antes mencionados en la Habana, motivaron a las autoridades cubanas a solicitar un crédito por 200 millones de dólares al recién formado Banco Mundial para acometer una restauración y ampliación de la capacidad turística.

Sus directivos enviaron una misión encabezada por el señor James Truslow, la cual presentó un nuevo estudio en 1950 con el título *Report on Cuba* en el cual abogaba por una diversificación de la economía y atenuar la extrema dependencia en relación al azúcar, industria en la que eran evidentes los signos de decadencia en el plano internacional. El mencionado informe proponía acometer un fuerte desarrollo del turismo internacional en la isla, aunque alertaba sobre las causas fundamentales que impedían su progreso y los serios

¹³ Reinier Borrego Moreno, "La dominación anunciada: Publicidad comercial y fantasía norteamericana en Cuba (1948-1958)". *Perfiles de la Cultura Cubana* n.º13 (2014). http://www.perfiles.cult.cu/article_c.php?numero=13&article_id=326

¹⁴ Por ejemplo, en 1937 La Habana recibió el 87% de todos los turistas y excursionistas que visitaron el Caribe. A inicio de los años cuarenta sólo existía una línea de aviación civil ofreciendo servicios a lugares seleccionados del Caribe desde Estados Unidos (Quintana, Figuerola, Chirivella, Lima, Fugueras y García 2005, 32).

¹⁵A raíz de las investigaciones sobre el crimen organizado en el comercio interestatal en Estados Unidos, dirigidas por el Comité del Congreso presidido por el Senador Estes Kefauver, los principales dirigentes del sindicato del crimen comparecieron ante dicho Comité Senatorial, durante los años 1950 y 1951. Sus miembros, comenzaron a temer que esas investigaciones pondrían en peligro sus inversiones y sus enormes ganancias, por lo que La Habana fue valorada como una segunda posición a donde replegarse de ser necesario y donde reubicar sus negocios del juego (Brunetta 2011, 795).

obstáculos para lograrlo¹⁶.

Rápidamente Batista puso en práctica durante los primeros años de gobierno un conjunto de decretos-leyes que eximía del pago de aranceles a los equipos y materiales para la construcción de hoteles, o sus ampliaciones, así como del pago de impuestos a las nuevas instalaciones de alojamiento durante un número de años. La Habana, nuevamente, experimentó un acelerado proceso de construcción hotelera. Todos los nuevos hoteles estaban dotados de grandes y fastuosos casinos. Se construía a un ritmo de 1.500 a 2.000 nuevas habitaciones por año (Philippou 2015, 74-75).

En 1958 se reportaban 7.728 habitaciones en 128 hoteles en Cuba, de las cuales 4.892 se localizaban en La Habana y 702 en Varadero. Entre ambas localidades se concentraba el 72% de la capacidad hotelera. El 28% restante se diseminaba en otras regiones del país, en hoteles de baja categoría, principalmente. A finales de la década, Cuba contaba con 5,9 millones de habitantes, de los cuales el 21% residía en La Habana (1,2 millones). Desde una:

...posición privilegiada, la capital exhibía la mayor dinámica económica, reflejando la típica estructura de país subdesarrollado concentrando lo principal de la actividad económica en la capital. La Habana poseía el mayor puerto del país y las mejores facilidades de transporte de pasajeros y mercancías: por su puerto ingresaban cuatro quintas partes de las importaciones del país, salía la cuarta parte de las exportaciones y recibía el 95% de los visitantes extranjeros por vía marítima, a su vez, de los tres aeropuertos internacionales que funcionaban en el país, el de Rancho Boyeros en la Habana (actualmente Aeropuerto Internacional José Martí) atendía el 95% del tráfico de pasajeros, por lo tanto, la capital y sus periferias, con ventaja, era la provincia mejor dotada de caminos, carreteras, vías de acceso marítimo, terrestres y por aire. Proporcionalmente, desde el punto de vista productivo, en la capital cubana se realizaban el 70% de las operaciones bancarias, y el 82% de la generación eléctrica se producía en la capital, la cual consumía el 70% de la misma. En dicha urbe se percibía el 39% de los salarios devengados, y se desenvolvía el 38% del comercio interior, con el 41.9% de la población ocupada en el área de servicios de todo el país. Del mismo modo, en un radio de 50 kilómetros alrededor de la Habana estaba ubicada el 70% de la industria no azucarera de Cuba, y a su vez el 80% de todas las construcciones ejecutadas en

¹⁶ Entre las causas diagnosticadas planteaba la competencia de otros países gracias al incremento del transporte aéreo; concentración en La Habana del 66% de los cuartos de hoteles del país; carencia de los requisitos para satisfacer las necesidades del turista promedio en cuanto a comidas; falta de entrenamiento y profesionalidad de los empleados de hoteles; así como una gran limitación en la oferta de los productos turísticos, a pesar de contar con regiones de grandes bellezas naturales (World Bank 1950, 775-776).

el país entre 1955-1958. Desde el punto de vista tecnológico, el 73% del total de los teléfonos estaban instalados en la capital (Quintana, Figuerola, Chirivella, Lima, Fugueras y García 2005, 37).

La construcción, entre 1953 y 1955, de un túnel que atravesaría la Bahía y el malecón de la Habana de este a oeste, abrió la especulación inmobiliaria y la construcción de urbanizaciones exclusivas para el solo disfrute de los propietarios de viviendas o parcelas y sus invitados. El litoral en la zona oeste de la capital (Miramar) fue controlado por la alta y mediana burguesía, la que construyó residencias para uso propio y clubes exclusivos, donde se debía pagar altas cuotas de ingresos para ser socio. La relación espacial y racial entre la Burguesía Habanera y el resto de la sociedad fue cada vez más excluyente.

1.4 El impacto del turismo en la vida musical habanera

El impacto del sector inmobiliario y el desarrollo de la industria turística constituyeron un eslabón importante en la dinamización de la vida artística en la Habana desde la década de los años veinte. Las condiciones económicas positivas tras la I Guerra Mundial, la riqueza y variedad de su música, y en especial la habilidad de sus habitantes para desarrollar el baile convirtieron a la gran ciudad en un polo importante de atracción para artistas y bailadores de todo el mundo.

Tal y como ocurrió con la construcción de suntuosas residencias, exclusivos repartos, y extensos clubes, y hoteles, la proliferación de casinos, cabarets y teatros fue numerosa durante los años veinte, y su función versátil hizo que la vida nocturna de la capital cubana fuera escala obligada de importantes figuras del arte y la música. Ubicados en la milla de oro, el Teatro Payret, el Teatro Nacional y la construcción del Auditorium algo más alejado en el exclusivo barrio del vedado, fueron los ejes centrales de la música de conciertos, entre ellos la puesta en escena de óperas, Zarzuelas, y teatro de variedades al estilo de vodevil. Otros teatros de menor tamaño, pero con excelentes condiciones acústicas ofertaban una amplia variedad de espectáculos, comedias y sobre todo musicales con orquestas en vivo¹⁷.

¹⁷Entre otros están el Teatro Campoamor, Teatro Alhambra, Teatro, Martí, El Teatro de la Comedia, el denominado “Aires Libres”, El Alkázar, y el teatro Encanto. Lo interesante para nuestro estudio es que todos estos teatros ofrecían música en vivo, y contrataban a importantes orquestas de la época, en especial a las jazz band por su cualidad multi genérica. Así mismo, renombrados músicos y vedettes trabajaron en estos espacios, como Rita Montaner y Ernesto Lecuona quien en el año 1926 interpretó *Rhapsody in blue*, en el Teatro Payret,

En torno a la amplia red de hoteles que se encontraban en el centro de la ciudad, un número importante de cabarets con música en vivo florecieron desde los años veinte, en su totalidad con espectáculos de orquesta, amplias escenografías, cantantes (en ocasiones varios cantantes que alternaban) y grupos de bailarines. Una vez el boom inmobiliario fue extendiendo la ciudad de este a oeste, la presencia del automóvil como medio de vida de la sociedad burguesa fue haciendo más exclusivo el negocio de los cabarets con la construcción de nuevos locales con amplios espacios y jardines alejándolos del centro de la ciudad y con costes suficientemente altos que acentuaban la diferencia de mercado entre los que consumían un determinado tipo de música y los que podían financiar otra calidad de producto musical y espectáculo (Acosta 2000, 71).

Por su parte, las sociedades de recreo, que fueron unas instituciones con gran peso en la sociedad colonial cubana, prolongaron su vida durante toda la etapa republicana, puesto que, además de tener un carácter de reunión, simbólicamente fueron determinantes en el proceso de construcción de una identidad cubana (sobre todo las de ascendencia española) ante el peligro que suponía la penetración cultural norteamericana. El número de dichas sociedades fue bastante significativo, en igual proporción al peso demográfico que alcanzó la colonia española. La inmensa mayoría se concentró en La Habana, extendiéndose por toda la isla a través de sus sedes regionales, hecho que enfatiza alto grado de arraigo de la inmigración hispánica en Cuba, así como la tendencia de los inmigrantes españoles a asentarse definitivamente en la isla (Guanche 1990, 19).

Las Sociedades de Recreo en Cuba tuvieron la función de mantener los lazos afectivos y culturales (y transmitirlos también a sus descendientes) con sus lugares de origen, cuyo modo de asociarse ofrecía ventajas benéficas, culturales y de diversa índole. Uno de los rasgos más llamativos de estos centros fue las relaciones interétnicas que se producían, ya que no se excluye al cubano ni a la segunda generación de emigrantes, lo que quizás se deba a lo reciente de la historia común (Martínez y Medina 2003, 670-671). Otro elemento en estas sociedades de recreo, cuya actividad social era sobre todo el baile y la música, era la estratificación social, ya fuera a través de nivel adquisitivo, donde agrupaban a sus socios a través de sus profesiones, o con carácter excluyente desde el punto de vista racial, siguiendo

una linda historia que es narrada en un libro biográfico sobre el más universal músico cubano (Martínez 1989, 104).

el nivel de castas creado por la sociedad colonial y reforzado en la República con su política de inmigración masiva de españoles. Las sociedades negras se reconstituyeron en la República en respuesta a la discriminación ejercida por los círculos sociales de ocio blancos, que les negaban el acceso a los negros. Por tanto, el asociacionismo negro adquirió unas funciones muy particulares como herramienta que contribuyó a la integración de sus miembros en la nación en construcción en el marco de la elaboración del imaginario nacional. Sin embargo, de la misma manera que resultaba problemática su asimilación de un ideario predominantemente blanco y excluyente, las sociedades de recreo negras y mestizas reprodujeron los mismos mecanismos de exclusión y de elitismo burgués que simbólicamente los asimilara a sus homónimas blancas dentro del panorama social. La existencia de distintas membresías y la jerarquía interna de cada una de dichas asociaciones reflejaban la propia estructura vertical (y estratificada) de la sociedad cubana¹⁸.

Lo más importante es que en todas estas instalaciones masivas se interpretaba indistintamente música cubana, española y norteamericana. Las Sociedades de Recreo en combinación con el auge de la radio y el cine constituyeron un entramado en el cual numerosas orquestas, a través de anuncios de bailes populares, fueron creando un mercado nacional, terreno fértil donde cantantes, vedettes, y actores aparecen en amplios escenarios interpretando no solo producciones nacionales, sino norteamericanas, argentinas y mexicanas. En tal sentido, las orquestas de jazz jugaron un papel fundamental en la vida musical de estas organizaciones porque fue el único formato que se había adaptado a la heterogeneidad genérica. En otras palabras, la asimilación de instrumentos de música popular cubana (en especial de percusión), la adecuación de los arreglos estándar de *jazz bands* a los géneros populares cubanos, españoles y latinoamericanos y la presencia progresiva de cantantes y percusionistas más propios de otros entornos populares, hizo posible que este formato musical fuera capaz de tocar todo tipo de música en los bailables.

¹⁸ Sobre las sociedades elitistas de *color* (Montejo 1995, 165-178; Pignot 2010, 837-862).

Capítulo II.

Burguesía cubana: capital simbólico e identidad

2.1 Reestructurando campos: imaginarios cruzados en torno al debate identitario

A lo largo de casi dos siglos, el proceso de formación de la nacionalidad cubana ha sido un tema reiterado dentro de las ciencias sociales de la isla, cuyos discursos suelen estar condicionados por matices ideológicos en muchos casos: las teorías más frecuentes en este sentido suelen girar, por un lado, en torno a los componentes étnicos y culturales que conformaron la nacionalidad cubana desde perspectivas unilaterales, y, por otro, al estudio mismo del proceso como un producto integrado y amalgamado (Naranjo 1998).

Si bien en las primeras décadas del siglo XX la alta burguesía criolla configuraba su posición social a través de su capital económico, en el resto de la sociedad burguesa predominó un sentimiento de frustración y desencanto republicano respecto a la penetración económica y cultural de Estados Unidos en Cuba. En tal sentido, se hacía impostergable la búsqueda de un modelo identitario a partir de un enfoque contrapuntístico que asumiría, por un lado, la huella cultural hispana (defensa del *yo latino*), y por otro, los diálogos con el modo de vida norteamericano, y el derivado consumo de su cultura material y espiritual. Estas circunstancias singulares condicionaron un camino de búsquedas a partir de debates entre ambas culturas con vistas a elaborar los códigos de nación.

Ahora bien, no sería posible hablar de un discurso hegemónico y la construcción de un imaginario en la sociedad cubana sin tener en cuenta los imaginarios construidos desde la metrópolis norteamericana respecto a la nación cubana que condicionaron en gran medida las corrientes de pensamiento burguesas: desde el siglo XVIII Cuba significó un eslabón muy importante para el desenvolvimiento de Estados Unidos como futura nación. Respecto a este proceso y su desarrollo, versa la obra *Cuban in the imaginary world of the US* (2008), una reciente publicación del historiador Louis A. Pérez Jr.

Como bien indica su título, la obra va dirigida al estudio pormenorizado de la representación de Cuba en el imaginario norteamericano desde inicios del siglo XIX hasta aproximadamente los primeros años de la Revolución Cubana. Este texto brinda información respecto a las sucesivas construcciones de imágenes realizadas por Estados Unidos durante

diferentes momentos en el devenir histórico de la mayor de las Antillas, que se transforman y se acomodan de acuerdo a las variaciones de las condiciones históricas por las que atraviesa Cuba y los propósitos perseguidos por Estados Unidos. Por lo general, tienen como finalidad justificar, y disfrazar, los intereses reales buscados por este país en sus políticas dirigidas a la isla, y que se presentan en beneficio de una Cuba desvalida y sufriente (1898) o incapaz de auto gobernarse (1899-1902 y en adelante, hasta 1959)¹.

Para el presente objeto de estudio, resulta relevante el discurso metafórico empleado que legitimaría el control norteamericano en la isla: la idea de que los cubanos debían “agradecer a los Estados Unidos” por haberles dado “desinteresadamente” la libertad. Este discurso caló profundamente no solo entre los agentes exiliados cubanos que regresaban a la isla dotados con educación y estilos de vida adquiridos en el norte, sino dentro de gran parte de la sociedad burguesa que apreciaba con buenos ojos las actitudes morales que desde la metrópolis llegaban como un síntoma de modernidad y progreso.

Para demostrar las razones del discurso que legitimaría la posesión de Cuba bajo su influencia, se presentaron imágenes simbólicas como “El niño malcriado” e “irreverente” al cual el “tutor” americano debía educar y conducir por los caminos del progreso y la civilización. Pero a esta imagen se le añade otro elemento muy importante, el componente racial, por lo que, Cuba se convertía en *el otro*, negro por lo general, carente de instrucción

¹ Como aclara el autor en sus primeras páginas “Cuba entered the American imagination early in the Nineteenth century principally by way of metaphor: depictions fashioned as a function of self-interest almost always in the form of moral imperative in which exercise of power was represented as a performance or beneficence” [...] “the prominence of metaphor in the production of knowledge. What was different about Cuba was the degree to which metaphor so utterly displace alternative possibilities” (Pérez 2008, 2-3). En ese sentido, el libro examina el papel de la metáfora y los símbolos para el logro de objetivos políticos condicionando de manera más o menos sutil el modo de pensar y el estado de ánimo de la opinión pública norteamericana. Desde épocas coloniales sobre Cuba se habían construido en el consciente global algunas imágenes llamativas como “La llave del nuevo mundo”, “La llave del Golfo”, “el antemural de las indias occidentales”, adquiriendo otras no menos representativas en el siglo XIX como “La reina de las Antillas” o “La perla de las Antillas”. Validando esta perspectiva que tiene un trasfondo además de geográfico, económico, el Gobierno de los Estados Unidos justificarían su potestad a poseer Cuba teniendo en cuenta algunos aspectos importantes: Por un lado, sobre la base de la cercanía, donde la nación nortea se otorga derechos de pertenencia sobre la isla caribeña a partir de una serie de imágenes simbólicas que revalidaban este derecho. Su posición estratégica la colocaba justo frente a la desembocadura del río Mississippi, una de las principales rutas comerciales por donde penetraba el comercio a Estados Unidos. Por tanto, contemplar la posibilidad de que Cuba fuera colonia francesa o inglesa no solo pondría en grave peligro la seguridad del país, sino también el comercio norteamericano. Por otra parte, una vez garantizado el dominio de la nación nortea, la isla caribeña se convertiría en un laboratorio de políticas, creaciones y productos norteamericanos manufacturados que luego se ponían en práctica en el resto de la región. “Cuba occupied multiple levels within American imagination, often all at once almost all of which functioned in the service of U.S. interest. The North American relationship with Cuba was above all an instrumental one. Cuba (and Cubans) were a means to an end, to be engaged as a means to fulfill North American needs accommodated North American interest” (Pérez 2008, 22-23).

civilizadora que le sería ofrecida por el “maestro norteamericano”. Esta idea de la enseñanza, metafóricamente hablando, quedó impregnada en el seno de la sociedad burguesa (blanca) cubana, y fue utilizada por la prensa para defender posiciones contrarias a la independencia.

El modelo reutilizado como herramienta de dominación por dicha élite en reconstrucción le sirvió para recomponer su función social ante la supervisión de Estados Unidos: las ideas racistas norteamericanas enraizadas en pequeños sectores oligárquicos de la isla tenían su fundamento en elevado mestizaje y a ello obedecía su “ingobernabilidad, inferioridad intelectual, y depravación de los cubanos” (De la Fuente 2000, 252). Para la mayor parte de los norteamericanos:

Cuba no era un lugar que hubiera que tomar con seriedad. Era exótico y tropical, “tan cerca y, sin embargo, tan lejos”, como decía una tarjeta postal turística. Era un sitio para la diversión, la aventura y el desenfreno, un telón de fondo para las lunas de miel, un parque de diversiones para las vacaciones, un lupanar, un casino, un cabaret, un buen puerto para los permisos cortos de la marinería un lugar para echar una cana al aire, para correr una juerga, para parrandear (Pérez 1996, 8-9).

En este contexto, Cuba y su poder representado en la clase élite cubana tenían que enfrentarse a varios retos. El inmediato y principal era la construcción de un Estado Nacional a partir de la concepción republicana del mismo, lo cual se tradujo en la elaboración de discursos que magnificaron ejercicios de poder y violencia simbólicos a partir de la capacidad de los sujetos para actuar en las estructuras diferentes del sistema social. La palabra se convirtió en un objeto en sí, y también sus instrumentos representados en la monopolización de los medios: Quienes tienen el poder para nombrar tienen al mismo tiempo la fuerza para imponer categorías, clasificaciones, visiones (que a la vez son divisiones) del mundo (Vizcarra, 2002: 65).

Tras la guerra de 1898, las élites internas y agentes externos pactaron una transición mediatizada que trajo profundas consecuencias para el desarrollo del país: dependencia económica, subordinación política, debilitamiento de la soberanía nacional e incluso, para algunos, pérdida de las tradiciones y valores culturales (Zeuske 1996, citado en Orovio, Puig-Samper y García, 131-147). En tal sentido, la lucha por las clasificaciones constituyó una dimensión fundamental del conflicto social con vistas a reorganizar el campo de poder a partir de un discurso que no estaba en correspondencia con la realidad objetiva, es decir, con la realidad palpable de la sociedad, no obstante, establecían armonía con los principios del

campo que le otorgaban sentido y pertinencia al discurso y que legitimó ciertas posiciones en el espacio social a través de la palabra y sus portadores.

La eficacia del discurso, como consecuencia de la apropiación y puesta en escena de determinados capitales, confirió como legítima una manera de pensar, modos de sentir y hacer el mundo representados en un *habitus*. La visión simbólica se materializó en un ámbito central de poder como elemento que definió la dimensión cultural de las relaciones sociales a partir de un conjunto de recursos y capitales sociales y económicos que encausaron las estrategias organizadas bajo la rectoría de los agentes más dotados²: “Aquellos que monopolizan el capital específico, que es el fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo, (y que) se inclinan hacia estrategias de conservación, (en contra de) [...] “los que disponen de menos capital (y) se inclinan a utilizar estrategias de subversión” (Bourdieu 1990, 137).

Una vez asimilado el mensaje desde el norte, la élite intelectual (blanca), en sus ansias de configurar *lo cubano* como figura social y establecer un discurso hegemónico en las dos primeras década del siglo XX, se encontró ante un panorama dicotómico: Por un lado, le preocupaba el fantasma de la negritud y el temor a la barbarie y la africanización de la isla³, así como la desintegración nacional como consecuencia de la llegada continua de inmigrantes, sobre todo españoles; y por otro, aun más complejo, quería disfrutar del paradigma del progreso y la civilización vinculada a la penetración y la absorción por Estados Unidos, pero a su vez le preocupaba en este sentido el avance del capital financiero y cultural que estaba absorbiendo el patrimonio de la nación⁴.

² En este caso, las diferentes estrategias de los agentes y grupos en pugna respondieron a la desigual cosmovisión del espacio social y no a desigual disposición de recursos, acceso a diversos medios, influencia sobre otros grupos sociales y la capacidad de establecer alianzas con vistas a legitimar argumentos y visiones. Tanto las estrategias de conservación (conservación entendida como postergación de un sistema neocolonial y dependiente) como las de subversión (búsqueda inclusiva ante la pérdida de identidad) obtuvieron sus respectivas alianzas en tanto lógicas de expresión y orientación del conflicto.

³ Otros de sus contemporáneos críticos de la situación económica cubana, basando el discurso en la inmigración de braseros antillanos y chinos fueron Luis Araquistáin, de origen español. y Emilio Roig de Leuchsenring (Naranjo 2003, 531-535), se puede apreciar los paralelismos de pensamiento entre estos pensadores y Ramiro Guerra.

⁴ En este caso resulta sugerente el diálogo que establece la investigadora y lo traslada a finales del siglo XX donde la paradigmática controversia de las construcciones norteamericana e hispana en la formación del proceso de nacionalidad cubano son enfocadas a través de dos prismas diferentes, y “se presenta como una reflexión histórica en la que a menudo se omiten y relegan determinados elementos con tal de obtener el fin deseado. La proyección y lectura política de algunos de estos textos no tiene duda alguna, como tampoco ofrece duda el contenido ideológico de los mismos” (Naranjo 1998, 223).

En este definido campo social, (alta burguesía con fuerte capital económico versus burguesía intelectual) se planteó un debate en torno a que figuras y elementos debían ser representativos de la identidad nacional. Para ello, la selección de capitales comunes elegidos con vistas a jerarquizar formas de expresión y roles basado en los niveles de participación de los agentes en la estructura social jugaron un papel fundamental producto de la evolución histórica de la nación, especialmente aquellas estrategias de lucha que fueron heredadas de la etapa colonial y transferibles a la etapa republicana y que estuvieron encaminadas a dar continuidad al sistema de castas implantado por la colonia, donde la élite blanca sea el grupo de poder económico y político, y en la que el ordenamiento social no sufriese alteración.

Ahora bien, ¿cómo conjugar en este imaginario, a partir de rasgos dicotómicos, la integración de diferentes factores en este triángulo hispano, cubano, norteamericano? El debate se configuró a partir de dos ejes fundamentales: primero, sobre el análisis de todas aquellas relaciones históricas, políticas y sociales que fueron, según la clase élite, determinantes en el proceso independentista. En este sentido, el recurso empleado en términos de exclusión desechó los aportes de la raza negra y mestiza en el proceso de nacionalidad cubana alegando bases científicas⁵ y, en contraposición, prevaleció el criterio sobre los elementos que estaban presentes en las corrientes profundas de la burguesía asociado a la herencia hispana, en su pensamiento clasista, en la cultura material y popular y en el poder económico, con vistas a reconfigurar su posición de dominio interno. Por tanto, la imagen del hombre blanco, simbolizando el legado hispano, como el único portador de cultura y civilización, constituyó el modelo dentro de la cultura popular, y se fue consolidando con la continua inmigración española, y la perseverancia en una mentalidad dominante heredada del siglo XIX, en la que el negro fue desplazado del panorama social, al que reducía en un intento de apartarlo de la escena cultural oficial (Naranjo, 1998, 229-230).

⁵ El propio Fernando Ortiz en los primeros años del siglo XX recopilaba artículos que describían la cultura afrocubana, percibida entonces como prácticas salvajes y subversivas del orden social. En este sentido, *Los negros brujos* (1906) es su primera contribución a este proyecto, desde una perspectiva criminológica. En posteriores publicaciones vemos que su visión evolucionó a posiciones más flexibles como se desprende de su libro *Entre cubanos, psicología tropical* (1913) donde reitera la idea de una Cuba que es aún ajena a la civilización moderna, y el problema de la heterogeneidad racial de la isla. Por último, es sugerente el artículo de Patricia Punes y Waldo Ansaldi, *Patologías y rechazos. El racismo como factor constitutivo de la legitimidad política del orden oligárquico y la cultura política latinoamericana*”, donde se plantean las diferentes reflexiones latinoamericanas en torno a la raza partiendo de la construcción de un orden político social y simbólico dirigidos a configurar los códigos de la nación. Partiendo en este caso de la teoría evolucionista, analiza los diferentes matices y discursos biológicos en aras de conceptualizar la sociedad. (Ansaldi y Punes 1994, 193-229).

En la creación del imaginario nacional, el debate en torno a la oposición a Estados Unidos en términos culturales encontró unilaterales puntos de vista en los discursos nacionales sobre todo por la influencia que estaba teniendo en la sociedad la penetración del capital financiero que progresivamente estaba acaparando posesiones estratégicas en la vida nacional. La dicotomía se planteaba en la pérdida en los terrenos culturales (entre ellos los valores nacionales) versus un novelesco modo de vida moderno, y simbólicamente progresista. En este contexto, debemos ver el papel mediador de la clase burguesa cubana, especialmente aquel sector de la alta burguesía con un poderoso capital económico, en sus relaciones con el poder financiero norteamericano y el resto de la sociedad cubana. Esta oposición no quiso decir que rechazaran toda la cultura material norteamericana, de la que asimilaban determinados elementos a lo largo de los siglos XIX y XX, sino que se opusieron a la conquista e injerencia que estaba teniendo el país del norte en la vida social y cultural de la isla, en detrimento de todos aquellos valores culturales y patrimoniales autóctonos, a la poca integración de la colonia norteamericana y a la visión que esta tenía sobre el resto de la sociedad cubana.

En estas relaciones de sentido que pretende configurar su reorganización como clase social, cobra importancia cómo se manifiesta la dominación social desde varios niveles estructurados: 1) En primer lugar, debemos hablar en términos de nación. La dominación neocolonial norteamericana fue reconocida y legitimada en nombre del discurso que enfatizaba la modernidad y el progreso a la vida de los cubanos. Los mismos dominados se asociaron al principio de su propia dominación y justificaron las intenciones de los dominantes, consensuando el orden social establecido (Fernández 2005, 7-31). En este caso, la existencia de una cultura carismática y dominante que legitima los intereses económicos y los estilos de vida (desde Estados Unidos) produjo un efecto en parte de la cultura dominada (la visión de la cultura cubana desde la alta burguesía) como ilegítima, percibiendo una imagen indigna de su propia cultura y el descrédito de sus actos impuesto por la praxis dominante. Este arbitrario cultural constituyó un ejercicio de poder simbólico donde las relaciones sociales se convirtieron también en relaciones de competencia entre arbitrarios culturales, ya sean dominantes o dominados, que cobran toda su significación en la relación que los une al oponerse entre sí. A pesar de dicha violencia simbólica, en un sentido más práctico, “la cultura norteamericana constituía el rasero con el cual se medía la modernidad y, por ello, el modelo a imitar. El nivel de vida norteamericano era la base para juzgar el bienestar material en Cuba y, por lo mismo, el nivel de vida al que había que aspirar” [...]

[pero al mismo tiempo] “la presencia norteamericana en Cuba era tan visible, y tan visiblemente privilegiada, que también engendró hostilidad y resentimiento (Pérez 1998, 7).

Una de las manifestaciones que encontraron rechazo en la sociedad cubana constituyó la actitud del emigrante norteamericano en la isla, quien había asimilado a plenitud la filosofía cultural asociada al destino manifiesto, y la supuesta superioridad civilizatoria del pueblo anglosajón. Ser ciudadano estadounidense en Cuba simulaba una plusvalía marcada de innumerables beneficios en homología a su alto nivel económico y cultural. Por lo tanto, “es lógico suponer que la conducta seguida por estos en Cuba, en el sentido de no mezclarse con los naturales del país, se corresponda con esta doctrina, bastante interiorizada por entonces en diversos sectores sociales de los Estados Unidos” (Vega 1996, 48). El norteamericano encontró un espacio en la sociedad cubana apelando e imponiendo la reproducción de sus modos de vida, su lengua, y sus patrones culturales: “de esta forma, apoyado también por la cercanía a su territorio, pudo traer consigo su acervo: hábitat⁶, alimentación, vestuario, religión, lengua, educación, fiestas, deportes y otras pertenencias de su haber étnico (Pérez 1996, 7).

Estas actitudes ofendían la autoestima nacional, tanto la de los nacionalistas radicales que denunciaban la muerte de la “patria”, como la de los patriotas conservadores que lamentaban el envilecimiento de la cultura. Dichas circunstancias:

...condujeron al surgimiento entre los cubanos de su propia versión de la familiaridad con los norteamericanos, y resultó en una relación de amor-odio con un pueblo con quien a los cubanos les resultaba difícil vivir, aunque no dejaban de comprender la dificultad mayor de vivir sin él. Paulatinamente, muchos comenzaron a poner en tela de juicio las suposiciones y la realidad cotidiana de su mundo, aun cuando disfrutaran de sus beneficios; su desesperanza aumentaba y se sentían cada vez más predispuestos a romper con el orden establecido (Pérez 1996, 9).

De aquí que las fuerzas en lucha dentro del espacio social condicionaron una movilidad colectiva a través de sentimientos de autodeterminación, traducible en sentimiento

⁶ Las viviendas de las familias norteamericanas estaban diseñadas para atenuar las preocupaciones derivadas de su responsabilidad económica y social. La confortabilidad del hábitat debía aliviar la rudeza del clima húmedo y caluroso, no exento de plagas y enfermedades; y conservar el nivel de vida, las tradiciones y hábitos culturales de la clase media de su país, para enfrentar mejor las tensiones y desgarramientos que entrañaba su reacomodo en el medio insular caribeño. Eran construcciones espaciosas, monumentales, de madera machihembrada y montadas sobre pilotes. En los años 30, las edificaciones de madera ceden ante el ladrillo, la placa o la teja francesa, entre otras innovaciones, pues este movimiento constructivo se mantuvo durante décadas. (Vega 1996, 49).

antinorteamericano, por lo que la defensa de los intereses nacionales se había convertido en uno de los objetivos principales ante la presencia estadounidense.

En medio de esta dicotomía, donde se presenta a una sociedad y cultura cubana “blanca” y una farisaica aceptación del estilo de vida norteamericano, convive una corriente de pensamiento nacionalista que dibuja nuevos imaginarios representados también en el teatro y la literatura de los años treinta y cuarenta (Zurbano, 2006). Esta contraideología gestada también en el marco de la sociedad burguesa tenía una intencionalidad políticamente clara, y se ampliaba a otros grupos étnicos y culturales la aportación en el imaginario nacional, a la vez que se edificaba un correlato histórico que coincidía con la realidad social y cultural del país. Este discurso plasmaba la mezcla y fusión de todos y cada uno de los elementos que a lo largo de los siglos se habían ido asentando en la sociedad cubana.

La cabeza visible de este discurso integrador fue Fernando Ortiz, quien con mayor academicismo supo plasmar a este imaginario de contenido científico. Con una perspectiva más integradora desde el punto de vista social, y teniendo como variable la realidad cubana de los primeros años del siglo XX, Ortiz enfatizó su tono ante la discriminación racial donde la diversidad social y racial se acentuaba, transformando dialécticamente su devenir ideológico a planteamientos más abiertos sobre las etnias y la cultura, así como a interpretar la historia y los acontecimientos socioculturales de manera global: el reconocido antropólogo intentó definir los aportes culturales en cada fase y período de la historia como partes y productos de un proceso en el que se fusionaban y derivaban en uno nuevo y único⁷. Por tanto, fortalecer el sentido nacional basado en una configuración del concepto de “cubanidad”, en el cual la diversidad constituye una cualidad, sería la idea central a tener en cuenta para afianzar la soberanía frente a la penetración cultural y económica de Estados Unidos (Naranjo y Puig-Samper 1999, 192-221).

Aunque Ortiz fue el intelectual que jugó un papel mayor en la elaboración de esta nueva visión de “lo cubano”, un grupo amplio de intelectuales cubanos contemporáneos unieron sus fuerzas por los mismos ideales que él e intentaron combatir a través de la crítica,

⁷ En su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ortiz imprime el concepto de transculturación, que lo dibuja con la metáfora del *ajiaco*. El *ajiaco* es un plato típico de la cultura culinaria cubana que está compuesto por ingredientes de las más diversas procedencias. En este caso se refiere a la combinación de elementos culturales múltiples que comprenden todas las fases de la historia de la nación, los cuales fueron sedimentados con el tiempo y formaron una “criatura [que] siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos” (Ortiz 1940, 142).

la corrupción política y administrativa, la dependencia económica, la falta de soberanía, la pérdida de los valores e ideales por los que se había luchado en la última guerra, así como la construcción y definición de la sociedad cubana como una sociedad homogénea, en la que la heterogeneidad étnica y cultural que la caracterizaba no fuera un factor de debilidad sino de riqueza.

2.2 *Habitus*, campos y capitales de la burguesía republicana cubana: un acercamiento a su identidad clasista

En los últimos años la sociología ha elaborado discursos en respuesta a las deficiencias de la economía para explicar fenómenos centrales de las sociedades modernas como el capital simbólico. La distribución del capital como proceso evolutivo de las condiciones de existencia en tanto *habitus* diferenciado arbitrariamente, recrea propiedades distintivas que producen relaciones de fuerza traducible en capital simbólico. En tanto *habitus* de clase como incorporación de condiciones homólogas y los condicionamientos que implica, “produce unos sistemas de disposiciones igualmente homogéneos, apropiados para engendrar unas prácticas semejantes, y que poseen un conjunto de propiedades comunes, propiedades “objetivadas”, a veces garantizadas y perpetuadas jurídicamente (como la posesión de bienes o poderes) o incorporadas culturalmente como habita los *habitus* de clase (Alonso 2005, 192).

En un sentido práctico, la línea de investigación sociológica se ha centrado en el estudio del carácter simbólico del consumo como un proceso social de expresión o construcción de la identidad a partir del cual se puede explicar el carácter estructurado que presenta este fenómeno en las sociedades modernas. Este discurso muestra “el estudio del consumo desde la perspectiva sociológica más tradicional ha venido muy vinculado al análisis de la clase social como categoría sociológica básica, buscándose correlaciones entre el acceso diferencial al consumo y la estratificación en clases sociales de las sociedades capitalistas industriales” (López de Ayala 2004, 161).

El estilo de vida y el consumo constituyen paradigmas apreciables en estas manifestaciones simbólicas que, funcionando según la lógica de la pertenencia y de la exclusión, muestran las diferencias de capital bajo una forma legitimada de violencia simbólica. Bourdieu le atribuye al gusto un papel fundamental donde se constituye el mundo

social representativo, esto es, el espacio de los estilos de vida, siendo el consumo el indicador principal del mismo. En este punto, el gusto se expresa en:

...la propensión y aptitud para la apropiación (material y simbólica) de una clase determinada de objetos o prácticas enclasadadas y enclasantes, es la forma generalizada que se encuentra en la base del estilo de vida, conjunto unitario de preferencias distintivas, que expresan, en la lógica específica de cada uno de los subespacios simbólicos (mobiliario, vestido, lenguaje o hexis corporal) la misma intención expresiva” (Bourdieu 1988, citado por Alonso 2005, 200-201).

Si tenemos en cuenta el contexto que pretendemos analizar, donde se dieron unas relaciones de poder en términos de nación y clase social, ocupa un lugar importante la cosmovisión en la base de la estructuración de las disposiciones de los hábitos en tanto condiciones objetivas. Estas prácticas, de las cuales haremos mención, designan el lugar de los agentes dentro de la estructura social, su lugar dentro de las relaciones de producción, sus condiciones de existencia, su futuro colectivo como grupo social. En este sentido, la alta burguesía cubana se desempeñó a través de unos *habita* enmarcados entre el trabajo (ante el empuje de la competencia del capital extranjero) con el tiempo libre y el ocio. Con gran influencia de los medios de comunicación:

Influyeron en las preferencias cubanas desde la forma de educar a los niños hasta las modas, desde la planificación familiar hasta las vacaciones familiares, desde las dietas hasta el baile, las convenciones sociales y el último grito en los espectáculos, la belleza y el sex appeal, hasta las formas de cortejar y recrearse. Los cubanos se mantenían al tanto de los últimos estilos en los Estados Unidos. Los desfiles de modas norteamericanos eran especialmente populares en La Habana, y hacían presentaciones previas para los clientes locales en los estilos más novedosos en vestuario de noche, informal y deportivo. Los cubanos tampoco hacían concesiones al trópico: las pieles eran los artículos que más se vendían en los desfiles de modas (Pérez 1996, 4).

Entre las facetas más importantes del ocio burgués en Cuba, el deporte ocupó un lugar relevante, “en especial la práctica de un deporte importado como el *baseball* cuyo incremento de fanático y espectadores creó bases solidas de un público consumidor de este deporte y a su vez aprovechado económicamente por los empresarios de la industria del ocio” (Del Toro 2003, 113). No obstante, no fue el único deporte en las prácticas burguesas. Con la

aparición del *big five*⁸, que aglutinaba cinco de las grandes instituciones sociales en una confederación, varios deportes de alto coste fueron ejecutados por esta clase social como el softball, el squash, el golf, la equitación o el tenis, así como las apuestas y juegos de mesa, que permitían exhibir determinado grado de solvencia del agente dentro del círculo socioclasista.

Los títulos de nobleza o los títulos escolares otorgados por el estado, calificado por Bourdieu como el “banco central del capital simbólico” (Fernández 2013, 49), representan verdaderos títulos de propiedad simbólica que dan derecho a conseguir ventajas en la determinación de la clasificación objetiva y de la jerarquía de los valores acordados a los individuos y a los grupos. Tal es el caso del sistema de enseñanza privada (religioso o laico) que fue utilizado por la burguesía cubana según sus dogmas religiosos, como medio para la estructuración y continuidad de sus *habita* de clase. En Cuba estos centros de enseñanza inicial (inicial, primaria, secundaria) estaban estructurados por sexo y raza, por lo cual existían entidades masculinas, femeninas o colegios para niños blancos o negros por separado. En tal sentido, hay que decir que, desde los primeros años de la república, la educación jugó un rol importante en el proceso de reestructuración de la clase burguesa cubana: si bien una gran parte de la alta burguesía no disfrutó del exclusivo sistema educacional burgués, con el cambio de sistema y el derivado cambio en las estructuras educacionales, sus descendientes lograron esa meta que les permitió consolidar sus posiciones privilegiadas dentro del círculo social de la alta burguesía.

En esta etapa de recomposición del sistema burgués cubano, la tendencia no necesariamente fue la de estudiar en centros norteamericanos sino, en la Universidad de la Habana. En dicha institución se graduó durante los primeros treinta años lo más selecto de esta clase social, quienes formaron la élite profesional cuyas capacidades y servicios estaban puestos al servicio de la clase social. “La Universidad de la Habana constituyó una valiosa fuente de cuadros intelectuales, técnicos, científicos y políticos que nutrieron a la burguesía” (Del Toro 2003, 26) condicionando ciertos valores y sistemas de pensamiento que tenían su cimiento desde la etapa colonial. La recomposición de este sistema educativo exclusivo constituyó la objetivación de un modo de pensamiento clasista que distinguía, a través de la transmisión de conocimientos y *habita*, una estructura clasista bien definida.

⁸ Fue una confederación creada en 1946 por las más distinguidas sociedades de recreo, entre ellas Habana Yacht Club, Vedado tennis Club, Havana Biltmore Yacht and Country Club, Miramar Yacht Club y el Casino Español de la Habana.

La presencia de agentes en los sistemas de educación estadounidenses es más común después de la Segunda Guerra Mundial, en concordancia con los procesos de norteamericanización de la isla. Este masivo movimiento respondió a las necesidades e intereses muy concretos que por un lado facilitarían la comunicación y el fortalecimiento de su capital social y cultural a través de relaciones afectivas o profesionales con elementos de la clase media o alta estadounidense.

La enseñanza del inglés fue un medio para distinguirse como clase social. No solo los hijos de grandes y medianos burgueses iban a Estados Unidos a estudiar en colegios y universidades estadounidenses si no que en Cuba empezaron a proliferar centros de enseñanza bilingüe o de ciertas especializaciones como marketing o diseño, en coordinación con algunos centros metropolitanos que hicieron más exclusivo el sistema de enseñanza. La importancia de distinguir la educación en esta época no solo fue un mecanismo más para perpetuar los valores referentes a la riqueza, sino que constituyó una herramienta más para monopolizar las nuevas oportunidades de poseer bienes y su consecuente distinción.

En esta recomposición del campo social cubano, en su intención de aceptar nuevas exigencias en su configuración clasista, el inglés fue uno de los elementos que proporcionaron carisma y valor a la presencia estadounidense en Cuba:

El inglés se convirtió en sinónimo de seguridad económica y de movilidad social: no se escatimaban esfuerzos por dominarlo. Las familias pudientes matriculaban a sus hijos en escuelas norteamericanas. Muchas empleaban institutrices norteamericanas a tiempo completo. Algunas contrataban los servicios de tutores privados. Otros estudiantes cubanos competían por becas para estudiar en colegios y universidades norteamericanos. Los institutos y cursos por correspondencia de idioma inglés se convirtieron en prósperos negocios en La Habana (Pérez 1996: 6).

Una moneda de cinco centavos devino, como en los Estados Unidos, un nickel; muchas bodegas se convirtieron en groceries y en las familias abundaron los Eddies, Richards y Franks, apelativos con los cuales todavía en Cuba suelen designarse popularmente a sus equivalentes españoles. El dominio del inglés devino un mecanismo de movilidad social ascendente. Un título de la Havana Business Academy otorgaba inusuales oportunidades de empleo (Prieto, 1996: 63).

Los lazos que se establecieron entre las clases sociales y élites políticas de Estados Unidos fueron legitimados a través de lazos culturales y convicciones ideológicas, pero también por cuestiones económicas, ya fuera como compromiso social o simplemente por la

condición empresarial que conllevaba ciertas responsabilidades. Dichas cuestiones constituyeron una convicción de compromiso que fueron movilizados en función de salvaguardar sus propios intereses, pero al mismo tiempo los propios intereses norteamericanos, y a actuar en nombre de las necesidades políticas de los Estados Unidos, y viceversa⁹.

Este entramado construyó una amplia clase media que dependía de las compañías norteamericanas, habían sido formados indistintamente por escuelas y universidades norteamericanas en Cuba y Estados Unidos, a su vez organizados como miembros de clubes sociales, organizaciones cívicas y asociaciones profesionales y de negocios estadounidenses¹⁰, con proyectos ambiciosos que prometían asumir una posición elevada en el estrato social. “De hecho, ningún otro atributo caracterizaba mejor a los sectores elitistas cubanos que su identificación con los Estados Unidos” (Pérez 1996, 8). Los contactos a esta escala con los estadounidenses, por períodos tan sostenidos, ejercieron aún más influencia sobre las actitudes y el comportamiento cubanos en formas más o menos visibles.

Las variables que fueron puestas en juego en la sociedad cubana de principios del siglo XX configuraron la actualización del *habitus* de la élite a través de las experiencias cotidianas, reveladas en forma de perspectivas, valores y acciones concretas. En este punto de vista, las formas de percepción, de pensamiento y de interacción de los sujetos jugaron un rol determinante en tanto sentido práctico traducido en aspiraciones, necesidades, deseos, potencialidades, programas de acción intermitentes o duraderos, no necesariamente sometidos a la deliberación, a la planificación estratégica o perfilados siempre por la conciencia y la voluntad de los agentes.

⁹ Estas raíces debemos encontrarlas desde “mediados del siglo XIX [cuando] se inició una enorme oleada migratoria cubana hacia los Estados Unidos, un éxodo que adquirió las proporciones de una diáspora. Decenas de miles de cubanos se pusieron en estrecho y prolongado contacto con la cultura y las instituciones norteamericanas. Sus experiencias garantizaban que la influencia norteamericana penetraría la sociedad cubana profunda e indeleblemente. Los cubanos se nutrieron libremente de la cultura norteamericana en hábitos, gustos, preferencias y muchas otras formas que no se pueden apreciar plenamente, y de consecuencias imposibles de medir. (Pérez 1996.5).

¹⁰ La presencia norteamericana en Cuba adquirió formas institucionales durante las primeras décadas del siglo XX, quizás más manifiestamente en La Habana que en otras partes donde fundaron sociedades exclusivas como Jockey Club, el Havana Biltmore Yacht and Country Club, el Cuban Athletic Club, el Havana Yacht Club, el Vedado Lawn Tennis Club y el American Club of Havana, y en asociaciones cívicas y profesionales: el Women.s Christian Temperance Union, la YMCA, los clubes de Rotarios y Leones, los Knights of Columbus, la American Legion, el Women.s Club of Havana, el University Club, las Daughters of the American Revolution y los United Spanish War Veterans. (Pérez ob. cit).

Las determinadas posiciones de la burguesía dentro de los campos sociales constituyeron un elemento de suma importancia con vistas a su recomposición socioclasista. En este sentido, quisiera resaltar dos elementos que a mi juicio conforman el tejido fundamental de sus relaciones sociales en tanto clase dominante internamente. En primer lugar, cómo se comportan las relaciones de familia a través de diversos lazos sanguíneos, los cuales establecen una complicada red de vínculos y complejas categorías correspondientes al grado de unión entre los individuos. En este sentido, hacen del matrimonio un factor clave en el mantenimiento o incremento del patrimonio familiar. Un ejemplo claro de cómo este capital social es traducible a capital económico y por ende a capital simbólico.

Entre las prácticas más comunes podemos citar la endogamia clasista y la exogamia geográfica, cuyo denominador común constituye en la unión entre individuos de igual grupo social, quienes permiten fortalecer la unidad de acción de sus miembros: “Esto resulta apreciable en los matrimonios de la alta burguesía cubana, cuyos viajes o estudio en el extranjero así como la comunicación con las “colonias” de otras nacionalidades en el territorio cubano promovían este tipo de unión conyugal” (Del toro 2003, 10-14).

Dentro de un espacio social concreto, este elemento coercitivo y a la vez cohesionador subordinó las circunstancias que propiciaron un determinado tipo de acción social, para defender los intereses de grupo, y para ello fue necesario tener en cuenta que tal movilización no surgió de forma espontánea, sino mediante la construcción del grupo y la visión colectiva del mundo “que se realiza en la construcción de instituciones comunes y de una burocracia plenipotenciaria encargada de *representar* el grupo potencial de agentes unidos por afinidades de *habitus* y de intereses, y de hacerle existir como fuerza política en y para esta representación” (Bourdieu 1984, citado en Álvarez 1996, 149).

A pesar de que la guerra de 1898 trajo movimientos sustanciales de capitales¹¹, esta trama de uniones matrimoniales dada en la República no fue más que el encadenamiento de un sistema donde el capital antiguo, representando por la sacarocracia colonial (Arango 2006) contribuyó a dar continuidad a los nuevos ricos capitalistas, y estos a su vez homologaban los añejos sistemas de castas y apellidos que estaban representados por las tres nacionalidades: la cubana, vinculadamente en el campo de los hacendados, la española dentro de la rama comerciante y la norteamericana dentro de la industria no azucarera (Del Toro 2003, 47-51).

¹¹ Por una parte, algunos jóvenes inmigrantes, especialmente españoles, acumularon fortunas que los ascendió a las estructuras elites de la burguesía, en tanto, muchos criollos hijos de peninsulares beneficiados por la monarquía perdieron o a duras penas mantuvieron sus capitales.

En segundo lugar, resulta interesante como la élite burguesa republicana siempre se acomodó a las nuevas coyunturas del espacio social no solo con vistas a mantener sus intereses materiales, sino también orientando su mirada al poder desde la perspectiva política de dominación oficial del aparato estatal. En este caso, la lucha por la legitimidad política en tanto poder se tradujo en una lucha por el reconocimiento político entre los agentes en disputa. Dicha estructura fue posible a través del monopolio de capital específico de autoridad política y que en nuestro análisis corresponde con la legitimidad que se ostenta a un cargo político de carácter designativo teniendo en cuenta las redes de influencias, el poder económico y el carisma.

Las nuevas normas condicionadas por el capital financiero norteamericano hicieron posible la redefinición de las reglas del juego, con el objetivo de reconstruir el poder interno respecto al resto de la sociedad cubana mediante la concesión y apropiación de los capitales en juego. La lucha por la modificación de las reglas del campo, fue en definitiva la lucha por la legitimidad de la apropiación del capital en disputa. Teniendo como base la acumulación de capitales, la élite social cubana constituida como grupo dominante condicionó su visión del mundo como punto de referencia para el conjunto de la sociedad al tener mayor capacidad para movilizar recursos económicos, sociales y culturales, por tanto, este poder objetivo se tradujo en un poder simbólico, derivado de la legitimidad histórica (ciertamente arbitraria) de determinadas posiciones en la estructura social. Hay que decir que, en este caso, el poder simbólico configuró el espacio y el tiempo de los sujetos, elaborando categorías de percepción, apreciación y acción, y determinando en consecuencia aquellos esquemas básicos de ordenamiento de la realidad que posibilitaron la representación del mundo como algo evidente.

En tal sentido, tampoco constituyó un problema la creación de alianzas con los antiguos rivales coloniales para beneficio individual o partidista fomentando una especie de capital burocrático con la acumulación de respetables fortunas: la convivencia entre capital y gobierno era complementarias dentro de los intereses de la alta burguesía cubana, por lo que las dinastías y linajes políticos manifestados en apellidos, constituyeron un especial carisma de influencia a través de figuras como el *caudillo* o el *cacique* y las consecuentes actitudes nepóticas, erigiéndose la política (parafraseando las palabras de Del Toro respecto a la prensa de la época) como “la segunda industria después de la azucarera en una nación subdesarrollada y neocolonial” (Del Toro 2003, 79-88).

Uno de los elementos que manifiesta simbólicamente el prestigio social y el carisma de esta clase en Cuba lo constituye el sistema de aristocracia nobiliaria implantado desde la colonia. Como hemos visto, la íntima relación de Cuba con España en múltiples asuntos se prolongó de la colonia a la república. Además del capital cultural y económico heredados, en su *habitus* hubo elementos determinantes en la continuidad del proceso: el modo de vida familiar comprendido en el lugar de residencia, el tipo de vivienda y amueblamiento, la participación en los asuntos comunitarios, los antecedentes familiares, y el origen nacional, étnico o racial.

Con el establecimiento de la República en Cuba no desapareció la aristocracia nobiliaria cuya membrecía la integraron ciertos descendientes de la vieja burguesía colonial y de la nueva generación de capitalistas. La condecoración con honores republicanos a militares, altos funcionarios, acaudalados comerciantes e industriales no se traducían en un obstáculo a quienes representaban a la nobleza monárquica porque en ambos regímenes eran coincidentes los patrones valorativos de la economía, el *habitus* y el prestigio, y constituyó un mecanismo más en la configuración clasista de la sociedad burguesa cubana (Del Toro 2003, 63-69).

Como hemos visto, el paradigma propuesto por Pierre Bourdieu es aplicable a nuestro objeto de estudio y se define en torno a dos dimensiones fundamentales: racionalidad mercantil traducida en un bien tangible, en este caso el capital económico, y racionalidad del intercambio social manifestado en la suma de habilidades culturales, sociales y simbólicas que se tradujeron también en bienes tangibles, en este caso la formación del *habitus*, la dinamización de sus campos de acción, el valor dado a sus capitales culturales, y la consecuente importancia que dicha clase dio a los aspectos simbólicos que representan un *estatus* social alto en la estructura de la sociedad. El nivel jerárquico que estableció el capital teniendo en cuenta su composición, acumulación y circulación en esta clase social marcó las diferencias de poder en el marco de este espacio social concreto.

En este contexto es posible visualizar dos perfiles burgueses capitalistas de la clase dominante criolla con ideologías contrapuestas: un sector de la clase burguesa que dispone de mayor volumen de capital económico (la alta burguesía) frente a un sector intelectual con mayor capital cultural (historiadores, pintores, escritores, músicos), lo que se traduce, en palabras de Pazos, en “oposición básica entre alma y carne” (Pazos 1995, citado en Noya 2003, 98). En este universo de jerarquías, ambas formas de capital fueron independientes y

en algunas temáticas hasta opuestas¹², por lo que la acumulación de una de ellas no supuso necesariamente la acumulación de la otra, y porque además, aquellos agentes con un gran volumen relativo de una de las dos especies de capital no reconocieron como superiores o iguales a aquellos que poseían un gran volumen relativo de la otra especie de capital.

¹² La alta burguesía tenía un perfil empresarial, con poca presencia como creadora en los medios intelectuales y con una tendencia claramente anexionista. En tanto la burguesía intelectual veló más por los intereses de Cuba, y dedicó gran parte de su trabajo intelectual a la crítica de las políticas económicas que llevaba a cabo el poder, representado en el estado.

Capítulo III.

El *jazz band* en Cuba: tendencias de desarrollo

3.1. Breve historia del proceso de asimilación del formato *jazz band* en Cuba

La presencia del jazz en Cuba con el advenimiento de la República es un ejemplo de lo que se puede denominar readaptación de un lenguaje musical a un nuevo contexto. Aunque se ha tratado de manera reiterada el tema de las influencias recíprocas que existen entre Estados Unidos y Cuba, y más aun entre el jazz y la música cubana, a términos que es “casi imposible historiar una sin al menos mencionar la otra” (Acosta 2000, 15-20), lo cierto es que ambas naciones tienen similares acervos africanos en su fase de formación y desde el punto de vista histórico es reseñable que por igual época establecieron encarnadas luchas por la liberación nacional. En el caso específico de la música, es primordial poner nuestra mirada en algunos datos coincidentes que ocupan un singular foco en esta relación: tanto las primeras orquestas *jazz band* como sus contemporáneas en Cuba las orquestas típicas (intérpretes de danzones) empleaban similar distribución en cuanto al timbre y facturación organológica (Madrid y Moore 2013, 117-150) y (Acosta 2014, 34)¹; con la misma importancia debemos señalar la cercana relación entre músicos cubanos y estadounidenses en ambos casos por sus activas participaciones como voluntarios en las bandas militares de ambos países desde mediados del siglo XIX (Roberts 1999, 12-16); el jazz y el son fueron géneros rurales que en un principio estuvieron estigmatizados y que posteriormente a través de determinadas circunstancias las clases élites (blancas) permitieron que trascendieran en las grandes ciudades, inclusive como dato curioso en la misma época, hacia la década de 1920.

Como analizamos en el primer capítulo, el turismo en la isla creció drásticamente y, con ello, la industria tuvo una considerable expansión traducible en numerosos casinos, cabarets, hoteles, y paralelamente la construcción y remodelación de un creciente número de salas de cine y teatros que impregnaban una dinámica sustancial a La Habana, como paradigma de la cultura caribeña. Hacia la década de 1930, la oleada de cabarets clubes y hoteles de lujo fueron financiados por la mafia italo-norteamericana asentada en La Habana, y

¹ Resulta interesante la reseña elaborada por Jack Stewart como notas adicionales al disco *Cuban Danzon—Before There Was Jazz 1906–1929*, Arhoolie CD 7032, el cual aborda temas muy valiosos sobre las cercanas relaciones musicales entre Louisiana y la Habana en términos musicales y de intercambios recíprocos (Stewart, 1999).

regentados y administrados por ciudadanos cubanos, los cuales, como ya hemos visto, tenían estrechos vínculos con los intereses financieros extranjeros. Con la presencia de estos capitales, la reestructuración de los campos culturales y de ocio constituyó un factor clave en las dinámicas que a partir de esta época conducirían los caminos de la música popular, en especial referente al formato objeto de nuestro estudio. En este sentido cabe destacar que en estos espacios actuaron “las primeras *jazz bands* cubanas que pasaron a la historia, así como las *jazz band* norteamericanas”. (Acosta 2000, 45).

Estas dinámicas fueron una vía importante para la penetración del jazz en Cuba, donde “hacia 1920 y probablemente antes comenzaron a llegar a Cuba los primeros grupos y orquestas desde Estados Unidos” (Acosta 2000, 43). Estas orquestas eran contratadas por ciudadanos norteamericanos residentes en la isla para sus fiestas privadas, pero al mismo tiempo, el tejido empresarial invirtió en este producto sonoro con el fin de satisfacer el turismo que escapaba de los acontecimientos producidos por la ley seca (muchos cabarets cerraron en New Orleans y el Jazz cambió de radio de acción hacia ciudades lejanas como New York o Chicago).

El proceso de asimilación del *jazz band* en Cuba se puede decir que fue bastante rápido, y es posible inferir que “encontramos jazz band en los años veinte en casi todas las provincias del país” (Acosta 2000, 47). Los primeros contactos de músicos cubanos con este formato instrumental se producen a través de la imitación² teniendo en cuenta dos vías fundamentales: Primero a través de su inserción en algunas orquestas norteamericanas que indistintamente necesitaban intérpretes suplentes. Esta circunstancia se llevo a cabo a partir del interés de directores de orquesta los cuales realizaban contratos a músicos cubanos para tocar en las orquestas norteamericanas³. Esta dinámica fue un aspecto importante porque les proporcionaba “conocer a cabalidad el idioma jazzístico y conocer a sus principales ídolos

² “El asunto es que el jazz en aquella época no era de tanta improvisación. Todo estaba escrito, solo había que tener un lindo sonido para hacer bellas melodías. Por eso buscaban buenos lectores a primera vista y de esos existíamos unos cuantos aquí” [...] “Bebí de muchas fuentes, de todas las que pude. Nunca estude en un conservatorio, lo que aprendí se lo debo primero a mi padre, y después a la experiencia; pero por supuesto también a la Berklee, la School Music of Berklee, radicada en Boston, de la que me hice alumno por correspondencia” [...] “Pero no era lo único, escuchaba todo el tiempo las grabaciones de los mejores músicos de jazz del momento, por discos y por la radio, en transmisiones directas desde Chicago” (Díaz 2004, 12-13).

³ “En esa época venían aquí (a La Habana) los directores de orquesta norteamericanos a contratar jóvenes músicos del patio que fueran buenos instrumentistas y en lectura a primera vista. Cuestión económica natural. Les salía más barato que trayendo a todos sus músicos para acá” (Díaz 2004, 14).

(Acosta 2000, 54)⁴ y en segundo lugar la acción de muchos directores de orquesta cubanos que a través de transcripciones de discos interpretaban estándares de jazz para el influyente y selecto público norteamericano. Ambas influencias contribuyeron a configurar un profundo conocimiento del jazz, y a desarrollar un lenguaje de inventiva (cohesión del lenguaje jazzístico a patrones rítmico melódicos de la música cubana) creacional por parte de los músicos cubanos.

Desde finales de los años veinte, y con más fuerza en las décadas de los treinta y cuarenta, las *jazz band* criollas fueron sustituyendo a las norteamericanas por dos razones fundamentales: primero, que incuestionablemente eran más rentables, y en segundo lugar, dichas orquestas fueron introduciendo elementos característicos de la música popular cubana como los conjuntos de percusión y una variada gama de géneros populares que en ambos sentidos suscitaban la preferencia de la burguesía local y del creciente turismo norteamericano. Estos elementos integrados en las orquestas jazz band cubanas obedecían a dos causas fundamentales. En primer lugar, a la combinación de la memoria y la capacidad de experimentación de los músicos⁵ y el ajuste de estos a la exigencia de un mercado nacional con sus particulares gustos⁶ basados en la “trascendencia del «yo» profundamente imbricada en la trascendencia de los «otros», que equivale concretamente a decir que (en este caso) la

⁴ Respecto al idioma jazzístico, producto de las densas relaciones históricas y culturales entre Cuba y la cuenca sur de los Estados Unidos, especialmente Nueva Orleans, podría establecerse un lenguaje común a partir de gestualidades musicales en la “detectable relación rítmico-articulatoria entre determinados montunos *habanerosos* unida —vuelvo a citar— a la fuerte y temprana presencia paralela de ritmos guías simultáneos bantú dahomeyanos en ambos contextos respecto al notorio vínculo de ese patrón *habaneroso* con los posteriores rags, y, desde luego, en las emergentes manifestaciones del jazz primigenio” (Orozco 2014, 44) confluyeron en un desarrollo paralelo de *toma y daca* que se manifestó en “las maneras del fraseo y en lo que pudiera denominarse «condensaciones o compresiones» rítmico-melódicas y articulatorias (de un patrón o figura) en el desarrollo ulterior del propio jazz” (Orozco, ob.cit).

⁵“De hecho, lo que interpretaban las *jazz band* en aquellas primeras décadas era repertorio del jazz norteamericano, o música cubana, aunque inevitablemente se fueran dando poco a poco elementos mezclados de una u otra como comportamiento lógico de cualquier proceso de sincretismo sedimentación y luego cristalización” (Díaz, 2004: 15).

⁶ Paradójicamente en los años treinta, que consideramos es la etapa de florecimiento de las primeras jazz band constituidas por cubanos, la memoria histórica jugó un papel trascendental como medio para distinguir y vincular el pasado en relación al presente del sujeto, aquí me refiero, no solo a los músicos si no al mercado, compuesto esencialmente por la burguesía criolla. Es lo que Córdova distingue como “las experiencias y conocimientos previamente adquiridos los que se ponen en función en el momento de la creación. Este conocimiento previo funciona comúnmente como repertorio de ideas musicales, fórmulas, pero también como patrones de procedimientos para mezclar o sintetizar elementos...” y someterlos “...previamente a variadas pruebas las ideas que se pretenden desarrollar a partir de la conjunción de elementos diversos...” “y se irá sometiendo a cambios a partir de la aceptación o rechazo de los músicos o del público” (Córdova 2009, 63-64). Esto generó en los círculos de la cultura como bien vimos antes, la búsqueda de imaginarios “latinos” que fueron girando en torno a la influencia hispana (Naranjo, 2003) y el aporte africano que generó una fuerte corriente *negrista* (Eli 2014, 51-68).

trascendencia individual no existe ajena a la apropiación y aportes que los demás miembros del grupo puedan realizar acerca de las producciones culturales de cada individuo aislado” (Córdova 2009, 65). En segundo lugar, a la imagen metafórica global que las transnacionales de la cultura habían creado sobre Cuba. En este sentido, el historiador Louis Pérez, refiriéndose a las relaciones entre Cuba y los Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX, comenta cómo estilos musicales como el son o la rumba se confabulaban al interior de la sociedad norteamericana de la época como demanda de lo que muchos norteamericanos iban a buscar en la isla: sexo y sensualidad, la representación de lo primitivo, lo exótico y lo erótico encarnado en estas músicas (Pérez 1996, 5 / 1999, 201)⁷ como vía de escape al puritanismo y las normas enmarcadas en la sociedad norteamericana.

Entre las primeras agrupaciones de jazz reconocidas como típicamente cubanas podemos encontrar las Orquestas de José A. Curbelo, Arturo Guerra, la Orquesta de los Hermanos Palau, Orquesta de Alfredo Brito, Orquesta de los Hermanos Castro, entre otras no menos importantes como las *jazz band* del legendario músico Moisés Simons y la *jazz band* de otro clásico de la música cubana, Eliseo Grenet, que ocuparon un lugar importante en la vida musical de país⁸.

En contradicción con la situación económica que vivía el Cuba en la década del treinta, podemos inferir, a través de algunos textos y anécdotas de intérpretes musicales, que esta etapa brindó empleo a un gran número de músicos populares, en contraste con las instituciones de música sinfónica, que a duras penas podían subsistir (Acosta 2000, 90). Los músicos populares a través de la radio tenían acceso al mercado para amenizar bailes y por tanto creciera su popularidad, a tal punto que “se dio el caso de que no alquilaran a una orquesta para ninguna fiesta si no tenía radio” (López 1981, 90). Este medio jugó un papel mucho más que importante en la expansión no solo de la música cubana sino del jazz norteamericano en el resto de capas sociales, pues al ser un medio de fácil adquisición, penetró en todos los rincones y estamentos sociales del país. A través de la radio se canalizaba la contratación de orquestas de música popularailable, especialmente aquellas demandas de

⁷ También se pueden consultar datos valiosos en Díaz Ayala (1998), Acosta (2000) y Flores (2015).

⁸Desde una perspectiva descriptiva, estas orquestas de la década de finales de los 20, tenían obviamente un formato similar a sus ascendientes las orquestas norteamericanas de estilo Dixieland, constituidas por saxofón, trompeta, trombón, piano, contrabajo, algunas llegaron a utilizar el banjo como la Orquesta Riverside en sus inicios, y de manera progresiva algunos elementos de la percusión tradicional cubana.

la élite burguesa criolla. Por lo general, a estas fiestas privadas de la alta sociedad eran invitadas personalidades de la vida económica y política norteamericanas, aspecto que facilitaba el acceso sobre todo de aquellas orquestas y músicos cubanos que dominaban los arreglos orquestales con modelo *jazz band* y el lenguaje jazzístico vinculado a la músicaailable con una tendencia ligera.

Además de la radio, los teatros y salas de cine ofrecían espectáculos en vivo con una amplia gama de manifestaciones musicales y variedades. A finales de 1930 se replantea el concepto del espectáculo incorporando secuencias de vodevil al estilo de las grandes producciones del Moulin Rouge parisino y algunas puestas en escena de Las Vegas. En este caso, la utilización de las condiciones de la exuberante vegetación tropical constituyeron un sello apreciable que guiaron la inauguración de grandes espectáculos de lujo y cabarets al aire libre, los cuales modificaron el concepto de espectáculo vinculando las gestualidades exóticas de los bailadores, expresado en la rumba y otras expresiones de baile de *bajo mundo* (la conga, la guaracha, el guaguancó, y el son) ritual y folklórico, la diseminación de sonidos donde se mezclaban los arreglos modernos, con instrumentos percutidos (como la tumbadora, el bongó, las claves) y la imagen visual y exuberante de la mujer cubana representada por voluptuosos cuerpos de elevada estatura y anchas caderas adornadas con abundantes parafernalias.

Estos espacios de amplias dimensiones le imprimieron un sello particular al espectáculo cubano. Entre estas instalaciones legendarias podemos mencionar a Sans Souci, Tropicana y Montmartre. Las numerosas concurrencias con exigente gusto por el baile requerían orquestas nutridas que llenaran el espacio tímbrico, proceso que al igual que ocurrió en los Estados Unidos, ya no tenían igual estructura a las orquesta de los años veinte, sino con amplias secciones de vientos estructuradas según registros semejantes a las bandas norteamericanas que por entonces eran estandarizadas en el denominado estilo de *swing*⁹, y un extenso conjunto de percusión que indistintamente comprendía la batería con la amplia gama de instrumentos idiófonos como un cuerpo orgánico.

⁹ Aunque las *big bands* en Cuba no tenían necesariamente un formato estandarizado de manera literal, por lo general su composición oscilaba entre cuatro y cinco saxofones, tres trompetas, dos trombones, piano, contrabajo, y la simbiosis de la batería con la percusión menor (elemento de la música cubana incorporado).

3.2. La sonoridad *jazz band* y el paradigma de la modernidad

Desde mediados del siglo XIX se inició una enorme oleada migratoria de cubanos hacia los Estados Unidos (hecho que hemos abordado anteriormente), un éxodo masivo que condicionó un estrecho y prolongado contacto con la cultura y las instituciones norteamericanas. La experiencia derivada de estos contactos garantizó la visión en torno a la modernidad y la sensación de frustración con el sistema colonial cubano, que garantizaron que la influencia norteamericana penetraría la sociedad criolla de manera profunda.

Los cubanos se nutrieron libremente de la cultura norteamericana, formando *habitus*, organizándose en campos y adquiriendo capitales de todo tipo de consecuencias ilimitadas configurando un esquema dinámico de los gustos y moda que configuraron un sistema de clases fundamentado en la posesión de riqueza que hace posible la emulación simbólica. "La progresiva implantación general de la economía monetaria no puede sino acelerar y hacer notoriamente visible este proceso, pues los objetos de la moda, como las exterioridades de la vida, son muy especialmente accesibles a la mera posesión de dinero" (Simmel 1999, 32).

Dicho en otras palabras, en La Habana de los años republicanos quien podía pagarlo tenía acceso al consumo de moda y podía satisfacer sus gustos. Este dinamismo de la moda y los gustos se verá favorecido y acelerado por el ritmo de la ciudad, donde los individuos luchaban por expresar su individualidad, a través de estereotipos, dando lugar a una batalla continua de distinción e imitación dentro del campo social (López de Ayala 2004, 164). El progreso llegó a Cuba bajo la forma de *lo estadounidense*, traducible en el consumo, los logros de la cultura material norteamericana, la simulación y el lujo (Núñez 2011, 195-202)¹⁰.

Los paradigmas de la modernidad no solo fueron vistos en Cuba a través de la modernización de las instituciones, si no a través de una cuestión visual que daba cobertura genérica a una suma de enunciados epocales: estilo Channel, Poiret, rascacielos, vertical, jazz, New York, que respondían a las miradas enfáticas de la crítica europea y norteamericana (Fernández, Merino, 1996: 39). Tras la gran depresión económica, las prácticas keinesianas de masificación de la economía y el arte ampliaron el rango de la clase media con un notable crecimiento económico y la masificación del consumo. Desde el punto de vista visual, el despotismo ilustrado, en tanto metáfora de poderío económico, se manifestó en todas las

¹⁰ Jorge Alejandro Núñez Vega. "Modernización y cambio cultural en La Habana. (1915-1920)". Tesis Doctoral. UPF. 2011. <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/69960/tjanv.pdf?sequence=2>

ramas del arte. Una de estas manifestaciones constituyó el aprovechamiento espacial desde la arquitectura, con la construcción de estructuras modernas y eficientes de gran altura que respondieron a una praxis vinculada al incremento de las actividades comerciales e industriales, y del mismo modo la visualidad geométrica desafiando las alturas.

Este período histórico desde el punto de vista musical estuvo representado por el aumento de popularidad de músicos blancos como Benny Goodman y Glen Miller, y donde el jazz cambia de radio de acción, desde el sur, hacia las grandes urbes industrializadas del norte: New York y Chicago. A través del auge de los medios de comunicación y el cine, con la “era del swing” y los bailes de moda, el lenguaje del jazz pasó de una dimensión íntima, a un fenómeno de masas a través de una estandarización del formato y sus ritmos que simbólicamente reflejaban la reproducción de los procesos repetitivos y moldeables del aparato industrial. Para nosotros resultan relevantes en este sentido los apuntes descriptivos que hace Adorno en torno al género musical en cuestión. Sostenía que el jazz “ocultaba en su interior los procesos mecánicos de la máquina *fordista*” (Amoruso 2008, 7), afirmaba además que:

La repetición ininterrumpida sirve para recalcar en el oyente el ritual de la identificación y adecuación, hasta que se le convierte en una segunda naturaleza. Sin embargo, la única maquinaria vinculada al jazz es el ferrocarril, en el que para su construcción se sometió a negros a trabajos forzados quienes revivieron las canciones de trabajo de las plantaciones de los primeros tiempos (Amoruso 2008, 8)¹¹.

Así mismo, Hobsbawm nos describió: “el jazz es importante en la historia del arte contemporáneo porque aportó una forma de crear arte que era distinta de la vanguardia de la alta cultura” (Hobsbawm 1999, citado por Amoruso 2008, 8). Cuando el jazz en la década de los años veinte dejó de ser la música de una minoría racial marginada y se convirtió en un producto cultural altamente cotizado en el mercado de la música global, se integró de cierta forma en el discurso público de los grupos dominantes. Este aspecto ideológico modificó los discursos sonoros teniendo en cuenta unos esquemas que son el producto de la dominación, o en otras palabras, y adoptando el constructo bourdiano, “(cuando) sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de

¹¹Incluso, resulta interesante analizar en futuros trabajos la homología que se puede establecer entre los sonidos que genera la *big band*, especialmente los vinculados a la sección de saxofones y y la maquinaria del ferrocarril. De hecho, hay muchas obras del repertorio jazzístico de esa época e inclusive de mucho antes que simbólicamente nos transportan a dichas prácticas.

dominación que se les ha impuesto, sus actos de conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión (Bourdieu, 2000: 26).

Lo cierto es que independientemente de las desafecciones que Adorno planteó respecto a sus predilecciones con el jazz, la sonoridad en bloque de acordes que desde la metáfora nos transmiten las estructuras verticales antes descritas, la adopción de normas, sobre todo armónicas (disonancias, con la utilización desmesurada de acordes de séptima), los movimientos paralelos de las armonías, así como el modo con el que se manifiesta el ritmo sincopado como principal estructura que determina el estilo musical, no solo constituyeron aspectos revolucionarios en el lenguaje de la música popularailable para la posteridad sino también fueron el resultado de formas de dominación. La “melodización del ritmo”, es una configuración histórica producto de las relaciones de poder y de la creación libre de discursos cotidianos de supervivencia. (Quintero 2009, 202).

Los nuevos signos de modernidad desde el punto de vista musical se trasladan a una visión sonora del trabajo mecanizado y con ello, se conecta al gran espectáculo organizado en serie a través de una sucesión automática de operaciones reguladas con la organización del trabajo en equipo (orquesta masiva) elaborando de un producto en cadena: La nueva forma es por el contrario colectiva y su sujeto es la masa “que sumerge en sí misma la obra artística” (Barbero 1987, 6).

Con la influencia estadounidense en todos los estamentos sociales, y ante la dinámica económica que experimentaba buena parte de la sociedad cubana, en tanto progreso y desarrollo traducido en abundancia, la psicología de buena parte del estamento social cubano se alienó a la cultura estadounidense por medio de la adopción de una cultura del consumo sometida a la lógica del proceso de producción y del mercado. La posición de Cuba en su relación económica con Estados Unidos, como país monoexportador de materias primas y multimportador de bienes de consumo, así como el papel de los medios de comunicación masiva que legitimaban la expresión de hegemonía cultural estadounidense en la isla especialmente después de la década de 1930 garantizaron una legitimación a partir de una actividad publicitaria que reflejó la profunda dependencia cubana a la economía estadounidense (perceptible tanto en la profusión de anuncios referentes a valores de esa nación, como en las esferas que los mismo conquistaron) y, a su vez, el proceso de consolidación de un imaginario cultural dominado por los símbolos norteamericanos que

establecieron las reglas en el campo económico y cultural a través de una estructura impuesta desde la demanda y la creación de una necesidad de consumo cultural.

3.3. Una visión desde la teoría del cambio

En los primeras dos décadas del siglo XX en Cuba, el advenimiento republicano trajo aparejado un conjunto de expectativas y aspiraciones bajo el nombre de modernidad y progreso que se traducían bajo un enfoque keinesiano en bienestar y prosperidad a partir de la masificación del consumo y la tendencia al gasto.

En términos musicales, esto trajo consigo la penetración todo tipo de música procedente de los Estados Unidos, fundamentalmente aquella destinada al baile, que fue conviviendo con las músicas populares criollas, y que condicionó un proceso de síntesis de elementos que explicare en este capítulo en sus variables más decisivas. Esta imbricación contribuyó a un cambio de sonoridad en las orquestas de música popular cubana durante todo el siglo XX aun palpables en nuestros días. Pero para poder comprender este proceso, es necesario referirnos a la evolución de la música cubana en tanto proceso de cambio para poder comprender las habilidades históricas que ha tenido el ciudadano cubano para llevar a cabo estos procesos de síntesis sedimentados a lo largo de la historia. Hablar de procesos de cambio en la música conlleva a tener en cuenta algunos aspectos relevantes como los procesos históricos que inciden en esos cambios, en qué nivel aparece la identidad individual o grupal en tanto ser inmanente, el proceso económico que rodea dicha emergencia, así como el espacio social donde se desarrolla.

Algunos investigadores han tratado el tema de manera sustancial, y un acercamiento a sus planteamientos nos permitirá abordar de forma específica nuestro objeto de estudio. Tal es el caso de los trabajos presentados por Bruno (Nettl, 2001) basados en la relación entre las culturas “no occidentales” y la “occidental”. En tal sentido, Nettl plantea:

Más habitualmente, encontramos sociedades que han creado nuevas músicas a partir de una combinación de elementos tradicionales y elementos occidentales, mientras otras, por así decirlo, se han fragmentado en varios sectores cada uno de ellos con sus particulares preferencias musicales. En algunas culturas los elementos occidentales han tenido un impacto sobre el estilo musical, y en otras, principalmente sobre las instituciones musicales y los modos de compartimiento, o sobre las ideas acerca de la música”. Y más adelante pondera... “Yo mismo he apuntado once respuestas ante el cambio, agrupadas en dos

grandes apartados, esto es, ‘modernización’, que incluye la adaptación de los rasgos occidentales con el fin de realzar (pero no reemplazar) los valores musicales centrales de la tradición, y ‘occidentalización’, que consiste en la sustitución de estos valores centrales de la tradición propia por los de la cultura musical de Occidente” (Nettl 2001, 126-127).

Estos planteamientos nos llevan al concepto de “cultura occidental” como paradigma de modernidad entendiendo lo *tradicional* a contenidos musicales “no occidentales”. En tal sentido, el concepto nettleriano va enfocado hacia un determinado sistema musical que actúa en detrimento de otro de forma casual y espontánea. Según esta premisa, la respuesta al cambio musical causado por el contacto entre culturas varía desde categorías que toman en cuenta el abandono o el empobrecimiento, a matices menos radicales como la conservación, la reintegración o la consolidación, o posiciones más *light* como la diversificación, la modernización o el sincretismo. En definitiva, sugiere el grado de inventiva y habilidad de inversión a través de la síntesis que una sociedad configura en la música a través del proceso creativo.

La reconocida investigadora Margaret J. Kartomi (1981) intenta matizar estos planteamientos oposición occidental - no occidental en su relación con la modernidad. Su crítica va dirigida al reduccionismo que supone el establecimiento de estas categorías únicamente en los casos de relación cultura occidental - no occidental. En concreto, se detiene en el concepto de *modernización*, que implica adaptación a las circunstancias contemporáneas en cualquier contexto, tendencia que se puede dar de manera consciente o inconsciente.

Para Kartomi, la transculturación musical constituye un conjunto de procesos positivos desencadenados por el contacto cultural, que no se dan como hechos estáticos sino que cambian y evolucionan con el tiempo (Kartomi 2001, 368-373). Su percepción ordenada establece diferentes estadios del proceso de intercambio como: 1) Rechazo de una música impuesta como resultado de causas dispares como la consideración de la propia música y resistencia a una dominación foránea. La investigadora enfatiza en el hecho de la imposibilidad de que dos culturas en contacto permanezcan aisladas sin que exista ni un mínimo intercambio. 2) Por otro lado el intercambio sería susceptible de lo que denomina *Transferencia de rasgos discretos* o préstamo de elementos aislados que se introducen en una cultura a través de un proceso de incorporación. En este sentido, el producto musical no suscita grandes cambios porque no implica la acción de la creatividad. 3) La toma del concepto de *Abandono musical* (Nettl 1978, citado en Kartomi 2001, 372) sería

implícitamente observable en las transformaciones institucionales que podrían ser sustituidas. Esta cuestión generaría una pérdida total o parcial de organismos musicales a través de la influencia de otra música. Por último, 4) el *Empobrecimiento musical*: “Sustancial empobrecimiento derivado de los cambios en la energía musical” (Nettl 1978, citado en Kartomi 2001, 373) no sería apreciado definitivamente como un cambio negativo en tanto constituye la existencia de un cambio, o una nueva especie.

Un modelo cercano a las especificidades de nuestro objeto de estudio en tanto procesos de cambio musical es descrito por George Peter Murdock quien plantea las causas a las que puede atribuirse el cambio cultural. En tal sentido, el investigador plantea aspectos causales desde la variación en el número de la población, el medio geográfico en que se inscribe, las migraciones a nuevos entornos, el contacto entre pueblos de culturas diferentes, incluso las catástrofes naturales, sociales o económicas, o el ascenso o caída de un dirigente político (Murdock 1975, 350). Esta dinámica de cambios presenta progresivos niveles que van desde la *innovación*, en la cual se introduce algún tipo de cambio por parte de un único individuo, elemento que puede manifestarse a través de la *variación* cuando supone una ligera modificación de la conducta preexistente, *invención* que puede ir de la transferencia de elementos de un contexto a otro, hasta su integración en una nueva síntesis creativa, *tentativa experimental*, en tanto se situarían las innovaciones culturales ocasionadas por descubrimientos accidentales del que pueden surgir elementos que tengan muy poca o ninguna continuidad con lo anterior, y el *préstamo cultural*, donde un sujeto introduce un nuevo elemento que no ha creado sino que procede de otro ámbito cultural.

Ahora bien, en su discurso resulta interesante para nuestro objeto de estudio el planteamiento que tiene en cuenta el proceso de selección de estos préstamos considerados satisfactorios y la habilidad de cada grupo por afrontarlos de forma particular. Una vez asimilados los patrones de cambio, Murdock nos eleva a otro estamento cuando el proceso ha tenido aceptación social mediante la innovación y para ello dirige su mirada al prestigio del innovador y del primer grupo en imitarlo, pues el modelo de comportamiento que se imita socialmente pertenece siempre a la propia sociedad, no a otra¹².

Por último, se produce un proceso de adaptación a la cultura que él denomina “integración”. Es en esta fase donde tienen lugar los procesos de reinterpretación, mediante el

¹² Aquí me refiero a las variables concretas que sufren transformación en el formato *big band* en Cuba y de las cuales hablaremos adelante.

cual se atribuyen viejos significados a nuevos objetos, o bien nuevos valores cambian el significado de las formas existentes. Desde nuestro debate resulta interesante esta propuesta porque, aunque no la abordaremos en este trabajo, sí podemos lanzar una arriesgada hipótesis para trabajos futuros donde mantenemos el criterio de que la influencia ejercida por las orquestas de jazz (en su formato estándar de *big band*) permaneció impregnado en las orquestas de música popularailable a lo largo de todo el siglo XX hasta nuestros días, y dichas variables se han ido acomodando a los nuevos intercambios en los últimos sesenta años.

3.3.1. Cambio cultural como *tendencias de desarrollo*: una interpretación del concepto de transculturación

Teniendo en cuenta las anteriores visiones del cambio cultural, y las diversas interpretaciones que emanan de ellas, resulta aplicable integrarlas a nuevos conceptos que reinterpretan esquemas para una mejor cognición de los mismos. Ese es el caso de un reciente artículo de la investigadora cubana María de los Ángeles Córdova, quien realiza una valoración del concepto de *Transculturación* como el problema fundamental en el ámbito de la cultura musical cubana, en tanto complejo proceso histórico, consustancial a la constitución de la nación. En tal sentido, la aplicación de este concepto está basado en la herencia histórica cultural que se consideran esenciales del patrimonio de la cultura musical (en este caso la cubana) e intenta demostrar cómo esos legados constituyen una objetivación de los complejos conflictos experimentados por Cuba entre los siglos XVI–XIX.

Para ello se hace necesario tener en cuenta las variables que actúan en lo que denomina “tendencias de desarrollo”¹³ de estos procesos de síntesis o, dicho de otra manera, cómo los individuos o grupos de individuos reaccionan ante nuevos estímulos dada la experiencia histórica acumulada y cómo se establece un equilibrio variable entre la

¹³ Este concepto analiza causas concretas que originan transformaciones en los objetos, y cuál puede ser su alcance, cómo operan estos procesos en (o desde) las individualidades concretas, a través de cuál aspecto (o aspectos) dichas transformaciones se objetivan en los procesos de creación, conservación y apropiación; en que esfera de la sociedad resulta sensible (o no) a la asimilación de las transformaciones y la relación que puede existir entre estos procesos de cambio en el desarrollo de la música y las dinámicas socioeconómicas que favorecen o afectan a los agentes en situaciones históricas concretas. Un aspecto positivo en este sentido es poder establecer diagnósticos y pronósticos acerca de las *tendencias del desarrollo* de las culturas musicales cuando sea necesario.

preservación de la memoria musical, entendida como memoria histórica y la asimilación de nuevos elementos culturales.

En su tesis, Córdova logra identificar en la obra de Ortiz cuatro aspectos que conforman la música en tanto hecho cultural, y para ello nos remite a una cita de Ortiz que plantea lo siguiente:

La música, precisamente por ser un lenguaje, es un aparato de intercomunicación por los humanos, es fenómeno artificial o de cultura, condicionado por las cuatro dimensiones de todo fenómeno de existencia, por la espacialidad y la temporalidad, pero también por la ambientalidad y la individualidad (Ortiz 1965, citado en Córdova 2009, 48).

De estos aspectos, llama la atención la importancia que la investigadora le otorga a la temporalidad y su incidencia en la cultura expuestas por Ortiz, donde los procesos históricos en calidad de variable son derivados de problemas y conflictos concretos (económicos, políticos, sociales y culturales), cuyas causas provienen del interés por configurar proyectos sociales, y su incidencia en la cultura musical de Cuba en el proceso de su conformación como nación. En el caso particular de nuestro objeto de estudio, esta trama de contradicciones en una etapa concreta de la historia de Cuba, que se establece por medio de conflictos hegemónicos que se convierten así en uno de los factores esenciales del desarrollo socio histórico, cuyas consecuencias se derivan en soluciones ante la propia subsistencia y reproducción de su vida social, ya sea a nivel de nación, de clase social o incluso racial.

Para ello, Córdova enfatiza que hay que analizar la conformación de la nación cubana en tanto proceso histórico desde dos polos fundamentales: 1) El problema fundamental que generó el proceso histórico de conformación de la nación cubana en el ámbito de la cultura. 2) Los problemas y conflictos, pero también las estrategias de adaptación (o transformación) que las comunidades adoptaron ante los problemas y conflictos que se originaron a partir de ese proceso histórico (Córdova 2009, 51).

Como hemos visto en el capítulo anterior, una vez se introdujo el capital financiero norteamericano en la isla como mediador en los procesos sociales y culturales, gran parte de la sociedad cubana, incluyendo parte de la burguesía y los sectores populares, de manera voluntaria emprendieron la conservación de todos aquellos elementos que ellos determinaron constitutivos de la nación cubana, en el caso concreto de la música. Tenemos dos ejemplos concretos: la aceptación del son en los grandes salones de la burguesía habanera, y la asignación del danzón como baile nacional de Cuba (Orozco 2014, 3-16). Ahora bien, una vez

se hizo presente el *jazz band* en el contexto sonoro de los salones de baile habaneros, la primera intención de los agentes condujo a un proceso de síntesis de elementos de los sistemas culturales originarios, y no en el trasplante orgánico de sistemas culturales a Cuba.

Esta relación entre la resistencia a la pérdida de la cultura originaria de los sujetos y la necesidad de asimilar nuevos elementos culturales como estrategia de sobrevivencia constituyó un proceso histórico relevante en la etapa que estamos abordando, donde el debate estaba planteado en torno a la configuración de la nacionalidad y que elementos culturales serían apreciados para establecer un proceso de síntesis. Ante la influencia de la cultura material e inmaterial norteamericana, la acumulación de *habita* familiares que se transmitieron de generación en generación configuró una resistencia por parte de los agentes sociales a olvidar su pasado histórico ante las contrastantes transformaciones en sus condiciones de vida.

Desde otro prisma, asumir la cultura dominante podría significar la posibilidad de asumir todos los recursos que ello implica en lo referente a capacidades humanas. En el caso que nos compete, el hecho de que el interés por asimilar los códigos de la cultura hegemónica (en este caso la norteamericana) pudo ser obstaculizado por la imposibilidad real de acceder a dicha cultura y por ende, el escaso significado y valor que pudo haber tenido para una parte de la sociedad cubana¹⁴. No obstante, en la música cubana de estos años, los sectores marginados se fueron insertando en las orquestas *jazz band* en un momento donde mientras el proceso de dominación intentaba adular la cultura identitaria del país y configuraba una cultura musical dominante como símbolo de modernidad, se integraron aquellos elementos culturales, y en este caso musicales de una manera más o menos dispersa con los elementos culturales nacionales para dar vida a una nueva sonoridad como expresión cultural. Por tanto, hay que decir que la tendencia de desarrollo se manifiesta en este proceso concreto en dependencia de cómo impactaron estos procesos históricos en el marco del espacio social, el *habitus*, los campos y las clases sociales; estableciendo un equilibrio entre pasado y presente, pero además como regularon la convivencia entre todas las clases sociales (en el *jazz band* cubano, como veremos, es posible apreciar agentes de diferentes etnias y procedencias culturales), que constituían la sociedad republicana.

¹⁴ Aquí vale la pena aclarar que los límites van desde el aspecto lingüístico, la poca instrucción musical de los intérpretes provenientes de sectores populares, y el limitado acceso causado por los requerimientos raciales en los espacios donde el *jazz band* se manifestaba.

La suma de todos los elementos antes expuestos (por un lado las formas de preservación y comunicación de las raíces musicales, y por otro la asimilación de nuevos elementos culturales como estrategia de supervivencia)¹⁵, sedimentados a lo largo de varios siglos en diferentes espacios y temporalidades, desarrollaron en los agentes una habilidad o inteligencia de supervivencia formada y heredada para la realización de síntesis culturales. En tal sentido, debemos resaltar la capacidad de los agentes para realizar síntesis tanto de las culturas musicales de transmisión oral (cantantes y percusionistas), como de las culturas musicales de transmisión letrada (una amplia tradición de conservatorios, y también una destacable tradición en la interpretación de instrumentos de viento). De manera práctica es posible destacar que este aspecto de síntesis del que estamos hablando, que incluye indistintamente los elementos de la música norteamericana y cubana, no implicó necesariamente y de manera única los medios expresivos y composicionales tangibles al hecho musical, si no la integración de las capacidades humanas que les fueron inherentes a los dos sistemas culturales a través de las cuales la música hubo de ser transmitida a lo largo de su historia en occidente, por un lado, el sistema de transmisión oral representado por las comunidades africanas y sus descendientes (la mezcla de los africanos con el resto de los grupos de inmigrantes), y el sistema de transmisión letrada, que ya tenía en Cuba notable representación (en una burguesía media y blanca) y como la asimilación condicionó su desarrollo, dando origen a un nuevo sistema cultural de síntesis que denominaremos oral–letrado¹⁶.

Teniendo como base las coyunturas históricas, esta capacidad para asimilar nuevos elementos culturales, (sea como estrategia de sobrevivencia, o como un acto de modernización) fue heredada como un estilo de aprendizaje por los músicos que procedió indistintamente de ambos sistemas y se fundieron en el que denominamos sistema de síntesis e incluye, actualmente, no solo la interacción entre sujetos, sino la capacidad de aprender de

¹⁵Cuando hablamos de sedimentación, pues además de la cuestión racial y los distintos aportes étnicos, también nos remitimos a sus aportes en cuanto a culturas híbridas producto de una red de influencias y en concreto a la particularidad con que se manifiesta la música de la cuenca del Caribe a través de la «gestualidad musical» (conectivas de géneros a la vez que con rasgos tipificantes en uno u otro contexto), y que “son detectables en patrones del jazz y de inusitadas manifestaciones respecto a las de sonos u otras zonas caribeñas similares” (y)[...] “de qué manera se produce la tipificación en el caso de las bombas portorriqueñas, o cómo marca a ciertos calypsos caribeños; y qué sería lo específico en ciertos bajos del jazz primigenio (Orozco 2014, 53).

¹⁶ En los jazz band cubanos esto lo podemos encontrar perfectamente, por un lado los cantantes y percusionistas representaban la tradición oral, y los instrumentistas de viento, por lo general la parte letrada, y esto tiene una estrecha relación con el componente racial de la orquesta. Algunos ejemplos podemos encontrar en (Acosta, 2000: 164-165).

forma autónoma a través de la música grabada por análisis auditivo y reproducción creativa (Acosta 2000, 106) y, consecuentemente, constituyó el fundamento basado en la habilidad (históricamente entrenada y heredada) para la realización de estos eventos.

En tal sentido esta tesis tiene una proyección que infiere lo siguiente:

A partir de lo anterior podemos inferir que ser músico cubano (siempre implicó), tanto el hecho de estar en posesión de los elementos que conforman nuestra experiencia histórico musical, como estar en posesión de técnicas de creación y ejecución que permitan asimilar, con relativa rapidez y precisión, aquellas influencias (internas y externas) que articulan con la cultura musical propia. La original y artística forma en que las experiencias culturales anteriores y las influencias asimiladas se articulen, será también resultado de la identidad cultural, formación y talento creador del artista” (Córdova 2009, 65).

Por último, en consonancia con el aporte conceptual de Murdock, no debemos dejar de mencionar que estas *tendencias de desarrollo* como procesos de síntesis fueron más susceptibles en las grandes ciudades con puerto, como la Habana, y en menor medida Matanzas, e incluso aquellos pueblos donde las colonias norteamericanas eran abundantes y existía un desarrollo económico sustancial (Vega, 1996: 45-54).

3.3.2. Hibridación cultural. Aplicación moderna de procesos de síntesis

Entre las herramientas referentes al cambio cultural, el concepto de hibridación desarrollado por Néstor García Canclini (Canclini, 2006), matiza en torno a los estudios culturales y su relación con los procesos de modernización en el continente americano. Su aporte fundamental fue estudiar el entramado que se venía produciendo entre las culturas populares, eruditas, y los poderosos movimientos de masas, no vistos como una relación de oposición, sino mas bien, como una relación imbricante de elementos heterogéneos. Hay que tener en cuenta que en este período de tiempo que pretendemos analizar, la industria musical jugó un papel importante en la configuración de productos culturales cuyas materias primas fueron tomadas de las que el investigador denomina *regiones de fronteras* (Moebus 2008, 40). Este denominado *tercer espacio*, transfronterizo, y turbulento es donde las identidades ya sea desde la modernidad o lo tradicional se encuentran desordenadas. En este sentido definir La Habana como un centro importante de este tercer espacio transfronterizo debe ser analizado desde los diferentes prismas de sedimentación e imbricación cultural que confluyeron para

poder comprender una serie de contingencias que en pocos años fueron elaborando discursos musicales híbridos.

La materialización de procesos musicales en procesos imbricantes constituyó una manifestación normativa en la Cuba republicana, a través de la desterritorialización, la cual se convirtió en un aspecto central en los primeros treinta años del siglo XX en la constitución de las estructuras y prácticas socioculturales y musicales híbridas. En este caso, los movimientos de desterritorialización se manifestaron desde diferentes estamentos: primero desde el mismo momento de sedimentación de la cultura cubana con sus diferentes aportes, Danilo Orozco los enumera sin vacilación como “ciertos giros e inflexiones específicas, perfiles melódicos, rítmico melódicos, fórmulas cadenciales, aspectos gestuales, festividades y rituales populares, elementos de gracejo y picaresca, de nutrientes andaluces, canario-analuces y en general hispánicos; rasgos de la melódica hispano-francesa, o fórmulas melódicas y melódico-armónicas de fuentes centroeuropeas o, en otro orden, de estirpe popular andaluza, asimismo particulares sonoridades de fuente asiática, entre otros tantos rasgos expresivos que fungen de nutrientes en general, o de simientes comunes dispersas” (Orozco 2014, 28), la presencia de importantes migraciones desde Estados Unidos, en calidad de agentes hegemónicos (raza blanca) o afronorteamericanos que veían en Cuba el imaginario de la libertad (Forner 1962, citado en Brock 1996, 22), y las consecuentes migraciones alentadas por las transnacionales del negocio azucarero, que requerían de mano de obra barata de las islas vecinas. Estos agentes portaban elementos culturales con importantes vinculaciones al este de la isla de Cuba. Estos procesos desterritorialización, con sus consecuentes sedimentaciones, conformarían una yuxtaposición de identidades en torno a una frontera social y simbólica en el contexto de esta particular modernidad, La Habana.

La prevalencia de un proyecto de modernización en Cuba marcado por la hibridación se transforma en el propio motor del desarrollo y de la expansión de la modernidad orientado por el principio de la movilidad tanto espacial como simbólica, que se convierte en la variante responsable no sólo de la circulación de las formas culturales en una perspectiva transnacional, sino, fundamentalmente, por la disolución del concepto identitario clásico por uno basado en las nuevas dinámicas de desarrollo social. La noción de procesos híbridos a partir de los cuales se constituirían nuevas estructuras (especies) serviría para configurar a una nueva escala el propio concepto de identidad donde las culturas híbridas adquirieron personalidad y se materializaron en un campo cultural novedoso. Por tanto,

“parece más dúctil para nombrar esas mezclas en las que no sólo se combina[ron] elementos étnicos o religiosos, sino que se entrelaza[ron] con productos de las tecnologías avanzadas y con procesos sociales modernos o posmodernos” (Canclini 2006, 29).

3.4 Análisis extramusical. Marco social

Como hemos analizado previamente, el dominio de Estados Unidos en Cuba condicionó un alto grado de dependencia económica y a su vez un modelo desigual en el desarrollo social de la isla de Cuba. Esto se refleja en el desproporcionado desarrollo que alcanza la capital cubana con relación a la precariedad económica que vivían las pequeñas ciudades del interior. Conjugando la dinámica económica, donde la ciudad de La Habana presentaba un alto grado de concentración de las inversiones privadas, y públicas, valoradas en un aproximado del 80% de la industria no azucarera de todo el país, incluida la actividad constructora (Segrera 1972, 299). Estos planteamientos nos ayudan a abordar también el fenómeno de concentración de las orquestas jazz band en la Habana, dándose una relación directamente proporcional con el desarrollo socioeconómico. Por tanto, de los datos que poseemos, estamos en condiciones de afirmar que de las 28 orquestas más populares según la prensa de la época, solo 6 pertenecían al interior de la isla, y en torno al 80% de las orquestas tenían su radio de acción en la Ciudad de La Habana aspecto este que ratifica una dinámica particular en la capital respecto al resto de ciudades y pueblos. En este epígrafe es objetivo nuestro realizar un análisis social del marco específico en que se desarrollo el formato jazz band con el objetivo de profundizar en aquellos factores que propiciaron el proceso de síntesis y para ello he querido estructurar el estudio a partir de las siguientes variables fundamentales: 1) Distribución Geográfica. 2) Composición social.

En términos de popularidad, las orquestas que trabajaban en la Habana eran las más distintivas según la prensa: por ejemplo, la orquesta de los Hermanos Castro, de quien se dice fue la primera *big band* cubana (Acosta 2000, 91), nacieron otras hacia finales de 1930 cuyos integrantes fundaron la Orquesta Casino de la Playa y la Orquesta Riverside siendo ambas competencia y las de más larga duración a favor del público en toda la década de los años 40 y 50 (López 1998, 322). También es válido destacar otras orquestas que aunque tuvieron corta vida en nuestro ámbito musical no dejaron de ser destacadas como la Orquesta de los Hermanos Palau, Los Hermanos Lebatard, La Orquesta Cosmopolita, Orquesta Havana Casino, Orquesta de Alfredo Brito, Orquesta del Maestro Armando Romeu, Orquesta del

maestro René Touzet (Acosta 2000, 95-109) etc. También jugaron un rol importante las *jazz bands* femeninas, como la Orquesta Anacaona¹⁷, y la Orquesta Ensueño, las que por lo general eran contratadas en hoteles o espacios abiertos, como *lobbies* o marquesinas.

Entre las ciudades del interior que tenían jazz band por ejemplo Santiago de Cuba tuvo dos importantes orquestas como la de Chopin Choven, y la orquesta de Mariano Merceron ambas dirigidas por el maestro Electo Rosell. En Holguín y Camagüey, provincias del nororiente de Cuba, con fuerte inmigración norteamericana y tradicionales bastiones de la Ganadería y la industria azucarera existían distinguidas orquestas como la de los Hermanos Avilés y la orquesta de los Hermanos Allue, cuyo director se nombraba Joaquín Mendivel. Otras orquestas que vale la pena destacar la orquesta de los Hermanos Valdés en la provincia de Sancti Spiritus, y la Orquesta Cienfuegos.

3.4.1. Composición social

Las primeras orquestas jazz band en Cuba estaban constituidas íntegramente de forma general por personas de raza blanca, músicos que tenían buena posición social con carreras universitarias y pequeños propietarios de negocios. Algunos como Armando Romeu, tenían medios económicos para financiarse carreras musicales desde el exterior (Díaz 2004, 13). Este fue un aspecto relevante a tener en cuenta puesto que el formato exigía una capacidad de interpretación y ejecución técnica relativamente elevada ante los arreglos exigentes. Especialmente las secciones de vientos y el piano debían contar con una dedicada preparación en la lectura musical y la armonía para coordinar un empaste efectivo en todos los miembros de la orquesta y la dirección del proceso estructural de la música respectivamente. Muchas de estas agrupaciones tenían que tocar como acompañantes ya sea en la radio o en los cabarets haciendo suplencias, y por tanto debían ejecutar los arreglos a primera vista. Estos aspectos nos hacen reflexionar de que estamos hablando de músicos que en la mayoría de los casos estaban bien preparados musical y profesionalmente.

En la medida que se imbrican elementos de la música popular cubana en el jazz band, comienza un trasiego de músicos de raza negra y mestiza los cuales se fueron

¹⁷ Hay que decir que era una práctica muy común la relación confluyente entre músicos de orquestas de diferente formato. La Orquesta Anacaona de aquellas etapas iniciales, igualmente, aglutinó importantes figuras femeninas, en este caso, del ámbito sonero y jazzístico del momento, “así como cantantes que luego tuvieron gran trascendencia en el ámbito de la música popular de sones, guarachas, boleros y hasta canciones.” (Orozco, 2014, 43).

incorporando paulatinamente en dicho formato primero en la percusión cubana y más tarde en el resto de componentes de la orquesta, incluyendo el cantante, porque ambas secciones de las orquestas no requerían músicos de formación explícitamente académica. Los cantantes por ejemplo eran interpretes de géneros populares de contextos ajenos a la alta sociedad como la guaracha y el son, que se daban a conocer en medios masivos radiales (López 1981, 137), existiendo siempre una diferenciación entre cantantes blancos y negros, al ser estos últimos instrumentos de la segregación racial.

Los cantantes negros no podían ser presentados de manera abierta ante la alta sociedad, porque su entrada estaba prohibida en los clubes de norteamericanos y de la élite blanca burguesa cubana. No obstante, al ser muy solicitados en los espectáculos de *rhumbas*, la estrategia visual constituyó en acercarlos a modelos estéticos similares a los *crooners* norteamericanos¹⁸ muy de moda en la época. En el caso de los cantantes blancos eran músicos que no encontraban carrera en el *bel canto*, con voces educadas muy aplicado a los modelos del cine extranjero. Lo cierto es que muchos de estos cantantes disfrutaron de fama con el renacer de los espectáculos masivos cuya tendencia era la de imitar a cantantes norteamericanos de Hollywood.

Como es obvio, hubo en Cuba *jazz bands* conformadas por personas de raza negra, pero podemos decir que estas conforman una minoría y se presentaban en las llamadas *Sociedades de Color*. No obstante, las limitaciones sociales de accesibilidad al mercado elitista condicionaron su emigración al exterior, porque encontraban mejores condiciones de trabajo que en Cuba y porque en dichos países y continentes (México, Venezuela, Estados Unidos, Europa), que tenían una fuerte industria musical, no existía una resistencia tan marcada hacia el negro y esto no suponía una limitación a las fuentes de empleo (Pérez y Pulido 2010, 19).

¹⁸ Para ello adoptaban estilos y técnicas de refinamiento: Se estiraban el pelo al modelo Nat King Cole, y se pintaban la cara con cascarilla de huevo, como un modo para edulcorar las facciones africanas.

3.5. Tendencias de desarrollo desde adentro. Modificación de las variables musicales

Para realizar el estudio específico del formato jazz band en Cuba pretendemos orientar nuestro trabajo hacia aquellos factores que consideramos variables susceptibles de modificación dentro del singular proceso de síntesis objeto de estudio. En nuestro criterio los aspectos más sensibles que sufren modificación dentro de este fenómeno son: 1) La interpretación de géneros musicales cubanos. 2) La presencia de elementos organológicos vinculados a la tradición de la música popular cubana. 3) El cambio de función acompañante experimentado por la sección de saxofones en algunos géneros bailables.

3.5.1. Primera variable: el repertorio

Resalta en este análisis la tendencia de las orquestas jazz band cubanas a interpretar géneros de la música popular cubana. Observando la figura No. 1, solo 42 obras representan manifestaciones genéricas extranjeras y 28 que se pueden catalogar de géneros híbridos, o sea, más del 90% de las grabaciones de este archivo representan la interpretación de géneros musicales cubanos lo que nos infiere dos conclusiones importantes: 1) Que para 1938 ya existía en Cuba un fuerte mercado tanto nacional como extranjero consumidor de música popular cubana y 2) Que durante estos años se puede asegurar que las jazz band estaban compuestas por personas de nacionalidad cubana.

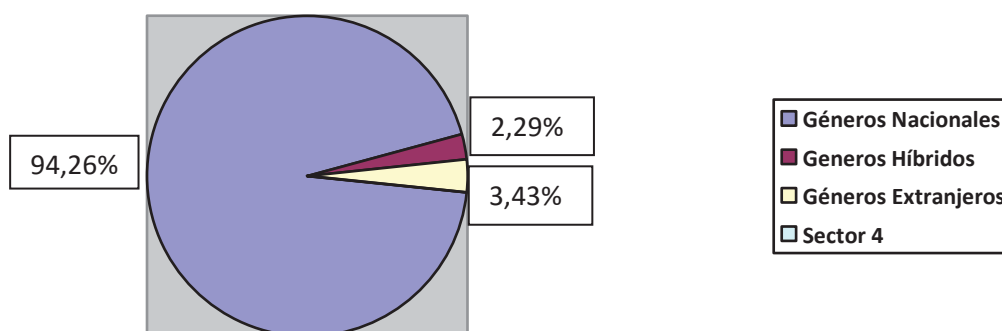


Figura 1. Gráfico proporción de géneros interpretados por orquestas de jazz en Cuba. 1936-1958.

La amplia presencia de géneros musicales cubanos grabados por las *jazz bands* responden a dos causas fundamentales. En primer lugar, el cubano portaba y era consciente de

su identidad cultural a través de sus conocimientos y competencias en tanto expresión cultural. Esto se demuestra en las múltiples manifestaciones, no solo en el *jazz band*, si no en el resto de manifestaciones culturales y musicales a partir de todo el arsenal de medios expresivos que subyacen: como instrumentos, danzas, cancioneros, prácticas colectivas, gestualidades, etc. Esta conciencia identitaria, que como hemos visto se recicla constantemente con la necesidad de asimilar nuevos elementos culturales, a finales de la década de 1930 se resistía a renunciar a su cultura originaria en lo que constituye un acto de *cimarronaje* o subversión ante los mecanismos de asimilación global empleados por los poderes de la élite blanca. Se deriva, por tanto, un problema ideológico y “es una forma original de rebelión que se ha manifestado en los campos de la religión, del folklore, del arte y, singularmente, en el de las letras antillanas” (Depestre, 1987, citado por Córdova, 2004: 50)¹⁹. Del mismo modo, si tenemos en cuenta que dichas orquestas se presentaban en lugares donde asistía una burguesía de relativa exclusividad, nos permite comprender que este sector social fue el gran consumidor de dicho producto musical y al mismo tiempo facilitó, por medio de la financiación, la presencia de un formato que se caracteriza por un elevado número de sus integrantes.

En segundo lugar, fue vital el papel jugado por las transnacionales de la cultura en la difusión de espectáculos afrocubanos como promotores de diversas expresiones culturales que no tardaron en convertirse en lugares comunes o, si se quiere, en “estereotipos culturales” comunes a las comunidades latinas de grandes urbes en los Estados Unidos y los países latinoamericanos. Tales estereotipos entrañan reglas en lo que Negus, citando a Frith, describe como “códigos y convenciones que vinculan así como guían la actividad de los músicos y las audiencias, [...] marcan las fronteras entre estilos musicales, [...] la manera en que una estrella puede comportarse en público o durante una entrevista, [...] y la manera en que las audiencias responden y se comportan” (Negus 2005, 254).

La música afrocubana (expresada en todas aquellas manifestaciones similares en el resto de islas caribeñas)²⁰, como también la mexicana y el tango, constituyeron armas de

¹⁹ Otras fuentes consultadas: Pini, 2000, 27-73; Barrera 2003, 95-104; Cairo, 2014; Depestre 1969, 19-28. Respecto a la música, Eli (2014, 51-68).

²⁰El investigador cubano logra identificar en sus trabajos de campo como “determinadas rumbitas-montunas tienen conexión (de patrones rítmico-armónicos) con tipos de cumbia o de merengue, otras se emparentan con homólogas portorriqueñas que tienen base en bombas y sones, entre muchos casos a citar, sin que se pierda, recalco, la especificidad marcadora de cada proceso en su contexto” (Orozco 2014, 44). En este sentido plantea Orozco que el son no es un género de por sí autónomo sino que diversas modalidades y tipos suficientemente

subversión ante la creciente penetración del capital norteamericano en el área latinoamericana, condicionando el aumento paulatino de la presencia de estos estereotipos en el cine y en el cabaret: músicos, actores y actrices difundieron sus producciones musicales y coreográficas, sus formas de representarse y sus visiones de lo que “debía ser” el mundo caribeño, a partir de una interpretación muy particular que ellos mismos hacían de sus expresiones y ambientes.

Ante la demanda del público blanco en Estados Unidos, los medios de comunicación aceptaron y moldearon dichas manifestaciones de tal manera que no tardaron en invadir el universo recreativo nacional, y su paulatina proyección internacional: mulatas, bongoseros, bailarines, cantantes blancos “anegrados”, o negros “blanquizados” ejecutaban constantes giros lingüísticos acriollados, orquestas estridentes y rítmicas con amplias secciones de percusión afro, coreografías con mucho movimiento de cadera, escenografías plagadas de referencias tropicales, se convirtieron en referencias imprescindibles del mundo musical y escénico.

Teniendo en cuenta los intercambios y conexiones bilaterales, estos cambios se fueron produciendo en todos los ámbitos de la música cubana en las primeras tres décadas del siglo XX, especialmente en La Habana y paralelamente en el oriente de Cuba (sitio fértil de influjos caribeños y norteamericanos una vez instaurada la base naval de Guantánamo). Allí interactuaban formatos instrumentales de orquestas típicas de metales, charangas y estudiantinas, *jazz band* y formatos soneros. Mientras estos procesos aglutinadores de diversos tipos de cantares y sonos cristalizaban, el auge de la radio y la entrada de la música comercialailable de Estados Unidos en la década de 1920 hizo que algunas manifestaciones genéricas se replantearan o se reabsorbieran en sonos, canciones y boleros, una modificación musical reestructurada a partir de novedosos enfoques rítmico/métricas, tímbricas y estilísticas generados por las tendenciasailables de los salones habaneros fundamentalmente.

Danilo Orozco habla de sonos en modelos aglutinantes y cómo esto permea construcciones genéricas híbridas en lo que constituyen nuevas estructuras como el *danzonette* y el mambo, y de formatos instrumentales donde fluyen trasiegos individuales (transmutaciones de elementos soneros a la orquesta típica, o del mismo modo, lenguajes y

autónomos y en diferentes contextos establecen conexiones análogas importantes y específicas, procesuales y musicales, sin que ello signifique que rasgos tipificadores se desfiguren o se subordinen pasivamente.

procedimientos orquestales del jazz band a los conjuntos soneros, e inclusive los nuevos derroteros abordados en el bolero, y las asimilaciones *rumberas* en el complejo entramado sonero, en lo que identifica como lo *habaneroso* y los patrones recíprocos en dicha trama). Desde su discurso lingüísticamente algo barroco lo señala así:

Las primeras décadas del XX, en términos generales, junto con el singular flujo de los sones, da lugar visiblemente a cierta clase de mezclas genéricas donde los elementos y rasgos musicales tienden a una muy acentuada tensión o pugna, es decir, destacan unos u otros rasgos indistintamente o, en su lugar, se yuxtaponen pronunciadamente, pero algún elemento o tendencia —con frecuencia proveniente de la gama de los sones— funcionarían como aglutinantes dentro de esa pugna. Resulta así una suerte de *intergénero pregnante* (*cargado o pugnante*) —en ocasiones es más un *interestilo*— en poco o nada parecido a otras mezclas habituales genéricas de un carácter más neutro. Pudiera tratarse de piezas aisladas con naturaleza intergenérica o interestilística tal y cual he definido aquí, o que se tratase de un intergénero propiamente dicho como entidad representativa de varias realizaciones o concreciones de esa misma clase. No es casual que en el contexto cubano de las primeras décadas del XX, los flujos y concentraciones disímiles se van acumulando, y en más de un caso resultan consecuencia de los profundos procesos descritos desde el oriente y el centro de la Isla, que en la capital hacen su sedimento” (Orozco 2014, 60).

Lo cierto es que el *jazz band*, y sus lenguajes conexos, así como las diferentes sedimentaciones de lo sonero, impregnaron nuevos formatos, nuevos estilos, géneros en gran decaimiento comercial, validando un lenguaje moderno, una reinención que se produjo desde el yo individual y colectivo con una proyección internacional marcada, que tuvo un impacto sustancial en el contexto de las primigenias bandas de jazz latino en los Estados Unidos.

En la misma línea, en el archivo del Museo Nacional de la Música (no necesariamente de orquestas de jazz) ocasionalmente hemos detectado algunos tipos de canciones/blues, y más aún de montunos-blues, o de boleros-*beguine* de propia cosecha en la zona, y que ya en Estados Unidos también estaban siendo utilizados en las orquestas latinas. Dicho esto, en lo que me quiero sumergir es al terreno de que el tipo de mercado condicionó un enfoque diferente en cuanto a que repertorios usar como discurso: En Cuba (figura 2), por ejemplo, las orquestas de jazz tendían a interpretar música cubana (o híbridos de géneros cubanos).

Orquestas	Géneros Cubanos (Total)	Géneros Cubanos Híbridos
Orquesta Casino de la Playa	108	31
Orquesta Anselmo Sacasas	39	9
Orquesta Hermanos Palau	72	6
Orquesta Mariano Merceron	40	15
Orquesta Julio Gutiérrez	20	4
Orquesta Hermanos Castro	108	12
Orquesta Riverside	121	12
Orquesta Benny Moré	152	13

Figura 2. Tabla orquestas cubanas: géneros híbridos.

Por ejemplo, la orquesta Casino de la Playa se encuentra registrada en el mencionado archivo con 148 obras, de las cuales el 98.6% representan manifestaciones genéricas cubanas destacándose boleros-sones y guarachas. En la misma línea resalta la Orquesta de Mariano Merceron, que, aunque existen solo 40 grabaciones suyas, tuvo una alta incursión en géneros híbridos, al igual que la Orquesta de Benny Moré y, como ya comentábamos, la Orquesta Casino de la Playa. El baile como elemento ceremonial tuvo una gran influencia en estas dinámicas *salonescas*, especialmente porque la integración del son al bolero es palpable en las segundas secciones donde se ejecuta un montuno (al igual que en los danzones de nuevo ritmo) para incitar a los bailarores a realizar movimientos virtuosos. En definitiva, todas las orquestas de jazz que aparecen en esta relación tienen un común denominador: el 100% de sus grabaciones constituyen manifestaciones genéricas cubanas y sus respectivos híbridos resaltando en la mayoría de los casos la interpretación de boleros y guarachas en inusitados entretejidos con el son y la rumba.

Como he mencionado anteriormente, a lo largo de los años treinta y cuarenta, en el ámbito de la relación histórica de las músicas cubanas y norteamericanas concurren otras orquestas que cultivaron estilos más ligeros de cabaret llamadas en algunos casos música internacional, con arreglos interesantes que mezclaban secciones de violines a los conjuntos

de vientos, vocalizaciones pseudo-belcantistas, y llamativas realizaciones escénicas. En esta tendencia encontramos nutridas agrupaciones como las de Xavier Cugat, Armando Oréfiche y los Lecuona Cubans Boys (heredada de Ernesto Lecuona como promotor múltiple además de gran pianista), que posteriormente se llamó Havana Cubans Boy, la Orquesta de Julio Gutiérrez, La Orquesta de los Hermanos Márquez, y la famosa Orquesta de José Curbelo.

A pesar de que se han tildado dichas agrupaciones de banales y de contenido musical superficial en tanto edulcoraciones o *ablancamientos* de los espectáculos de rumbas en los Estados Unidos y Europa, lo cierto es que dichas agrupaciones fueron muy famosas en los medios de comunicación y constituían una referencia importante entre los músicos cubanos y latinos a merced de sus masivos espectáculos y numerosas giras. Independientemente del giro escénico-cabaretesco acentuado en no pocas ocasiones, las citadas orquestas radicadas en suelo norteamericano,

...constituyeron un importante vehículo del quehacer de diversos músicos destacados en ambos lados, y condicionó la confluencia de elementos hacia unos productos *híbridos / intergéneros (pugnantes)* variables de elementos-sones, congueros y rumberosalonescos, con timbres orquestales jazzísticos. Los logros, desde luego, fueron variables según el caso, y a pesar de las innegables veleidades cabaretescas más de una vez, estas músicas sí canalizaron en el mundo un considerable flujo de elementos y músicos destacados en todas direcciones (Orozco 2014, 63).

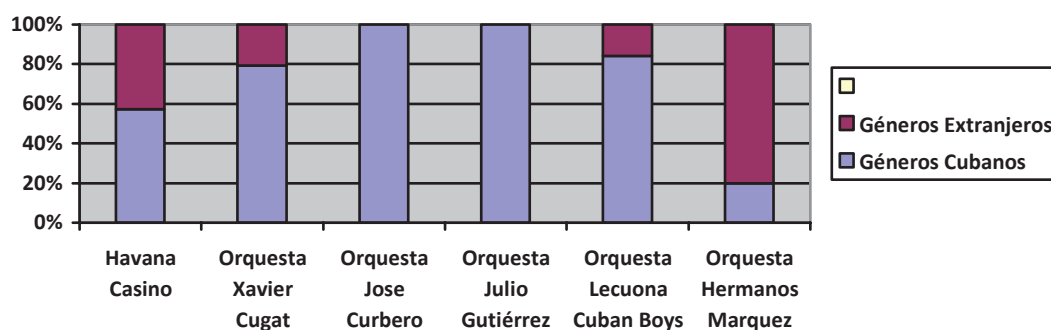


Figura 3. Gráfico orquestas cubanas en el exterior. Géneros cubanos y extranjeros.

Resulta curioso cómo en algunas orquestas la variedad mostrada en la ejecución de géneros norteamericanos o amalgamados constituían fases experimentales que sentaban las bases para el proceso de síntesis al cual hacemos referencia. Por ejemplo, la Orquesta de los Hermanos Márquez (Figura 3) aparece con 10 obras en este archivo, de las cuales 8 son

típicamente arreglos estándar al modelo de bailables norteamericanos en siendo visible estilos bailables como *boogie-woogie*, *foxtrot* y *standards* de *swing*. Esto se explica porque dicha orquesta fue una de las que más viajó a los Estados Unidos y todas sus grabaciones fueron realizadas en la nación norteaña, del mismo modo, es carente su presencia en los medios periodísticos cubanos, lo cual nos hace pensar que su presencia en los espacios bailables cubanos no tuvo un impacto trascendente.

En este sentido, resulta interesante exponer un esquema de una adaptación de una canción internacional, procedente de Italia, en versión cha cha cha, (Figura 4) cuya parte instrumental (parte intermedia) es un fox trot con un arreglo estándar convencional al estilo de las grandes bandas de los años cincuenta en los Estados Unidos. Este ejemplo muestra las habilidades y la capacidad de experimentación que tenían los músicos para someter determinadas contingencias musicales yuxtapuestas, teniendo en cuenta lo que Murdock mencionaba sobre cierto riesgo al error, pero que en este caso el público asimiló y evaluó como algo positivo. A mi juicio, la relación de homología entre ambos metrorritmos que permite la integración de los elementos genéricos es el indicador de compás en 4/4, lo cual logra establecer regularidad casi inalterable en la obra musical.

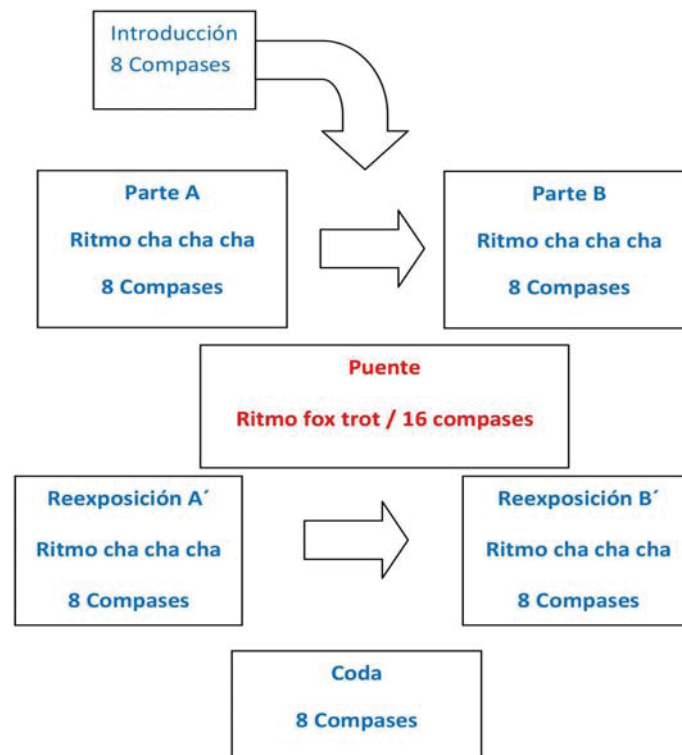


Figura 4. Esquema estructura musical. Orquesta Riverside, *Arrivederci Roma*, (cha cha cha) canta Tito Gómez, Dirige Pedro Vila, 1950, Puchito/MLP521-B3. Formato LP.

Como punto final de este discurso debo hablar de la orquesta más importante que tuvo Cuba en los años cincuenta: la Orquesta de Benny More. Este singular músico, había tenido notables experiencias con los Matamoros, y más tarde en México con las orquestas de Mariano Merceron y su gran salto como músico profesional en la relevante Orquesta de Damaso Pérez Prado, las orquestas de Rafael Paz y Ernesto Duarte, las que favorecieron y enriquecieron los elementos que desde su *habitus* personal ya tenía incorporados (influencias campesinas y afrocubanas).

Aunque es un baluarte del bolero cubano, y del son a través de los más inusitados estilos y modalidades (que incluyen elementos y variantes de sones en los acompañamientos además de esa relación dialogada de estribillos y melodías con gritos y rasgados sonidos que nos remiten a las tradiciones africanas, lo cierto es que poco se habla de su gran banda y de la *norteamericanización* de su formato, comparable en su época al de Count Basie, y en otro sentido, la predilección de dicha figura por la interpretación no solo del son y todas los productos híbridos circundantes, si no, la fuerte presencia del bolero, que aunque para la época ya contaba con un montuno (elemento imbricado desde el son) los arreglos eran homólogos a los *riffs* ejecutados por las grandes bandas negras de entonces. Este es un aspecto a tener en cuenta, y que quizás estudios posteriores deberían profundizar: en tanto símbolo de cubanía mas radical, y como baluarte de los procesos de síntesis mas acabados, resulta contradictorio como en los discursos musicológicos cubanos no se tiene en cuenta esta tendencia compositiva de dicha figura desde una perspectiva más híbrida.

3.5.2 Segunda variable: el formato

Hablar del formato específico de cada una de las orquestas que nos hemos propuesto trabajar es tarea harto difícil, dada la variedad que existió en cuanto a sus estructuras organológicas. Podemos decir que la estandarización del formato *big band* en cuba se produjo de forma progresiva durante la década de los años treinta. Los factores sociales provocados por la penetración aun más profunda del capital financiero a partir de 1934 condicionaron la apertura no solo de nuestro mercado musical a cualquier latitud, sino, la penetración del producto musical extranjero y la asimilación de dichas tendencias por nuestros músicos.

En esta etapa no podemos decir que existía una estandarización del formato como si existía en los Estados Unidos, pero si una tendencia al aumento de sus integrantes constituidas

como promedio entre 10 y 12 músicos. Por ejemplo, Armando Romeu, de quien he hablado anteriormente, constituyó una *jazz band* en el año 1932 que contaba con tres trompetas, cuatro saxofones y un trombón, además de la sección rítmica (Díaz 2004, 15). La orquesta Casino de la Playa contó durante su fundación con tres saxofones, dos trompetas y un trombón, guitarra y sección rítmica, la orquesta Riverside que se fundó en 1938 aglutinó cuatro saxofones, tres trompetas y un trombón más la parte rítmica y el piano. Ambas agrupaciones ya mostraban características cercanas a las *big bands* estandarizadas en los Estados Unidos a finales de los años treinta. Otras orquestas como la de Don Aspiazu aún contaban con una sección pequeña cuya peculiaridad consistía en la combinación de saxofones con clarinetes en las maderas, que nos hace recordar la sonoridad y el estilo de la orquesta de Benny Goodman. Además, estaba constituida por violines que suavizaban la sonoridad, dos trompetas y la tradicional sección rítmica.

Durante 1942 la orquesta con la cual el maestro Armando Romeu inaugura el cabaret Tropicana ya contaba con una verdadera sección de vientos formada por 5 saxofones, 4 trompetas y tres trombones muy parecidas a las bandas que por entonces exhibían Count Basie, Earl Hines, y Tomy Dorsey. Según nos señala Leonardo Acosta, esta ha sido una de las más importantes agrupaciones que han trabajado en los grandes escenarios de los años 40 pues “por ella pasaron los músicos más importantes tanto en la labor interpretativa (improvisación) como arreglistas (Acosta 2000, 112-113). Es relevante destacar además la labor que se le confirió al saxofón tenor como elemento solista compartiendo los papeles protagónicos con el tradicional saxofón alto así como la utilización del saxofón barítono en los planos graves que conferían un acabado *riffing* al estilo Coun Basie²¹.

Algunas otras combinaciones interesantes tenían las orquestas de Julio Cuevas y la Orquesta de Julio Gutiérrez ambas con igual sección de vientos formada por cuatro saxofones, tres trompetas y tres trombones, así como la importante orquesta de Isidro Pérez, que según charlas con algunos músicos, contaba con cinco saxofones, tres trompetas y un trombón combinación esta que también experimentó las orquestas Casino de la Playa y la Orquesta Riverside a finales de los años cuarenta.

²¹ El *riffing* es una técnica compositiva basada en la ejecución de bloques de acordes, en este caso, entre los instrumentos de vientos, en los cuales se subdivide la sección de vientos planteando un dialogo de llamada respuesta entre las secciones de maderas y metales. Esto tiene una influencia de la música africana, y paso al jazz a través del góspel y el blues.

Otro aspecto que contribuyó al aumento de instrumentos por secciones en las big band fue el interés que mostraron las emisoras de radio por contratar orquestas para que trabajaran con carácter exclusivo en dichas plantas lo cual les garantizaba el acompañamiento a importantes solistas en grabaciones de discos o programas en vivo. Estas agrupaciones a veces eran ampliadas con extensas secciones de violines que ablandaban el sonido de los metales y hacían del acompañamiento más suave en los planos agudos.

Ahora bien, el principal aporte del formato en nuestro país, en el orden organológico fue la inclusión de instrumentos de percusión cubana a dicho contexto instrumental, donde el 100% de las mismas presentan esa confluencia fundamentalmente a través de instrumentos idiófonos. Esta nueva gama de instrumentos se fue extendiendo por todas las agrupaciones de música popular y de concierto en estrecha relación con los influjos y entretrejos que estaban teniendo los diferentes complejos genéricos en el panorama musical cubano. Ahora bien, determinar el momento en que estos instrumentos llegaron al formato jazz band es en extremo riesgoso pues no existe ninguna fuente que aporte sobre el tema. Lo que sí podemos argumentar a partir de fotos que aparecen en los archivos del Museo Nacional de la Música, es que las agrupaciones de los años veinte y principios de la década del treinta contaban con batería a la manera de las orquestas que eran importadas desde los Estados Unidos, y contemplativamente no se aprecia existencia de instrumentos de percusión tradicionales de la música cubana, lo cual nos hace pensar que dichas orquestas ejecutaban géneros de la músicaailable norteamericana.

Las transformaciones comienzan a surgir en la misma medida que los músicos cubanos y arreglistas van incorporando géneros de la música popularailable cubana. Debido a la estrecha relación e intercambio que existía entre las orquestas mas populares (septetos, y charangas, estudiantinas, orquestas típicas) y las *jazz band* importadas, se infiere que la introducción de la percusión cubana en dicho formato se produjo a finales de los años treinta en la misma medida que los géneros musicales criollos fueron siendo interpretados, de esta manera, el güiro y las pailas se integraron a partir de la interpretación del danzón que por su desarrollo estructural con la asimilación del montuno integró además el cencerro y la campana que constituye un elemento complementario de las pailas. Tal comportamiento instrumental era similar al de las orquestas típicas devenidas en charangas donde el danzón se desarrolló tradicionalmente. Por su parte el auge del son, la guaracha y la rumba permitió la expansión y asimilación de bongoes, maracas, claves y tumbadoras, por todo el país y su integración en las

jazz bands no fue una paradoja. Hay que decir que la estrecha convivencia entre el batería y estos elementos idiófonos de la música tradicional cubana y caribeña se daban a la par tanto en Cuba como en los Estados Unidos, no obstante, las grabaciones que poseemos nos muestran la casi absoluta ausencia del batería en la interpretación de los géneros de la música cubana y la presencia generalizada de los idiófonos autóctonos. Por ejemplo, respetando su tradición, la tumbadora aparece en la ejecución de guarachas, rumbas, pregones, guaguancoes, sones montunos y congas. El bongó y las claves son más frecuentes en los boleros, las guarachas.

3.5.3 Tercera variable: la orquestación

Una idea importante en el presente análisis es la adaptación del formato de *jazz band* de Estados Unidos a las necesidades de los arreglistas y orquestadores cubanos los cuales partieron de un apego a la cultura musical norteamericana por medio de la imitación de determinados estilos sonoros que representaban la modernidad. No obstante, la aplicación de estos rasgos orquestales estandarizados se vio parcialmente transformado ante el nuevo contexto musical cubano. Si bien desde el punto de vista estructural el sector de los vientos fue uno de los elementos organológicos que de manera parcial apenas sufrió transformación con respecto a su antecedente norteamericano, debemos conducir nuestra mirada a la perspectiva funcional replanteada a un cambio de factura musical basados en “fragmentos rítmico tímbricos, rejuegos o *guajeos* de los saxofones y metales junto a específicas acentuaciones” (Orozco 2014, 64): El principal aporte que constituye variable importante de este proceso es la presencia del *tumbao* en el sector de los saxofones.

El *tumbao* es un fenómeno que para el cubano reviste una indiscutible repercusión en el contexto cultural, sobre todo, debido a la incidencia que ha tenido en el sentir y el quehacer musical del criollo, así como en su desenvolvimiento y proyección como individuo. La diversidad y el carácter multidimensional del *tumbao* están muy ligados a los múltiples usos, significaciones y valoraciones que sobre él formulan los diversos sujetos involucrados en su dinámica. Es por ello que existen diferentes espacios en los que la acción del *tumbao*, adquiere una connotación un tanto cinética que convalida rasgos y actitudes de goce y disfrute.

En un estudio reciente sobre el *tumbao* (Alegría, 2006) a través de su amplia riqueza y diversidad la investigadora proyecta tres grandes dimensiones para su estudio: Una primera relacionada con ciertos comportamientos en la música con una connotación gestual que actúa de manera psico expresiva en los músicos. Una segunda dimensión que tiene que ver con las reacciones corporales en el bailarín, muy vinculados a los movimientos gestuales y danzarios como manifestación sensual y de extroversión emotiva. Y una tercera dimensión relacionada con la comunicación, ya que:

Tumbao se usa como término en el lenguaje coloquial del hombre cubano, para connotar la imagen de un movimiento oscilante y reiterativo, adjudicada a disímiles circunstancias o hechos repetitivos de la vida cotidiana. Como acepción más específica, puede designar la cadencia de las caderas de la mujer al caminar o al bailar, u otro gesto corporal que implique un movimiento parecido, lo cual está muy ligado a la manera en que el cubano experimenta la sensualidad. [...] Profundizando en el punto de vista musical, “se comprende como *tumbao* un patrón relativamente conciso de carácter repetitivo. Dicha entidad toma forma sobre la base de específicos modelos rítmico-melódico-armónicos, los cuales, a su vez, funcionan a partir de numerosas posibilidades de realización y no de paradigmas únicos, por lo que son muy flexibles. En la praxis musical, el *tumbao* se destaca por ser altamente variable y por su intensa capacidad interactiva con otros muchos comportamientos musicales, en un vínculo de condicionamientos múltiples” (Alegría 2006, 134).

Este procedimiento compositivo ya tenía su antecedente en Cuba durante la década de los años veinte²² (etapa de auge de los sextetos y septetos soneros), los cuales eran ejecutados por el tres, instrumento típico de Cuba. Con el desarrollo de los medios de comunicación y los formatos instrumentales, el *tumbao* se extendió al piano en los conjuntos soneros de finales de los años 30 y por otro lado se incorporaron a las orquestas charangueras, con la inclusión de los montunos en la segunda sección de los danzones, esta vez ejecutados por los violines.

En la medida que las agrupaciones de jazz band se fueron *cubanizando*, y la asimilación de los géneros cubanos a su repertorio fue un hecho, la presencia del *tumbao* fue

²²Una hipótesis que lanzo para futuras investigaciones es que incluso podemos encontrar rasgos de tumbaos mucho antes de la década de 1920, en ciertos procesos de síntesis comunes en el área del Caribe, y el sur de los Estados Unidos. Como gran parte de esta música caribeña ha sido de tradición oral, estos recursos pueden ser visiblemente en contradanzas de algunos compositores de finales del siglo XIX, así como en música impresa de ragtime de finales y principios del siglo XX.

progresiva en el sector de los saxofones, probablemente porque desde el punto de vista acústico, la interacción de sonidos de instrumentos de viento con el piano, no permitirían a los bailarines distinguir las bases rítmicas sincopadas y anticipadas que les guiarían en las coreografías danzables. En este sentido, un análisis sobre las obras permitirá abordar cómo esta base rítmico-armónica y melódica se manifiesta en la sección de saxofones de las orquestas de jazz. Para ello, he grabado parte del material del archivo que utilizado para esta investigación y lo he subdividido en dos períodos para analizar sus comportamientos: El primer período lo someto a consideración en una etapa aproximada entre 1936-1945, pues considero que es aquí donde se produce un proceso de asimilación del elemento compositivo comentado, y la segunda etapa entre 1946-1958, donde a pesar de que se produce un fenómeno de norteamericanización de la vida musical y social cubanas, la presencia de dicho procedimiento compositivo fue en ascenso progresivo.

De la totalidad de las obras que tenemos archivadas en el Museo Nacional de la Música, solo he podido recuperar en formato sonoro 257 grabaciones, de las cuales en 140 se ejecutan *tumbaos*, una muestra apreciable que refleja que en el primer periodo solo 5 grabaciones contenían este recurso musical mientras que en el segundo período es la etapa con que mayor regularidad y de manera progresiva se produjo la aparición del *tumbao*. Como se puede apreciar en el gráfico siguiente (Figura 5), la guaracha, el bolero y el son montuno constituyen los géneros en los que está presente en la primera etapa la ejecución de *tumbaos*, por lo que considero que es una etapa de asimilación de este recurso expresivo en el formato que, si bien ya estaba presente en otras agrupaciones musicales populares, el trasiego de músicos de diversas procedencias y entre formatos instrumentales diversos hizo que dichos agentes lo fueran incorporando al *jazz band* a través de géneros vinculados a la tradición popular cubana.

La sistematicidad de los *tumbaos* se hizo más evidente en la segunda etapa, fundamentalmente en géneros bailables como el cha cha cha, el mambo, el son (montuno), el bolero y la guaracha con un alto porcentaje de los mismos. Hay que decir que tanto el mambo como el cha cha cha son géneros producto de diversas fuentes en los cuales se establece lo que Orozco plantea como tensión o pugna en sus diferentes componentes y que por tanto resultan un importante híbrido intergénerico histórico en el decursar de la música cubana de los cuarenta a principios de los cincuenta con aportes en la manera de tocar que vienen desde la rumba vinculado a los aportes orquestales no solo del *jazz band* si no de la charanga y

catalizadores “del flujo de la gama variable de sones por el tipo de guajeos y combinación de tumbaos” (Orozco 2014, 65). El *tumbao* viene a ser una síntesis de elementos histórico musicales sedimentados que, a partir de 1930, con el auge de los medios de comunicación, se convierte en esquema gestual psicomusical para músicos y bailarines.

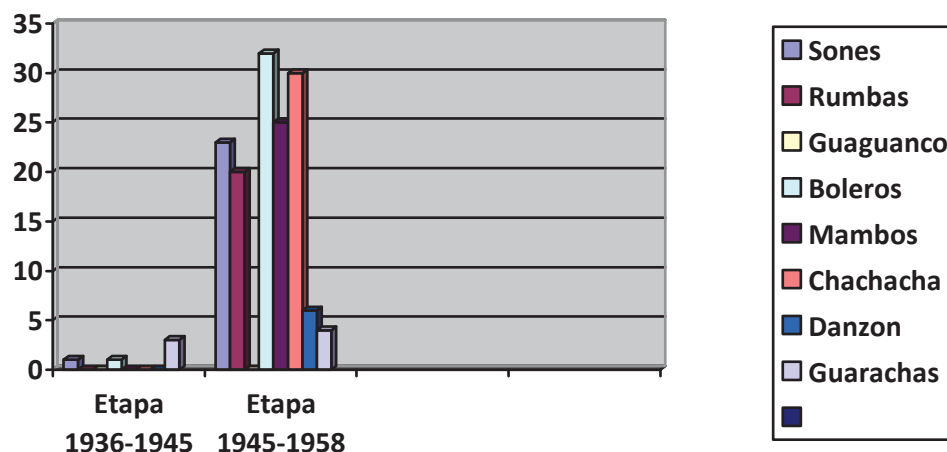


Figura 5. Gráfico comportamiento del *tumbao* en las orquestas de jazz (1936-1958).

Esta naturaleza múltiple y entrelazada que se da en la música cubana a finales de los años 30 y durante toda la década de 1940 y 1950 es producto del papel que en ese entramado desempeñan los individuos y los creadores, dada sus aportaciones específicas, canalizaciones o los propiamente cristalizadores de uno u otro desenlace lo cual no solo influyó en la creación de nuevos híbridos, si no que a géneros ya existentes, como el bolero, el son y la guaracha les tocó rearmoldarse a las nuevas circunstancias. En este sentido, lo relevante es valorar como los agentes preservan el patrimonio inmaterial, en este caso sonoro, a través del desarrollo y las experiencias culturales en tanto capacidades y conocimientos que dependen de la identidad cultural del sujeto, y que fueron transmitidas de generación en generación y en condiciones de vida históricamente determinadas. La utilización del *tumbao* como medio aglutinador conllevó un riesgo de experimentación que se materializó por medio de la comunicación entre los músicos, y segundo, de la comunicación entre los músicos y el público.

Si tipificáramos los *tumbaos* en la sección de los saxofones, consisten en pequeños elementos melódico de corta duración con una función armónica y desenlace cíclico que sirve a su vez de base rítmica con carácter sincopado y acentuado. Este elemento, como puede

verse en la figura 6, complementa al resto de la sección armónica que realiza el piano, el contrabajo y es un catalizador de los ritmos base, en tanto polirritmias con la sección de percusión. Por tanto, es un mediador de los niveles armónicos tradicionalmente ejecutados por los instrumentos de cuerda y los rítmicos, en este caso, la amplia gama de idiófonos.

The image shows a musical staff for Alto Saxophone in 2/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes. Above the staff, three boxes contain the letters 'E', 'F', and 'B', indicating the chords. A larger box on the right contains the text 'Se repite constantemente'.

Figura 6. Extracto tumbaos de saxofones, transcripción propia. Orquesta Casino de la Playa, *La canción del Guajiro* (Guajira), 21 de octubre de 1940. Canta Miguelito Valdés, Director Anselmo Sacasas. RCA 23-1284-B. LP.

Es perceptible la corta duración de mismo a través de solo dos compases que se repiten en ciclos de 16 y 32 compases donde se concentra una inestabilidad rítmica, en la anacrusa inicial y en el acorde de dominante (Acorde de B Mayor) a modo de retardo armónico. La tendencia a anticipar el acorde de dominante como contratiempo es una cualidad tipificada en las gestualidades del baile y constituye un patrón guía no solo para los instrumentistas sino también para los bailarines. Es interesante resaltar el poder de síntesis, pues en apenas dos compases se elabora una secuencia que constituye el todo orgánico del discurso de la obra. En este sentido resulta interesante apreciar el limitado registro del mismo y la importancia que se le da al área de tensión, en la dominante, desde el punto de vista rítmico y armónico, donde todos los saxofones confluyen en un unísono y compacto.

Las variadas combinaciones rítmicas de los tumbaos ejecutados por saxofones se manifiesta de manera variable en dependencia del contexto donde se produzcan. Por ejemplo, en la muestra que a continuación reproducimos (Figura 7, “Donde estabas tú”) tema interpretado por la Orquesta de Machito y sus Afroclubans, observamos la misma secuencia tónica-subdominante-dominante donde el elemento anacrusa y la síncopa juegan un rol fundamental, o sea la tendencia a marcar contratiempos como impulso y gestualidad para contrastar con los tiempos armónicos del contrabajo. Es curioso como en este caso se elaboran distintos tipos de *tumbaos* para cada sección en una especie de variación del elemento principal (que se muestra en la introducción) y si escuchamos la obra completa, podemos además percibir, que en el *tumbao* ejecutado en la parte A, la orquesta nunca lo

realiza de la misma manera, o sea, teniendo como base el que hemos transcrito, hay ciertos desequilibrios melódicos en dichas ejecuciones que funcionan en ese micro contexto como una variación del principal. Tipológicamente es posible apreciar que los mismos presentan un registro pequeño, no sobrepasan la octava y los dibujos melódicos son diversos, o sea pueden ser en sentido ascendente o descendente.

The image displays three staves of musical notation for saxophone tumbaos. Each staff is accompanied by a rectangular label to its right. The first staff, labeled 'Introducción', shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff, labeled 'Parte A', features a more complex melodic line with slurs and accidentals. The third staff, labeled 'Parte B', shows a simpler melodic line with a final resolution to the tonic.

Figura 7. Extracto tumbaos de saxofones, transcripción propia. Orquesta Machito and his AfroCubans, *Donde estabas tú*, (mambo), Machito and his afroCubans, 1957 Barclays HL 7040-B1, formato LP.

Por último, podemos añadir la intencionalidad de hacer complejas melodías a través de sinuosos cromatismos, lo cual desde el punto de vista melódico constituye a una dificultad bastante acentuada. Es relevante en este ejemplo el nivel de improvisación en la sección de saxofones en el sentido de que el elemento que sirve de base como *tumbao*, es ejecutado de disímiles maneras a modo de variaciones, que contrastan con los metales. En este caso, la complejidad musical está basada en los intervalos disminuidos que utiliza en la sección de introducción, tercera disminuidas en la sección final de la parte A y también el uso de la sensible al final de la parte B y su consecuente resolución que confiere cierta estabilidad al resolver a la Tónica. Debemos destacar además como los primeros tumbaos tienen ritmos inestables y rápidos con la utilización de sincopas que alternan con movimientos escalísticos progresivos, mientras el tumbao de la parte B es mucho más estable rítmicamente lo cual sugiere e incita a los bailarines a cambiar los tipos de danza a ejecutar en la obra.

Otro elemento interesante en el marco de la orquesta de jazz, y en concreto en la sección de saxofones constituye las diferentes funciones acompañantes que dichos instrumentos componentes pueden ejecutar como alternativa compositiva para reforzar el

resto de las funciones armónico-rítmicas de la orquesta. Como observaremos en la figura 8, es posible percibir a través del gráfico musical la pluralidad de funciones a partir de la organización de sus medios expresivos, los cuales interactúan teniendo como eje común el último cuarto de tiempo de cada pulso, pero sus dinámicas interválicas son contrastantes: el saxofón barítono realiza un movimiento cromático descendente y los saxofones altos y tenores unas oscilaciones interválicas de quintas y sextas en torno a la dominante de la tonalidad principal en movimiento ascendente.

Figura 8. Extracto tumbaos de saxofones, transcripción propia. Orquesta Riverside, *Hola profesor* (danzón), Dirige Pedro Vila. Año 1958. Puchito MLP 541-B2, formato LP.

Es de destacar que este procedimiento compositivo ocurre en la segunda sección de la obra (género Danzón, que generalmente es de movimiento lento) denominada montuno, el cual fue asimilado de los conjuntos soneros. Estas secciones suelen ser de movimiento más rápido donde la dinámica musical incita a los bailarores a ejecutar las coreografías más virtuosas y con movimiento giratorios fugaces. Esta secuencia que realizan los saxofones con cierto carácter polifónico es equiparable a lo que el piano hace en los conjuntos, es decir, una guía de tiempos sincopados y anticipaciones que constituyen un esquema para el resto de la orquesta en la realización de las improvisaciones instrumentales. En mi opinión, esto ocurre en la sección de maderas de la orquesta de jazz porque difícilmente el piano y el contrabajo son perceptibles desde el punto de vista acústico con la presencia de los bloques de viento.

Estas dinámicas a base de polirritmias, constituyen visiones de síntesis llevaba a cabo por este formato. Sin duda alguna, la diversidad de acentuaciones sincopadas y contra acentuadas hacen muy complejos estos elementos musicales desde el punto de vista

perceptivo para los bailarines. En este caso, hemos transcrito un ejemplo (figura 9) donde es posible percibir las relaciones entre la sección rítmico acompañante que se establecen entre los saxofones y el contrabajo a través de un discurso polirrítmico (el contrabajo lleva el tiempo estable, y los saxofones realizan los floreos contra acentuados).

Esta relación de contraacentuaciones entre los saxofones y el contrabajo constituye un elemento más de esta intención de los orquestadores (común a todos los formatos instrumentales) de marcar la anticipación del tiempo fuerte en la última mitad de tiempo, donde paradójicamente los bailarines se guían para marcar las coreografías. Desde el punto de vista armónico es apreciable las progresiones (en este caso descendente) a modo de secuencia donde el centro tonal se va movimiento por tonos enteros hasta que realiza una cadencia perfecta. En el caso de la sección de saxofones, que en este caso interpretan al unísono el *tumbao*; es posible apreciar que las distancias interválicas una vez más son pequeñas (no exceden los intervalos de quinta justa) cuyo elemento motivico contrasta con el bajo justamente con las tríadas en movimiento ascendente.

Cuban Blues
Orquesta Riverside

Chico O'Farrill
Juanito Marquez

♩ = 80

Figura 9. Extracto tumbaos de saxofones y contrabajo, transcripción. Orquesta Riverside, *Cuban Blues*, (cha cha), Dirige Pedro Vila. Año 1955. Puchito MLP 513-B1, formato LP.

Como se ha visto en el anterior ejemplo y se aprecia en todos los restantes podemos decir, a modo de conclusión, que es posible definir las características de los *tumbaos* en la sección de saxofones como sigue: 1) Son fragmentos melódico-rítmicos de corta extensión; 2) constituyen una síntesis armónica basada en la relación tónica-subdominante-dominante-tónica; 3) presentan diseños variados que contrastan con el resto de la sección armónica de la orquesta (contrabajo); 4) no contienen registros amplios, en la mayoría de los casos no exceden el intervalo de sexta mayor; 5) la presencia de elementos sincopados, en especial contraacentuados, que se manifiestan sobre todo en la anticipación de medio tiempo al tiempo fuerte del compás.

Conclusiones

Si bien este trabajo se enmarca dentro de las normas académicas de los estudios etnomusicológicos, mi intención ha sido la de mostrar una visión analítica tomando como recurso teorías de la sociología. De ahí que el peso de este estudio no recaiga en exhaustivos análisis de partituras o catálogos. Y, en efecto, lo que he pretendido mostrar es el hecho musical cubano como un proceso social. Las relaciones entre Cuba y los Estados Unidos siempre han ido mucho más lejos que las políticas bilaterales entre los gobiernos de ambos países, ignorando por completo los estrechos vínculos entre cubanos y norteamericanos. Como he intentado abordar en este trabajo, una comprensión más abarcadora de esas relaciones requiere un estudio que, si bien pueda resultar útil el plano descriptivo, haga un análisis de los espacios sociales asociados a circunstancias concretas en que cubanos y estadounidenses se han reencontrado una y otra vez en la historia.

Este Trabajo de Fin de Máster me ha llevado a profundizar en algunos aspectos que para la musicología cubana se quedaron estancados en un plano anecdótico, ya sea porque las enciclopedias vivientes han dejado de respirar o simplemente sienten fatiga, o porque las nuevas generaciones de investigadores asumen de reojo estos lejanos procesos y se sienten identificadas con los devenires musicales recientes. En tal sentido, las fuentes primarias existen, por lo que solo se requiere valor para desentrañarlas. Del mismo modo, las lecturas de las fuentes consultadas me han transportado a nuevas interrogantes, incluso más lejanas en el tiempo: el estudio del *toque latino* o lo que Orozco denomina “lo habaneroso” como un aspecto conformador del jazz, o hasta qué punto y grado se manifestaban dichas interinfluencias en la música para piano o en los formatos instrumentales de ambas naciones a finales del siglo XIX.

Dicho esto, considero que la investigación que aquí expongo presenta un aporte fundamental y varios colaterales. El primero es aplicar las ciencias sociales a los fenómenos musicales cubanos: la disciplina musicológica en Cuba, a pesar de la calidad y voluptuosidad de sus estudios, sigue divorciada de los más profundos cuerpos analíticos de las humanidades. En cuanto a los aportes colaterales, he de decir que la experiencia que adquirí como investigador del Museo Nacional de la Música de la Habana, donde tuve la oportunidad de organizar y gestionar el material fonográfico referente a las orquestas de jazz en Cuba, me

permitió el estudio de este legado documental y una parcial recuperación del mismo a formatos digitales.

Desde el punto de vista interdisciplinar es posible desglosar algunas conclusiones básicas en diversas esferas de análisis. En primer lugar, en cuanto a los factores socioeconómicos y culturales que favorecieron la presencia del formato *jazz band* en Cuba. La estrecha familiaridad del pueblo cubano con la cultura estadounidense desde mucho antes de la Guerra entre España y Estados Unidos (1898) había creado un imaginario cruzado que homologaba la visión, primero de una Cuba libre, y seguidamente de una Cuba moderna. En franca crisis del colonialismo español, la conflagración sirvió para ratificar los deseos de una sociedad cubana que quería emanciparse de las estructuras obsoletas de la corona española, y a su vez certificó los deseos de la nación norteamericana de legitimar la posesión de Cuba entre sus designios geográficos. Si bien en pocos años gran parte de la sociedad cubana experimentó sentimientos de frustración ante el avance del capital financiero y cultural estadounidense, un sector élite de la clase burguesa cubana fue restaurada en su posición de supremacía local como una clase cautiva cuya función era la de mediar entre los intereses del capital financiero extranjero y las fuerzas sociales domésticas. Una muestra de ello fue su actitud estática en tanto dependiente de una política económica restrictiva y su incapacidad para maniobrar este conflicto en la búsqueda de nuevos mercados. Desde el punto de vista económico, los contactos favorecieron la presencia de las orquestas de jazz en Cuba a través de su financiación, primero importando orquestas norteamericanas y después facilitando la presencia de músicos cubanos en dichos espacios. En la misma línea, facilitaron la actuación de orquestas con la configuración de un amplio entramado de cabarets, salas de cine y hoteles que difundían los sonidos de la nueva música en una Habana elegante y plural.

En segundo lugar, este trabajo arroja luz sobre las características del mercado de las *jazz bands* en Cuba. La alta burguesía cubana, en su intención de recomponer su campo social, estableció unas relaciones vinculantes con el capital financiero estadounidense, a través de lazos culturales, ideológicos y económicos. Estas variables que fueron puestas en juego en el espacio social, condicionaron un singular *habitus* de experiencias cotidianas reveladas en forma de perspectivas, valores y acciones concretas que se traducían en aspiraciones, necesidades y deseos perfilados siempre por la conciencia y la voluntad. Desde la misma génesis de los *habita* de este sector de la burguesía cubana (habían sido formados indistintamente por escuelas y universidades norteamericanas en Cuba y Estados Unidos, y a

su vez organizados como miembros de clubes sociales, organizaciones cívicas y asociaciones profesionales y de negocios norteamericanos), existió un poder de convocatoria, en defensa de de sus propios intereses a actuar en nombre de las necesidades políticas de los Estados Unidos. Teniendo como esquema los estudios sociológicos del consumo vinculados al análisis de la clase social, hemos podido apreciar que existe una relación directamente proporcional entre el acceso diferencial al consumo y la estratificación en clases sociales de sociedades capitalistas desarrolladas. El estilo de vida y el consumo constituyen paradigmas apreciables en estas manifestaciones simbólicas que muestran las diferencias de capital bajo una forma legitimada de violencia simbólica. En tanto entramado de preferencias distintivas que expresan la lógica específica de cada uno de los espacios simbólicos, la élite de la burguesía cubana adoptó una amplia gama de manifestaciones, gustos y estilos que comprendían desde el mobiliario, la vestimenta, el lenguaje y la *hexis* corporal.

La dicotomía planteada entre los *habita* y campos en los cuales se desenvolvía la élite de la burguesía cubana, y que se manifestaba en una latente pérdida de valores en los terrenos culturales (valores nacionales). Sus gustos y estilos de vida se debatieron a través de un papel mediador en sus relaciones con el poder financiero estadounidense y el resto de la sociedad cubana. Esta oposición no se manifestaba en el rechazo de la cultura material y espiritual de la nueva metrópolis, sino que se oponían a la conquista e injerencia que estaba teniendo el país del norte en la vida social y cultural de la isla, en detrimento de todos aquellos valores culturales y patrimoniales autóctonos. Una respuesta cultural a este hecho fue precisamente el proceso de transculturación ocurrido en el jazz, donde por un lado consumían un producto referencia de la modernidad, y por otro conservaban experiencias culturales que constituían un legado indisoluble de identidad nacional.

En tercer lugar, este estudio ha analizado las variables que sufrieron transformaciones. La conservación y posterior síntesis de elementos culturales es el punto de partida del proceso definido por Fernando Ortiz con el concepto de *transculturación*, a través de una *tendencia del desarrollo* cultural que se manifestó por la contradictoria relación entre conservación de una identidad originaria a la integración de un nuevo elemento de estatus hegemónico. Esta contingencia posibilitó la búsqueda de estrategias que permitieran la supervivencia del patrimonio inmaterial en tanto génesis de sus *habita*. La relación de equilibrio que se estableció entre la conservación de experiencias culturales pasadas a la que se sintetizaron nuevos elementos culturales dependió del grado de compromiso de dicha clase burguesa

cubana con la identidad nacional, con el capital financiero y el sitio que ocupaba en ese espacio social. La concentración de las orquestas de jazz en la capital cubana fue una muestra del grado de dependencia económica y cultural de un capitalismo subdesarrollado y dependiente. Del mismo modo, esta relación es directamente proporcional con el volumen de capital simbólico del global de la élite de la burguesía cubana. Las *jazz bands* cubanas se fueron *cubanizando* en la medida que los músicos nacionales se insertaron en el formato. El resultado musical fue expresión del sujeto en su calidad de ser histórico cultural, esto es, a partir de su capital cultural como portador de una identidad, conocimientos y competencias humanas en dependencia de su *habitus* y clase social. En un inicio del proceso, su presencia estuvo condicionada por habilidades no letradas como el canto o la interpretación de instrumentos de percusión. Esta creatividad individual jugó un rol determinante en el proceso que estudiamos en tanto el agente plasmó sus competencias creacionales como resultado de experiencias singulares (en este caso de procedencia popular) que había adquirido en su historia personal.

También se transformó la interpretación de géneros nacionales cubanos. Podemos decir que en más de un 90%, las orquestas de jazz en Cuba interpretaban géneros de la música popular cubana e híbridos con interflujos importados o mediante combinaciones de elementos intergenéricos. Sin duda alguna, la capacidad de experimentación empleada en este formato, especialmente en los orquestadores, constituyó un elemento vital que propició la hibridación y a su vez el papel que jugó el público (bailador) como catalizador de este proceso. Cabe señalar además la inclusión de instrumentos de percusión cubana a dicho contexto instrumental, donde a partir de 1936 unánimemente todas las orquestas tenían incorporado estos elementos. Aquí jugó un papel fundamental la creación colectiva en tanto poder de síntesis de elementos dispersos los cuales fueron determinantes en la integración de un todo orgánico. Lo interesante de tal proceso fue la capacidad para conjugar de forma natural las más disímiles ideas, que luego de un proceso de evaluación (del público) determinó su permanencia. Por último, hay que destacar la convivencia de dos elementos dicotómicamente musicales: los arreglos verticales que representaban la sonoridad moderna, con el aporte temporal de los músicos cubanos representado en el *tumbao*. Aquí volvemos al tema de la experimentación, y es la audacia que tuvieron los arreglistas cubanos para cambiar la función acompañante de los saxofones, otorgándoles la interpretación de los *tumbaos*. La dinamicidad de dicho instrumento en su doble función de acompañante y solista fue un elemento definitivo en los posteriores desarrollos de la música latina.

Los resultados antes expuestos muestran las estrategias compositivas que operaron en las orquestas de jazz en Cuba entre los años 1936-1958. Dichas habilidades tuvieron sus causas en las conductas basadas en gustos y estilos de vida de una élite burguesa cubana que condicionó su visión del mundo como punto de referencia para el conjunto de la sociedad, al tener mayor capacidad para movilizar recursos económicos, sociales y culturales.

Ahora bien, estos procesos de contactos con la cultura estadounidense continuaron siendo una constante después del triunfo de la Revolución desde el trasiego y la clandestinidad, y a pesar de que existe cierta apertura en los últimos tiempos, la sociedad cubana, en su naturaleza de síntesis de elementos culturales, sigue mirando al norte como paradigma de los fenómenos musicales. ¿Es la globalización la causante de estos desfueros? ¿O existe una vinculación de consanguinidad más profunda? La respuesta a las interrogantes planteadas anteriormente a través de una tesis doctoral podría arrojar nuevos enfoques para comprender la naturaleza cultural de la sociedad cubana desde el pasado, pasando por el presente y proyectado hacia el futuro. El estudio del jazz en Cuba revela múltiples dimensiones que será necesario retomar y sobre las que habrá que profundizar desde diversas perspectivas de análisis. En este caso, tras sumergirme en este terreno de prácticas musicales en una época sumamente importante para la nación cubana, he de reconocer que la huella plasmada no es visible en la historiografía musical de un modo proporcional al significado que irradia en el desarrollo posterior de las entretrejidias manifestaciones musicales populares del país. En este caso, confío que este trabajo motive a futuros investigadores de la isla (musicólogos o no) para proseguir con la profundización de mi objeto de estudio, o que incluso sirva de modelo a otros trabajos cuya meta contemple diversas épocas.

Bibliografía

- Acosta, Leonardo. *Descarga cubana: el jazz en Cuba, 1900-1950*. La Habana: Ediciones Unión, 2000.
- Del Tambor al sintetizador*. La Habana: Letras Cubanas, 2014.
- Otra visión de la música popular*. La Habana: Letras Cubanas, 2007.
- Alegría Alujas, Daymí. “Timba y tumbao, juntos y/pero no revueltos: estrategias de producción musical y gestualidad en la actual música popularailable cubana”. *Historia y teoría del arte*, No. 11, (2006): 133-145.
- Alejandro L. Madrid, Alejandro L. y Moore, Roobin D. *Danzón: Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. Oxford University Press. 2013.
- Alén Rodríguez, Olavo. “Historia y teoría de los complejos genéricos de la música cubana”. *Clave*, Año 12, No. 1, (2010): 50-56.
- Alonso, Luis Enrique. *El estructuralismo genético y los estilos de vida: consumo, distinción y capital simbólico en la obra de Bourdieu en la era del consumo*. Madrid: Siglo XXI, 2005
- Álvarez Sousa, Antonio. “El constructivismo estructuralista: La teoría de las clases sociales de Pierre Bourdieu”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, No. 75, (Julio. - Sept., (1996): 145-172.
- Alzugaray, Carlos. *Crónica de un Fracaso Imperial: la Política de la Administración Eisenhower hacia Cuba y el derrocamiento de la Dictadura de Batista*. La Habana: Ciencias Sociales, 2000.
- Amoruso, Nicolás. “Una revisión al análisis de Theodor Adorno sobre el jazz”. *A Parte Rei, Revista de filosofía*, N°. 55, Madrid, (2008): 1-14.
<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/amoruso55.pdf>
- Arango, Rubén. *La Sacarocracia: Historia de la Aristocracia Azucarera Cubana*. Miami: Ego Group, Inc., 2006.
- Arnaudo, Florencio. “Teoría de la plusvalía en Marx”. *Revista Cultura Económica* N° 86, (2013). <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/teoria-plusvalia-marx-arnaudo.pdf>
- Barchino Pérez, Matías y Rubio Martín, María (Coords). *Hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2014.

- Barreal, Isaac, ed. *Los negros brujos. Hampa afrocubana*. La Habana: Ciencias Sociales, 1995.
- Barrera, Trinidad. "Nicolás Guillén y su concepción de la poesía mulata". *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 637-638, julio-agosto, (2003): 95-105.
- Borrego Moreno, Reinier. "La dominación anunciada: Publicidad comercial y fantasía norteamericana en Cuba (1948-1958)". *Perfiles de la Cultura Cubana*, N.º 13 (2014). http://www.perfiles.cult.cu/article_c.php?numero=13&article_id=326
- Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean-Claude. *La reproducción*. Barcelona: Laia D.L, 1977
- Bourdieu, Pierre. "Condición de clase y posición de clase". Traducción. *Revista Colombiana de Sociología*. Vol VII, No. 1, (2002): 119-141.
- La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2000.
- Cuestiones de la Sociología*. Madrid: Akal. 2008.
- La distinción*. Madrid: Taurus, 1998.
- La sociología y cultura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1990.
- Brock, Lisa. "Regreso al futuro: Cuba entre los afronorteamericanos". *Temas*, No. 8, octubre-diciembre, (1996): 18-29.
- Brunetta, Gian Piero. *Historia Mundial del cine*. Estados Unidos. Barcelona: Akal. 2011.
- Bulcournf, Pablo A. y Cardozo, Nelson D. "Apuntes para una teoría del campo político: Poder, Capital y política en la obra de Pierre Bourdieu". *Crítica Contemporánea*. N°1, (2011). <http://www.criticacontemporanea.org/2012/06/apuntes-para-una-teoria-del-campo.html>
- Cairo Ballester, Ana. *El movimiento de veteranos y patriotas (apuntes para un estudio ideológico del año 1933)*. La Habana: Arte y Literatura, 1976.
- Capdevielle, Julieta. "El concepto del habitus: Con Bourdieu y contra Bourdieu". *Anduli*, N° 10, (2011): 31-45.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Carrillo, Justo. *Cuba 1933: Estudiantes, yanquis y soldados*. Miami: Instituto de Estudios Interamericanos, 1985.
- Castón Boyer, Pedro. "La sociología de Pierre Bourdieu". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, No. 76 (octubre-diciembre 1996): 75-97.
- Chihu Amparán, Aquiles. "La teoría de los campos en Pierre Bourdieu", *Polis*, No. 98, (1998): 179-198.

- Cirules, Enrique. *El Imperio de la Habana*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- Cisneros, Raúl. *La danza de los millones*. Hamburgo: Hermann's Erben, 1923.
- Corcuff, Philippe. *Las nuevas sociologías*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Córdova, M de los Ángeles. "La música y el proceso histórico". *Temas, Boletín Música* No. 24, (2009): 45-68.
- Cruces Villalobos, Francisco (coord.) *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001.
- Orozco, Danilo. "Nexos globales desde la música cubana con rejugos de Son y No son". *Boletín de Música Casa de las Américas*. No. 38, (2014): 17-94.
- Del Toro, Carlos. *La alta burguesía cubana*. Habana: Ciencias Sociales, 2003.
- Depestre, René. "Problemas de identidad del hombre negro en la literatura antillana", *Casa de las Américas*, No. 53, (1969): 19.28.
- Díaz Ayala, Cristóbal. *Cuando Salí De La Habana 1898-1997: Cien Años de Música Cubana por El Mundo*. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 1999.
- Díaz, Clara. "Encuentro con Armando Romeu, Decano del jazz en Cuba". *Clave*, Año 6, No. 1, 2, 3., (2004): 12-13.
- Duek, Celia e Inda, Graciela. "La teoría de la estratificación social de Weber: un análisis crítico". *Revista Austral de Ciencias Sociales*, No. 11, (2006): 5-24.
- Eduardo Galak, Eduardo y D'hers, Victoria. *Estudios sociales sobre el cuerpo: Prácticas, saberes, discursos en perspectivas*. Buenos Aires: Estudios sociológicos editora. 2011.
- Eli, Victoria. "Convergencias y desencuentros en torno a la identidad nacional en la música (Cuba, 1920-1940)". *Temas, Boletín Música* No. 36, Casa de las Américas, (2014): 51-68.
- Fernández, José Manuel y Puente, Aníbal. "La noción de campo en Kart Lewin y Pierre Bourdieu: un análisis comparativo". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, No. 127, (2009):33-53.
- Fernández, José Manuel. "Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu". *Revista de Sociología*. Vol. 98, Núm. 1. (2013): 33-60.
- Fernández, José Manuel. "La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica". *Cuadernos de Trabajo Social*, No. 7, Vol. 18. (2005): 7-31.
- Flores, Juan. "Boleros, guarachas y el «frenesí de la rhumba»". *Temas, Boletín Música* No. 40, Casa de las Américas, (2015): 3-11.

- Foreign Policy Association., Buell, R. L., Portell-Vilá, H., Tercero, J., & Foreign Policy Association. *Problemas de la nueva Cuba*. New York: Foreign Policy Association, 1935.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. Sao Paulo: Edusp, 2006.
- Giró, Radamés. *Panorama de la música popular*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.
- Gómez, Maximiliano y Resico, Marcelo. “La crisis de 1930 y las políticas del New Deal: Un examen desde la economía y las instituciones”. *Ensayos de Política Económica*, No. 3, (2009): 27-64.
- Guanche Pérez, Jesús. “Asociaciones hispánicas en Cuba: Fuentes para su estudio”, *Tebeto, Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura (Puerto del Rosario)*, Vol.V, (1992): 131-176.
- Estudio etnohistórico de los componentes hispánicos en la formación del etnos cubano*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. CIDMUC, 1990.
- Guerra Sánchez, Ramiro. *La expansión territorial de los Estados Unidos*. La Habana: Ciencias Sociales, 1973.
- Azúcar y población en las Antillas*. La Habana: Ciencias Sociales, 1970.
- Hernández, Rafael y Coatsworth, John H. eds. *Culturas encontradas: Cuba y los Estados Unidos*. La Habana: Centro Juan Marinello, 2001.
- Ivonne Pini, Ivonne. *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930*. Bogotá: Univ. Nacional de Colombia, 2000.
- Jiménez, Isabel. *Ensayos sobre Pierre Bourdieu y su obra*. Madrid: Plaza y Valdéz, 2013.
- Landesmann, Mónica, “Los Tres Estados del Capital Cultural”, *Sociológica*, México, No. 5. (1987): 11-17.
- Linares, María Teresa. *La música y el pueblo*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1974.
- López de Ayala, María Cruz. “El análisis sociológico del consumo: una revisión histórica de sus desarrollos teóricos”. *Sociológica: Revista de pensamiento social*, N° 5, (2004): 161-190.
- López Fernández, Enrique. “El Crack del 1929: Causas, desarrollo y consecuencias”. *Revista Internacional del Mundo Económico y del Derecho*. Volumen I (2009): 1-16.
- López Segre, Francisco. *Cuba: Capitalismo dependiente y subdesarrollado (1510-1959)*. La Habana: Casa de las Américas, 1972.

- Luis López, Oscar. *La Radio en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998.
- Macías, Martín, Francisco. “La Enmienda Platt y la diplomacia española: crónica de una imposición neocolonialista a Cuba”. *Tebeto. Anuario del Archivo Insular de Fuerteventura, islas Canarias*. Núm. 14. (2001): 109-144.
- Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- Martínez y Gálvez, Inmaculada y Medina Rodríguez, Valentín. “Las sociedades regionales españolas en Cuba (Primer tercio del siglo XX)”. *Coloquio de Historia Canario-Americana*, No. X, Tomo I (1992): 663-678.
- Meichsner, S. “El campo político en la perspectiva teórica de Bourdieu”. *Iberóforum*. No.3, (2007): 1-22.
- Merino Acosta, Luz y Fernández Prieto, Pilar. “Por la ruta del deco”. *Temas*, No. 8, octubre-diciembre, (1996): 38-44.
- Moebus Retondar; Anderson . “Hibridismo cultural: ¿clave analítica para la comprensión de la modernización latinoamericana? La perspectiva de Néstor García Canclini”. *Sociológica*, Año 23, No. 67, mayo-agosto, (2008): 33-49.
- Naranjo Orovio, Consuelo, Puig-Samper, Miguel Ángel y García Mora, Luis M. (eds.), *La Nación soñada: Cuba, Puerto Rico y Filipinas ante el 98, Doce Calles*, Aranjuez (1996): 131-147.
- Creando Imágenes, Fabricando historias: Cuba en los inicios del siglo XX* *Historia Mexicana*, Vol. 53, No. 2, Oct. – Dic. (2003): 511-540.
- “Cuba, 1898: Reflexiones en torno a los imaginarios nacionales y a la continuidad”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*. No. 20. (1998): 221-239.
- “La historia se forja en el campo: nación y cultura cubana en el siglo XX”. *Historia Social*, núm.40, (2001): 162-164.
- Negus, Keith. Reseña de *Salsa sabor y control. Sociología de de la música “tropical”*, de Angel Quintero Rivera. *Revista de Ciencias Sociales* (Rio Piedras), Puerto Rico, No. 7, junio, (1999): 251-258.
- Noya Miranda, Francisco Javier Ed. *Cultura, desigualdad y reflexividad: la sociología de Pierre Bourdieu*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2003.
- Núñez Vega, Jorge Alejandro. “Modernización y cambio cultural en La Habana

- (1915-1920)". Tesis Doctoral. UPF. 2011.
<http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/69960/tjanv.pdf?sequence=2>
- Ortiz, Fernando. "La decadencia cubana", *Revista Bimestre Cubana*, Vol. XIX, No. 1, enero-febrero (1926): 17-44.
- Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, 2da edición, La Habana: Ciencias Sociales, 1983.
- *Entre cubanos, psicología tropical*. 3ra edición. La Habana: Ciencias Sociales, 1993.
- Oscar Pino Santos. *El asalto a Cuba por la oligarquía financiera yanqui*. La Habana: Casa de las Américas, 1973.
- Pérez Jr. Louis A. *Cuba and the United States: Ties of Singular Intimacy*. Atlanta: The University of Georgia Press, 1997.
- Cuba in the American Imagination: Metaphor and the Imperial Ethos*. North Carolina: University of North Carolina Press, 2008.
- Cuba Between Empires, 1878-1902*. Pennsylvania: University of Pittsburgh 1982.
- "Tan cerca y tan lejos: Cuba y Estados Unidos". *Temas*, No. 8: 4-9, octubre-diciembre, (1996): 4-9.
- Pérez Montfort, Ricardo y Pulido Llano, Gabriela. "Cultura cubana y medios de comunicación en México, 1920-1950". *Palabra*. Facultad de Ciencias Sociales y Educación. (2010). 16-31.
- Philippou Styliane. "Un modernismo vanidoso: Espacios de ocio turísticos durante los años cincuenta en Miami y La Habana". *Arquitectura y Urbanismo*, Vol. XXXVI, No. 1, (2015): 62-85.
- Pignot, Elsa. "Asocionismo negro en cuba: Una vía de integración en la Sociedad Republicana (1920-1960)". *Revista de Indias*, 2010, Vol. LXX, no. 250. Instituto de Historia. (2010): 837-862.
- Pino Santos, Oscar. *Cuba: Historia y Economía*. La Habana: Ciencias Sociales, 1983.
- El imperialismo norteamericano en la economía de Cuba*. La Habana: Ciencias Sociales, 1973a.
- De Magoon a Batista. Estudio del intervencionismo yanqui en Cuba (1902-1958): El asalto a Cuba por la oligarquía financiera yanqui*. La Habana: Casa de las Américas, 1973b.

- Pogolotti, Graciela. *La República al través de sus escritores*. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- Prieto González, Alfredo. “Huellas Norteamericanas en la cultura cubana contemporánea”. *Temas*, No. 8: 4-9, octubre-diciembre, (1996): 58-72.
- Punes, Patricia y Ansaldi, Waldo. “Patologías y rechazos. El racismo como factor constitutivo de la legitimidad política del orden oligárquico y la cultura política latinoamericana”. *Cuicuilco*, Vol. 1, No. 2, septiembre-diciembre, México, (1994): 193-229.
- Quintana, R. y Figuerola, M., Chirivella, M., Lima, D., Fugueras, M. A., y García, A. “Historia del Turismo en Cuba”. *Revista Bimestre Cubana*. Vol. XCVIII, No. 23, julio-diciembre, (2005). <http://www.bimestrecubana.cult.cu/ojs/articulo.php?id=81>
- Quintero Rivera, Angel. *Salsa sabor y control. Sociología de de la música “tropical”*, Mexico: Siglo XXI, 1998.
- Ritzer, George. *Teoría sociológica contemporánea*. Madrid: McGraw-Hill. 1993.
- Rodríguez Cruz, J.C. *¿Por que La Revolución Cubana? La verdadera historia de la dictadura de Fulgencio Batista*. La Habana: Capitán San Luis. 2010.
- Santamaría García, Antonio. “La Industria azucarera y la economía cubana durante los años 20 y 30. La crisis del sector exportador, comercial y azucarero y su incidencia en la sociedad y en la economía insular”. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid. 1995. <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/0/AH0026401.pdf>
- Sarriugarte Gómez, Iñigo. “La Gran Depresión Americana y su influencia en el desarrollo de la fotografía social: la América más mísera”. *Revista De Arte*, No. 9, (2010): 171-182.
- Schilman, Fernanda Laura y Brunet Icart, Ignasi. *Convivir con el capital financiero: Corralito y movimientos ahorristas*. Madrid: Fundamentos, 2005.
- Shapiro, Harry L. ed. *Hombre, cultura y sociedad*. México: Fondo de cultura económica. 1975.
- Simmel, G. *Cultura femenina y otros ensayos*, Barcelona: Alba, 1999.
- Soto, Lionel. *La revolución del 33*. La Habana: Pueblo y Educación, 1985.
- Stewart, Jack. “Cuban Influences On New Orleans Music”. *Cuban Danzon – Before There Was Jazz 1906 – 1929*, Arhoolie CD 7032.
- Storm Roberts, John. *The Latin Tinge; The impact of Latin American Music on the United States*, Oxford University Press, New York. 1999.
- Tabares del Real, J. A. *La revolución del 30: sus dos últimos años*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971.

- Vega Suñol, José. “¿Otros colonizadores?. Enclaves norteamericanos en Cuba”. *Temas*, No. 8: 45-54, octubre-diciembre, (1996): 45-54.
- Villalba Garrido, Evaristo. *Cuba y el Turismo*. La Habana: Ciencias Sociales. 1993.
- Vitier, Cintio: *José Martí. Nuestra América*. México: Universidad de Guadalajara. 2003.
- Vizcarra, Fernando. “Premisas y conceptos básicos en la Sociología de Pierre Bourdieu”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Vol. VIII. No. 16, (2002): 55-68.
- World Bank. *Report on Cuba*. Washington, DC. 1951.
- Zanetti Lecuona, Oscar. “El Comercio Azucarero cubano y la II Guerra Mundial”. *América Latina en la Historia Económica*, No. 31, (2009): 41.
- Zanetti, Oscar y García, Alejandro. *Caminos para el azúcar*. La Habana: Ciencias Sociales, 1987.
- Zurbano, Roberto. “El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación”. *Temas*, No. 46, abril-junio, (2006): 111-123.