



Universidad de Sancti Spíritus “José Martí Pérez”
Departamento Humanidades
Estudios Socioculturales

Tesis para optar por el título de Licenciatura en Estudios Socioculturales.

***“Marcelo Lamas: Promotor de la música
campesina en Sancti Spíritus.”***

Autora: *Maleini Silva Muñoz.*

Tutora: *Msc. SaylÍ Alba Álvarez.*

Sancti Spíritus, 2013.

Agradecimientos

Agradezco a todos los que de alguna forma han contribuido a mi formación profesional especialmente:

A la Revolución que sin ella nada de esto fuera posible.

A mi tutora SaylÍ por su ayuda durante toda la tesis.

A los profesores que me impartieron clases durante los cinco años de mi carrera.

A mi hermana que me ayudó mucho con la realización de la tesis.

Dedicatoria

Le dedico este lauro a mi hermanita que me ha ayudado mucho con la realización de la tesis y con la realización de las tareas que se me asignaron en la vida como estudiante tanto en la universidad como en otros grados de escolaridad y por su amor y dedicación de hermana admirable.

Agradezco también a mi madre que sin ella no pudiera haber estudiado y ser quien soy hoy día, por su apoyo y su cariño de madre querida. Por ser la madre que siempre está allí cuando más lo necesito.

A mi padre que aunque ya no esté, cuando pienso en él me dan fuerzas para seguir y lograr lo que quiero. Porque sé que él estuviera orgulloso de mí.

A mi familia y a otras personas que de alguna manera han contribuido con mi desarrollo profesional y a desenvolverme en la vida.

A mis amigos que siempre estuvieron a mi lado principalmente los de La Universidad ellos saben quienes son...

Pensamiento

"Si la música campesina no murió cuando estuvo aislada y confinada por tiempo indefinido a pequeños grupos poblacionales, si más bien fue ganando espacio y ampliando sus fronteras, por qué va a morir ahora que puede poner a su disposición todos los adelantos tecnológicos para llegar a un número siempre creciente de simpatizantes de todas las edades".

Luís Paz (Papillo)

RESUMEN

La investigación presentada aborda la vida y la obra de Marcelo Lamas, uno de los más importantes músicos del país. Se realizó siguiendo el paradigma cualitativo de investigación que permitió realizar descripciones de su obra y de la implicación social que esta ha tenido. Se construyó además su biografía a partir de técnicas como la revisión documental y la entrevista. El estudio está estructurado en Introducción, Capítulos I y II, Conclusiones, Recomendaciones y Anexos. En la Introducción se expone la metodología utilizada, así como los antecedentes del estudio. En el Capítulo I se muestran los resultados del análisis teórico que sustenta la investigación, en el Capítulo II, se ofrecen los resultados obtenidos. El estudio cuenta además con un testimonio gráfico que aparece reflejado en los anexos.

ABSTRACT

This investigation in an approach the life of Marcelo's work, one of the most important musicians in the country. This paper was carried out following the qualitative paradigm that allowed us to analyze the description and the social implication of his work. This study permitted us to write his biography by means of different techniques, such as the documental revision and interviews. The study is structured in Introduction, Chapters I and II, Conclusion, Recommendations and Annexes. In the Introduction the methodology used qualitative, as well as the antecedents of the study. In Chapter I the results of the theoretical analysis were shown, and they sustain the investigation, in Chapter II, results were presented. The study also has graphic testimonies that are presented in the annexes.

INDÍCE

Introducción	1
CAPÍTULO I: FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA DE LA INVESTIGACIÓN	12
1.1: Aproximaciones a la génesis de la Música Cubana.	12
1.2: Aproximaciones a la génesis de la Música Campesina Cubana.	20
1.3: La décima: breves referencias para su estudio.	25
CAPÍTULO II: RESULTADOS OBTENIDOS EN EL TRABAJO DE CAMPO.	32
2.1: Aspectos significativos de la vida de Marcelo Lamas.....	32
2.2: La composición de las agrupaciones de las que participa el músico Marcelo Lamas.....	40
2.3: Aspectos significativos del proyecto “Lamas” que dirige el maestro Marcelo.	42
2.4: Aportes de la obra de Marcelo Lamas a la cultura espirituaana.	47
Conclusiones	49
Recomendaciones	50
Bibliografía	1
Anexos	3

INTRODUCCIÓN

La música es una manifestación artística que acompaña a los seres humanos desde su nacimiento, al decir de Alejo Carpentier, «al nacer nos cantan y nos arrullan y con esa música transitamos por la vida¹»

Los estudios acerca de la música en América se han sistematizado a partir de que en el año 1998 la UNESCO creó en Latinoamérica el Comité de Estudios de la Música, en el cual se incluyeron varios investigadores cubanos. Entre las investigaciones que proliferaron estuvieron las relacionadas con la música campesina, como un exponente fundamental de la cultura popular tradicional, donde se tuvieron en cuenta los diferentes componentes étnicos que integran la nación cubana.

Son muchos los teóricos que han hablado sobre música campesina y música cubana, dentro de ellos podemos mencionar a Argeliers Legón, María Victoria Eli, María Teresa Linares, Radamés Giro, Jesús Guanche, Sonia Díaz Casola, entre otros, que han dado una panorámica de cuáles han sido las peculiaridades de la música campesina a lo largo de la historia.

La historia de la música cubana ha crecido en estatura y sus aspectos folklóricos y populares han influenciado progresivamente en el modo de hacer musical de otras culturas. Tras sus inicios a mediados del siglo XVIII y su formalización y desarrollo durante el XIX, la música cubana literalmente explota con gran fuerza en la escena internacional durante la década que va de 1920 a 1930. Como en el caso de la música de otros países, exhibe claramente dos caras de una misma moneda: una formada por elementos folklóricos y formas de expresión populares, y otra, más abstracta y compleja, dentro de la cual algunos compositores cubanos han recorrido la difícil ruta de la música clásica.

“La música campesina es un complejo andamiaje que va desde las diferentes variantes del punto, característico de nuestro país, el punto libre, el cerrado, el fijo, el vueltabajero y el espirituano han dado un matiz transculturador a sus componentes a través de las diferentes relaciones sociales de producción. Otro elemento importante dentro de la música campesina y poco estudiado es la música de las parrandas, composiciones musicales integradas por varios instrumentos

¹ Alejo, Carpentier: *Instrumentos musicales cubanos*, Editorial Extramuros, 2006. p 28.

musicales incluyendo las cuerdas, y la percusión en una fusión perfecta de español y africano que interpretan las tonadas, que no son más que antiguas maneras de cantar el campesino.”²

Otras variantes de la música campesina, son las guajiras, canciones cantadas despacio en forma de tonadas carvajal o vuelta bajas y el son, que proliferó en la zona oriental, aunque ha tenido sus manifestaciones en las demás regiones del país pero con un reacomodo, de acuerdo a las especificidades de cada territorio.

Los instrumentos, en la música campesina, son parte de su peculiaridad dentro del complejo sistema de transculturaciones que ha transitado esta manifestación. Llegó de Castilla y fue enriquecida por los andaluces, hasta convertirse, en indispensable para el desarrollo de esta música.

Otro aspecto importante dentro de la música campesina es el zapateo que proviene del baile flamenco, hoy convertido en expresión folclórica y tendiente a desaparecer debido a las nuevas variantes de la música y a una pérdida de su práctica como expresión autóctona y aunque hay grupos de bailes y danzas campesinas que realizan las diferentes variantes del zapateo, como la “Candela” y la “Culebra”, fundamentalmente en las zonas orientales, es reproducción y no producción espontánea.

Las tonadas, son maneras antiquísimas de cantar la música campesina, con un poco más de difusión en los medios de comunicación aún proliferan espontáneamente en algunas zonas rurales y se realizan importantes proyectos por parte de la Casa Iberoamericana de la Décima de rescate de antiguas tonadas.

La décima juega un importante papel en la música campesina, puesto que es la composición escogida, para las canciones interpretadas en forma de puntos y tonadas. Llegó a nuestro país a través de los conquistadores españoles, a través del teatro en el ritual católico y se fue popularizando por su composición octosilábica muy acorde al idioma español, de forma tal que llegó siendo culta y su permanencia se debe a la aceptación popular y a su incorporación al canto del campesino.

Los más diversos grupos imitaron estos cantos del campesinado. Cantaban sus décimas y tomaron nombres de maderas cubanas como “La Yaya”, “El Jiquí”, “El Tibisí”. Por su parte el teatro Vernáculo aupaba a un guajiro lípido y en la

² Alba Álvarez, Saylí: *Punto Cubano en la tierra del Yayabo*, dic. 2013. Revista Signo.

prensa escrita apareció el guajiro “Liborio” personaje que se estampaba como representación del pueblo. Mientras guajiras y criollas aparecieron entonando las bellezas del campo, imaginando un guajiro idílico feliz con sus miserias. El campesino seguía cantando sus tonadas e improvisando sus poesías, perfeccionaba sus punteos en el laúd y marcaba ciertas diferencias locales de su cantar.³

Sancti-Spíritus no estuvo ausente de estas diferencias territoriales y trae hasta la primera década del siglo XXI el punto espirituano, que difiere de los otros al presentar en estribillo coreado que completa la melodía de la tonada, formando una conclusión a la frase inicial. A diferencia de otras regiones de Cuba el punto espirituano es música para ser escuchada, pues en esta no se articulan expresiones coreográficas, el mismo consigue una rara comunicación con todos los públicos, trasciende y se afirma en la ciudad por el valor de lo auténtico.

El autor Angeliers León, en su libro *Del canto y del tiempo*, caracteriza al punto cubano como se describe a continuación:

«Otras variantes menos precisas son las que se localizan en un área donde aparece el empleo de dos voces. Esta manera de cantar el punto tiene su centro en la zona de Sancti Spíritus (...), de aquí que se le conozca como punto espirituano. También se le llama punto coreado, por cantarse a dos voces. En este estilo las voces se mueven por terceras y sextas, llevándose el canto con metro fijo. Esta manera de cantar el punto impide la improvisación, cantando décimas previamente escritas y aprendidas y los cantores tienden a formar grupos estables, dado que tienen que coordinar las voces.»⁴

Esta peculiaridad del patrimonio en la región ha hecho que varios investigadores reflejen en sus textos. El periodista e investigador espirituano Manuel Echevarría, en su libro *Dile que pienso en ella*, establece su propia definición de punto espirituano:

«El punto espirituano presenta una raíz hispánica y llegó al centro de la Isla, según los musicólogos, con los inmigrantes canarios que habían asimilado elementos de la música andaluza (...) por lo general el punto espirituano no

³ León, Argeliers: *Del Canto y del tiempo*, Editorial Pueblo y educación, 1987, P. 37

⁴ León, Argeliers ibídem, p. 100.

admite la improvisación. Las décimas previamente aprendidas o escritas, se cantan a dos voces y están sujetas a un metro fijo y complejo que exige oficios y aptitudes del cantor. Por esta razón, no todo el que se lo proponga puede entonarlo con igual suerte y, quizás, ella explica su poca difusión fuera del terruño. Se toca con acompañamiento de tres, bongó de cuña, botijuela, claves, güiro y guitarra acompañante.»⁵

Por su parte, Juan E. Bernal Echemedía, en su obra *Razones de la ciudad que canta*, también da su definición de punto espirituano:

«El punto espirituano, por su carácter comunicativo, dinámico en un espectro amplio de provocaciones interpersonales, se pueden distinguir con reiteración de las funciones expresiva, apelativa y representativa, porque el establecimiento de un enunciado en la presentación de un sujeto, en la búsqueda de impresiones inmediatas en el auditorio, o en la representación de un estado de cosas determinado, define una estilística».⁶

El punto espirituano fue protagonista de las fiestas del Santiago en Sancti-Spíritus donde concurrían los campesinos luego del cierre de ventas y cosechas. Este ambiente promovió iniciativas de manipulación comercial sobre el punto espirituano lo que trajo de exaltación de este sobre el resto de las expresiones musicales en la fiesta. Poderosa y evidente manifestación del repentismo de los cantores.

Los cantores del campo espirituano en el siglo XIX, que gradualmente poblaron las áreas urbanas de la añeja Villa, llevaban consigo las formas de cantar sin acompañamiento instrumental.

En los inicios del siglo XX la música espirituana definía ya dos vertientes: La Trova Espirituana y la Música Campesina, ocupando esta última un protagonismo fundamental, pues muchos de estos músicos de puntos y tonadas radicadas en la ciudad eran descendientes de familias campesinas, lo que condicionó el impacto de la cultura del campo en rápida relación de intercambio con las expresiones del perfil urbano. No es de extrañar por tanto que en el propio siglo XX estos componentes no se ausentaran de las fiestas urbanas, incluso en las organizadas en las sociedades de instrucción y recreo. La rememoración constituyó una motivación constante.

⁵ Ediciones Luminaria, Sancti Spíritus, 2008, p. 39.

⁶ Alba Álvarez, Saylí: *El Gallo que es fino y canta*, Ediciones Luminaria, 2012. p. 25

El estudio de todos estos exponentes culturales, asociados a la música campesina han cobrado auge en Cuba a partir de la década de los 90, donde hubo una búsqueda de las raíces de lo verdaderamente cubano, es decir a lo identitario. De esta forma se destacaron un grupo de investigaciones culturales que no solo reflejan fenómenos culturales y su implicación social sino que ha ido a la búsqueda de los portadores de esta cultura. Así se han destacado valiosos estudios de personalidades de la cultura cubana por su gran trabajo cultural y estilo propio, por aportar y enseñar como es el famoso laúd, instrumento que responde a su quehacer dentro de la música campesina del presente siglo hasta la década del 80. Son muchos los músicos que a lo largo de la historia se han destacado con el uso de este instrumento como son los matanceros Alejandro Aguilar, Luciano Monet Maderos y José Manuel Rodríguez. También se desarrollaron otros profesionales que con la técnica empírica enriquecen con su estilo el mundo sonoro de nuestra música campesina, ellos son Juanito Rodríguez Peña, Santiago Rodríguez, Bárbaro Torres y Marcelo Lamas este último merece ser reseñado por su gran aporte a la música tradicional cubana.

En el caso de la investigación que realizamos abordamos la vida y la obra de Marcelo Lamas, una figura de la música campesina de Sancti-Spíritus pero de talla internacional, reconocida como uno de los mejores laudistas y trecero de Cuba. A pesar de su labor por el desarrollo de la música campesina en las nuevas generaciones con la creación de talleres de repentismo dirigidos a niños y jóvenes aficionados y los méritos alcanzados, aún no se ha escrito nada que refleje las características de su obra, ni aspectos relevantes de su vida como artista destacado, no solo del territorio espirituario sino de la nación.

Sobre el músico se desconoce su vida como compositor excelente de interesantes estudios, dúos y tríos, su dominio de todos los géneros de la música cubana, su destacada facilidad para todos los cordófonos, sus discos que ha grabado, cuándo nace este hombre espirituario, en qué lugar y bajo que circunstancias, cuales fueros las primeras agrupaciones que lo apoyaron e incitaron en él, que comenzara su carrera como músico, qué programas tanto radiales como televisivos el músico dirigió, se desconoce también que perspectivas tiene para el futuro, como la presentación y estudio de otro instrumento nuevo como es el llamado cuatro donde compone canciones vinculadas al género humorístico.

Por tanto el **problema de investigación** que se propone es: ¿Qué características socioculturales distinguen la trayectoria histórica del músico Marcelo Lamas que se convierten en aportes de la cultura espirituana?

Luego la siguiente investigación tiene como **Objetivo general**: Identificar las características socioculturales del músico Marcelo Lamas para ver sus aportes a la cultura espirituana.

Objetivos específicos:

1. Identificar aspectos significativos de la vida de Marcelo Lamas.
2. Describir la composición de las agrupaciones de las que participa el músico Marcelo Lamas.
3. Caracterizar el proyecto Lamas a partir de sus resultados.
4. Identificar aportes de la obra de Marcelo Lamas a la cultura espirituana.

Variable: Características socioculturales.

El término características socioculturales, según Casanova se define a partir del estudio de cultura, significando la cultura individual (subjetiva), referida a la interiorización que cada individuo hace de los componentes individuales que lo distinguen, y la cultura no individual, que se aprecia como social, y por tanto, cuando en lo social se hace referencia a lo cultural que lo hace específico (para distinguirlo de lo económico, lo físico geográfico).

Lo sociocultural según Carlos Yoga Gutiérrez se identifica con las especificidades de determinados contextos históricos y va marcando una diferenciación en cuanto a lo único y específico, de ahí su identificación con lo identitario .Las características socioculturales defienden lo único , lo que diferencia lo mismo ,a un contexto , que a una institución , del resto de los existentes en la sociedad .El estudio de casos relacionados con lo sociocultural , constituye la base para construir categorías históricas y culturales que a la vez desaparecen con las condiciones sociales , históricas y culturales que le dieron origen se reacomodan a nuevos contextos determinados , convertidos en tradiciones.

Las características socioculturales se hacen referentes a cualquier proceso o fenómeno relacionado con los aspectos sociales y culturales de una sociedad o comunidad, así como a la realidad construida por el hombre que puede tener que

ver con cómo interactúan las personas entre sí mismas, con el medio ambiente y con otras sociedades. La Tabla 1 detalla la operacionalización de las variables de investigación.

Tabla 1. Operacionalización de las variables.

Variable	Dimensiones	Indicadores
Características socioculturales	Contexto musical	Agrupaciones con las que ha intercambiado.
		Recepción en la prensa y los medios de difusión.
	Formación profesional	Inicios en la música
		Clases impartidas
	Aspectos históricos culturales	Personalidades de la cultura cubana con las que ha intercambiado.
		Reconocimiento
		Grabaciones
	Composición de las agrupaciones	Instrumentos
		Repertorio
		Géneros
		Resultados
	Proyecto Lamas	Composición
		Tradicionalidad
		Repertorio

		Clases impartidas
		Instrumentos

La presente investigación se realizó teniendo en cuenta el paradigma de la investigación cualitativa, en su primera fase, la descripción, lo cual permite un retrato de los fenómenos que se estudian, teniendo en cuenta sus relaciones sociales y dinámicas internas.

Las investigaciones descriptivas, en Latinoamérica han jugado un papel muy importante debido a que frente al peligro de la inminente globalización cultural ha permitido rescatar del olvido importantes expresiones culturales, autóctonas y características de las diferentes regiones. Dentro de la investigación cualitativa juegan un papel muy importante los relatos de vida, obtenidos en las entrevistas, puesto que permiten un estudio de la relación directa del sujeto investigado con el medio social, como una expresión y resultado del mismo.

«Los relatos de vida, focalizan la experiencia personal de un informante. El informante va relatando su vida al investigador, quien de ese discurso autobiográfico extraerá información para la construcción de los datos de su trabajo sobre un tema específico. No se trata de una postura totalmente nueva en lo que a estudios sociales se refiere⁷».

Los relatos de vida tienen un estado científico determinado, que resulta de importancia para la investigación de la cultura y el arte. No aspira, específicamente, a escribir la biografía de una o varias personas ya que el investigador no coloca en el punto de mira principal la conformación de dicha biografía, esta se propone conformar, organizadamente el punto de vista de uno varios individuos acerca de un fenómeno social determinado.

«Las entrevistas para obtener datos autobiográficos, son esencialmente abiertas y profundas. No es posible establecer, como ya se indicó en un momento precedente, normas rígidas para su realización; no obstante, es conveniente que se prepare una guía muy general, algo así como un mapa temático previo, que sirva para que el

⁷ Álvarez Álvarez, Luis. *El arte de investigar el arte*. Editorial Oriente, 2010, p363.

investigador, a lo largo de un trabajo amplio y pormenorizado, no deje de tocar alguno de los aspectos que, al menos en principio, puede haber considerado relevante. No se trata, pues, de una estructuración rígida de la entrevista, ni mucho menos de un cuestionario para leer literalmente frente al entrevistado, sino de una serie de subtemas de interés, algo así como una lista con función de recordatorio⁸».

«En este sentido, *los relatos de vida* permite utilizar el testimonio personal de los participantes en los procesos artísticos-culturales como contrapartida de los documentos, directivas, textos publicados, etc., y ello garantiza un mayor nivel de objetividad y de dinamismo dialéctico en los resultados de la investigación»⁹.

Para la presente investigación se utilizó el **método etnográfico**, ya que es uno de los más útiles y complejos de los que se destinan a interpretar el carácter cultural. En los estudios etnográficos, las descripciones se dirigen a la producción de estudios analítico – descriptivo de las prácticas sociales, las costumbres, los conocimientos acumulados y el comportamiento de grupos sociales en una cultura determinada.¹⁰

En la presente investigación el método etnográfico fue de gran importancia ya que permitió ver la aceptación que presenta el músico Marcelo Lamas en la comunidad espirituana y permitió construir su biografía, como aspectos importantes de su obra a través de los relatos de vida obtenidos en las entrevistas.

Entre las técnicas empleadas, la fundamental fue la **entrevista** puesto que se obtuvo información muy valiosa acerca de la vida y de la obra del músico Marcelo Lamas. Se entrevistaron a personas que tuvieron que ver con su trayectoria histórica cultural, así como musicólogos y especialistas y fueron decisivos los relatos de vida obtenidos de las entrevistas realizadas al propio músico.

La **observación participante** permitió identificar aspectos significativos de la vida de Marcelo Lamas, como es su labor en el taller que conduce, así como realizar una descripción de las agrupaciones de las que participa y en visitas continuas al Proyecto lamas, pudimos destacar las características principales del mismo.

El **análisis de documentos** propició la consulta de documentos en formato físico y

⁸Obra, p369.

⁹ Obra cit. p383.

¹⁰ Obra cit. P. 210.

electrónico, como las fotos que se hacen útiles para la recogida de información acerca de la obra estudiada, también diplomas, reconocimientos, así como Discos grabados en importantes disqueras del país de los cuales utilizamos las notas musicales donde se ofrecen estudios de la obra de este músico, así como aspectos relacionados con la grabación.

El **muestreo** se realizó de forma probabilística no intencional, ya que permitió entrevistar a personas que tienen que ver directamente con el fenómeno que se investiga y que por su participación y relación con el mismo pueden aportar importantes elementos a la construcción de los resultados. Se seleccionaron a los especialistas de música en la provincia, para que pudieran establecer valoraciones acerca de la vida y la obra del músico investigado. Ellos fueron Juan Eduardo Bernal Echemendía investigador de la música espirituana, se ha dedicado a estudiar referentes de la música campesina en la región espirituana. Juan Enrique Rodríguez Valle, especialista de música de la UNEAC, con importantes publicaciones sobre el tema, ha estudiado los antecedentes de la música campesina en Sancti Spíritus. Carlos Manuel Borroto, especialista, Presidente del Consejo Técnico y de la Comisión de Evaluación de la provincia, que ha trabajado directamente con Marcelo Lamas. Lili Farfán especialista de la emisora de Radio Sancti Spíritus y musicóloga, dirige un Programa de difusión de música campesina donde se ha promocionado durante largos años la obra de Marcelo Lamas.

La contribución fundamental de la investigación radica en que por primera vez se realiza un acercamiento a la vida de una personalidad tan importante para la cultura cubana como el artista Marcelo Lamas, conocido como el “padre del laúd”. En los últimos tiempos estos estudios, han cobrado auge debido a que anteriormente se perdían aspectos culturales muy importantes que viven en la memoria colectiva sin que sean rescatados, ni transcrita la obra de estos músicos. Artistas de la talla de Lamas es necesidad que sean reconocidos porque gracias a él la música de Cuba específicamente la música campesina “no muere”. El artista se ha convertido en promotor del quehacer artístico de las nuevas generaciones, rico en composiciones y lenguaje, tan gustado en todo el país principalmente en Sancti Spíritus.

En este trabajo se exponen las características de Marcelo Lamas y su trayectoria musical en varias épocas de la vida, así como su vida desde la niñez, cuando joven y hasta adulto por ejemplo no se deja de mencionar cuantas cosas tuvo que

hacer para reconocerse como músico, cómo tuvo que trabajar y estudiar aunque su nivel escolar es muy bajo, cuáles fueron sus primeros pasos y por quien estuvo influenciado, los discos que grabó y las giras que realizó por el mundo fue muestra del talento que este hombre desprende con su carácter sencillo y buen comunicador, se plasma además el trabajo que realiza con niños deseosos de aprender esta música. El maestro los enseña y con ellos disfruta lo que hace. Marcelo con alegría y dedicación pone en práctica todo lo que sabe, sin rodeos muestra y brinda sus experiencias. También en este trabajo se exponen diferentes personalidades de la cultura que de una forma u otra le han aportado conocimientos para su obra como son Mativa Galletano Veloso, se evidencia también porque es importante lo que está haciendo actualmente Lamas: trabajando en la casa de la Cultura de Trinidad. Pero a la vez manteniendo otras presentaciones en diferentes provincias del país, emisoras de radio y televisoras del territorio nacional, haciendo televisión, galas políticas y carnavales.

Otro aspecto muy importante dentro de la carrera del artista Marcelo Lamas es el tiempo dedicado a enseñar y a promover a los jóvenes de la provincia. Desde sus inicios en la música Marcelo Lamas se dedicó a impartir clases de guitarra de forma particular. En la actualidad conduce un proyecto cultural como parte de su trabajo en Casa de Cultura, donde el objetivo esencial es enseñar la música campesina. Integran el proyecto chicos y jóvenes desde seis años hasta adultos. Lo esencial es enseñar a niños y jóvenes el manejo de instrumentos de cuerdas como el tres, el laúd, el cuatro y la guitarra, también la estructura silábica de las décimas, las controversias y las tonadas. En esta investigación abordamos los resultados de toda esta labor educativa del maestro Marcelo Lamas.

La presente investigación está estructurada en Introducción, Capítulos I y II, conclusiones, Recomendaciones y anexos. En la Introducción se exponen los antecedentes del estudio. En el Capítulo I la revisión bibliográfica y la construcción de la teoría, en el Capítulo II se ofrecen los resultados obtenidos, a partir de la aplicación de las técnicas.

CAPÍTULO I: FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA DE LA INVESTIGACIÓN.



1.1: Aproximaciones a la génesis de la Música Cubana.

Para entender el proceso de composición de la música cubana y los elementos que la integran es preciso tener en cuenta los grupos étnicos que formaron la nación cubana. Al respecto varios investigadores cubanos, han realizado importantes estudios donde abordan la formación étnica desde sus aportes a la cultura cubana.

«Los españoles y los africanos fueron los troncos más fuertes en el conjunto que interactuaron en un mismo contexto. Los primeros trajeron sus cantos romanceados y sus instrumentos. Los segundos no pudieron traer sus instrumentos, pero en su alma portaron sus cantos y su cultura. Con la llegada de los colonizadores a Cuba, van a desaparecer las razas culturales que pudieron aportar los aborígenes a nuestra cultura musical cubana.»¹¹

«Era una música primitiva –los grupos más adelantados llegaban sólo al neolítico produciendo una cerámica primaria- y los instrumentos que usaron posiblemente no realizaron sonidos determinados que pudieran establecer una escala. El choque de culturas resultaría también violento en la música y «aún cuando los cronistas describen juegos, danzas y cantos, ejecutados por flautilla, fotutos, pito de cerámica, atabales y sonajeros, no existe una notación musical ni un documento histórico que ofrezca un elemento comparativo, con el cual elaborar una hipótesis sobre el aporte aborigen a la música cubana.»¹²

Desde la antigüedad la música ha sido una de las disciplinas más vinculadas al desarrollo de los pueblos. Un estudioso la definió como la antigua sabiduría de los hombres. En la sociedad actual, la música, a diferencia de las demás artes, es la que mayor consumo y poder de comunicación posee. Como expresión de la belleza, es uno de los medios que utiliza el hombre para expresarse artísticamente.

¹¹Guanche, Jesús: *Componentes étnicos de la nación cubana*, Editorial Progreso, 2010, p. 20.

¹²Linares, María Teresa: *La música y el pueblo*. Ediciones Adagio, 2007, p.8

Como se mencionó anteriormente, los hombres y mujeres africanos que llegaron a Cuba como fuerzas de trabajo sometidas a la más brutal explotación, arrancadas de sus tierras no pudieron traer sus instrumentos musicales, pero si trajeron en su alma las letras de sus canciones y sus costumbres al respecto. Varios musicólogos cubanos han dedicado sus estudios a desentrañar este proceso, entre los más significativos está María Teresa Linares, Argeliers León, Victoria Eli Rodríguez y Zoila Gómez García.

Una gran diversidad en las estructuras económicas, políticas y sociales originarias, junto a la multiplicidad geográfica y étnica, caracterizó también a los recién llegados africanos que, al igual que los hispánicos, constituían un grupo heterogéneo. En este conglomerado se pueden situar las denominaciones multiétnicas de lucumí, congo, carabalí, arará, mina, mandinga y tantas otras, que servían para identificar a aquellos hombres provenientes de África y que fueron la base de la producción colonial.

«Por su parte los españoles que arribaron a las costas cubanas provenían de diferentes etnias, ocupaciones y comportamientos sociales. Se sabe por los cronistas, que no todos eran activos señores, sino más bien, truhanes y buscavidas. No obstante, al pisar suelo americano en plan de conquistadores, automáticamente pasaron a conformar la clase dominante. Constituye por tanto un factor inevitable para determinar el proceso de creación de la música en el país, el análisis de los modos de desarrollo económico y la estructura social y política que impusieron, así como las formas que vinieron aparejadas al proceso de colonización.¹³»

Distintas formas de expresiones culturales origen español, que se convertirían en campesinas, de dan lugar en Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, México, Argentina y Chile a danzas como los zapateos, zamacuecas, joropos, jarabes, etc., cuyos antecedentes pudieron ser las boleras, polos y gaditanas, bailadas igual por blancos que por mulatos o negros; ritmos y zapateados que eran originarios de cualquier parte de España. Lo importante de todo este proceso es que en las condiciones históricas concretas cubanas van a originar un nuevo producto cultural: la música y las danzas campesinas.

¹³ Eli Rodríguez, Victoria y Gómez García, Zoila: *haciendo música cubana*, Editorial Félix Varela, 2009, p. 30.

La sonoridad de la cuerda pulsada (guitarra, laúd, tiple, bandurria) presente en la música campesina es quizás el elemento cultural hispánico más importante. Se escuchó siempre en manos de cantadores blancos y negros. Existen multitud de grabados y dibujos demostrativos del uso de estos instrumentos en Gomereí, Miahle, Landaluce y otros artistas del pasado que han sido de mucha utilidad para los investigadores cubanos poder reconstruir nuestro pasado musical.

Otro elemento hispánico en la música es el uso de la décima como forma de improvisación de los campesinos en el punto guajiro. Antiguamente fue usada por los coros de claves y guaguancó, al extremo que llamaban decimistas a los solistas improvisadores. Además se usan cuartetos, llamadas reginas en algunas zonas de Oriente, en la improvisación del son. La cuarteta es la forma en que improvisa el pueblo español, no así la décima que viene como elemento culto a través del teatro.

También se tienen en cuenta otros elementos contenidos dentro del amplio cancionero campesino, donde aparecen distintos tipos de tonadas en las que se improvisan décimas como texto. Las tonadas de punto se conocen como seguidillas, tonadas simples o con estribillos diversos y se cantan en las zonas comprendidas desde Pinar del Río a Matanzas con un estilo muy libre, acompañadas de laúd, guitarra o tres y a una sola voz, y en las zonas que pudieran irradiarse de un centro como la provincia de Camagüey se cantan tonadas con un estilo más sujeto al ritmo musical. Las primeras reciben el nombre de libres, a placer o a gusto, pinareñas o vueltabajeras por las zonas de expansión de este estilo y las segundas se llaman de punto fijo, cruzadas o en clave por la forma en que se cantan, o bien camagüeyanas, espirituanas o villareñas, etc., asimilando un toponímico. En este aspecto es importante destacar que para identificar estos tipos de puntos guajiros lo más significativo ya no lo constituye el lugar de origen porque se cantan en cualquier lugar del país mezcladas unas con otras.

Otra forma musical de herencia española es el romance, usado por los niños en sus juegos infantiles o cantado por personas muy mayores en narraciones épicas. La investigadora cubana Carolina Ponce escribió una obra insigne de la investigación dedicada al Romance "El romance en Cuba" donde aborda las formas compositivas de esta estrofa y las posibles causas de su desaparición. Los romances son cantos

limitados a determinadas situaciones los cantan generalmente personas muy mayores, como los abuelos a los nietos, narrando historias y acontecimientos, los que pudieran haber sido en España los romances de ciego, y entre los chicos, sólo en períodos de vacaciones o en los recesos de las escuelas se les ve reunirse y cantar alguno de estos cantos. El romance en Cuba desapareció sin dejar apenas huellas de su uso, arrasado por el influjo compositivo y estructural de la décima.

De la herencia española lo que más prendió en Cuba fue la música. Las décimas cantadas en diversas tonadas (línea melódica) de un seguro origen español. Al respecto la Doctora María Teresa Linares en un intenso trabajo de campo, durante largos años por toda la Isla de Cuba reunió y organizó diversas de estas tonadas, a través de sus estudios se han podido conocer las variantes musicológicas.

«En las poblaciones campesinas se reunían en las bodegas de campo, guajiros que llenaban su ocio bailando zapateos y rumbitas con una bandurria y el ritmo marcado en el cuero de taburetes y vasos o botellas:

Caramba china

Que linda eres,

Cómo se mueve

Tu miriñaque.

Los campesinos improvisaban sus décimas épicas a la muerte de Manuel García o amatorias sobre las novelas de folletín como Montescos y Capuletos basada en la tragedia shakesperiana de Romeo y Julieta.»¹⁴

En los guateques autorizados se bailaba el zapateo, baile de muchos requisitos, lindas figuras y difícil ejecución, así como valeses, polkas, mazurkas y danzones, al compás de la bandurria, el tiple y el güiro, o con acordeón u organillo, timbal y güiro.

Existía ya la romántica costumbre de dar serenatas, contratando trovadores que harían famosas las canciones de Catalina Berroa en Trinidad y Sancti Spíritus; Pepe Sánchez, Sindo Garay y Pepe Banderas en Santiago. Se iniciaría un amplio movimiento a principios de este siglo, con otros trovadores como Rosendo Ruiz, también de Santiago Manuel Corona de Caibarién y Miguel Companioni de Sancti

¹⁴ Linares, María Teresa: *Elementos folclóricos de la Música campesina*, editorial CIDMU, 1988. p. 4

Spíritus al salir a La Habana y establecer peñas, casas de reunión, tandas en los cines y los cafés, etc.

Un movimiento similar ocurrió con cantadores habaneros que fueron a ciudades del interior llevando algunos elementos culturales, como fue el caso de Juan Echemendía, participante del coro de claves La Yaya, de Regla, que se estableció en Sancti Spíritus a fines del siglo XIX organizando una clave homónima en el barrio de Santa Ana. Después de esta clave, se establecieron otras claves en distintos barrios con un amplio desarrollo ulterior.

En las diferentes etapas de la historia de la Revolución Cubana, la música fue conformando cinco complejos genéricos, teniendo en cuenta sus estilos, instrumentos y agrupaciones musicales. Estos son: punto, rumba, danzón, son y canción. Cada uno de ellos está compuesto por varios híbridos que han reflejado históricamente los problemas sociales y políticos del país, al punto en que se puede identificar a través de los antecedentes que ha tenido la música cubana como son la influencia hispánica y la influencia africana.

Los cronistas, costumbristas y recopiladores mencionan danzas creadas por los negros con nombres pintorescos como: el yeyé, paracumbé, congó, cachirulo y otros, antecedentes de nuestras rumbas: yambú, guaguancó y Columbia. Eran también mencionados como danzas con ritmos africanos los tangos, habaneras, guarachas y contradanzas acriolladas.

Elementos formales de la música y de las danzas africanas pasarían a formar parte de lo que se conoce como música cubana, adquiriendo una nueva fisionomía. En casi toda la música apegada al antecedente africano se encontraron como esquema formal la alternativa de solo y coro. Esta característica la presentan tanto las danzas como los rezos y la música cantada.

Los ruidos de tambores se pueden encontrar hoy en la música de procedencia africana y determinar que casi siempre son: no ruidos, sino planos percutivos distintos perfectamente equilibrados, donde cada elemento sonoro produce un esquema rítmico independiente, lo que entonces resultaba exótico a los oídos europeos. Instrumentos muy similares a los chekerés, batás, atcherés y zanzas africanas se han escuchado en la música tradicional y se van introduciendo hoy en los conjuntos de música moderna.

Con relación a **la rumba** en sus inicios, cabe describir a los tocadores de cajones, ya que se colocaban sonajas en las manos para lograr otras sonoridades. Las claves, la caja china, las cucharas o baquetas tuvieron como función llevar la métrica o medida. Actualmente las tumbadoras resultan los instrumentos más representativos en este complejo y su uso en número de dos o tres es lo más habitual. Las variantes de la rumba son: yambú, guaguancó y Columbia. En estas variantes, generalmente, se comienza con la entrada del cantante quien propone o expone el tema, luego interviene el coro y finalmente los bailadores. El yambú, es el más antiguo y es de procedencia urbana. Es un baile de parejas donde los movimientos son más suaves, lentos y reposados.

A finales del 1700, después de la sangrienta revolución haitiana, muchos haitianos y colonos franceses huyeron a Cuba y con ellos llegó la Contradanza, su músicaailable popular de origen europeo. En el transcurso de muchas cálidas noches cubanas, la Contradanza se convirtió en Danza, a partir de la cual se originó el Danzón. Desde finales del siglo diecinueve el Danzón ha evolucionado y cambiado en muchos aspectos; sin embargo gran parte de la estructura original permanece, siendo esta continuidad lo que hace que el danzón siga siendo definido como una forma artística vital realmente excepcional.

La forma original del **Danzón**, creada por Miguel Failde Pérez en 1879, comienza con Introducción (4 compases) y Paseo (4 compases), los cuales se repiten para luego ser seguidos por una melodía de 16 compases. La Introducción y Paseo se repiten de nuevo antes de tocar una segunda melodía. Los bailarines no bailan durante esta parte: ellos escogen pareja, pasean por la pista y empiezan a bailar en el preciso momento en que suena el cuarto golpe del compás cuatro del Paseo, el cual tiene una forma de percusión muy peculiar que es difícil no notar. Cuando se repite la Introducción los bailarines se detienen, conversan, coquetean, saludan a los amigos y comienzan de nuevo justo cuando el Paseo concluye.

Unos treinta años más tarde José Urfé añadió un Estribillo tomado del Son a su danzón "El Bombín de Barreto". Esta pieza es el paradigma de este estilo de Danzón. En 1926 Antonio María Romeu incorporó un solo de piano al Estribillo, en el arreglo que hizo de "Son Tres Lindas Cubanas", del autor Guillermo Castillo. En los años 50 la estructura del Danzón evolucionó aún más, incluyendo todas o algunas melodías cantadas, Bolero y Cha-Cha-Chá.

El son Cubano es sin discusión el estilo musical de mayor prestigio que ha salido de Cuba. El son se originó en la región oriental de Cuba y echó las bases para el género internacional llamado Salsa. Es una música que incorpora las influencias española y africana. Ello puede notarse en su instrumentación, esquema rítmico y su forma de convocatoria y empatía. Inicialmente el son era una música vocalizada acompañada por Tres, Guitarra, y Maracas. Luego fue seguido por una instrumentación de sexteto utilizando Tres, Voces, Guitarra, Bajo o Marímbola, Bongó, Maracas, Clave — que le dio el típico latido a esta música sincopada. En la década de los 20 a esta instrumentación se le añadió una trompeta, creando así el estilo estándar del Septeto. Más tarde el Son Montuno incorporó una sección de tres trompetas, un piano y una conga, o tumbadora, como se le llama en Cuba.

Para agrupar o clasificar este complejo genérico como es **la música**, los investigadores de la música cubana han utilizado dos tipos de ordenamiento, el primero de acuerdo con el contenido temático literario y musical de la obra, es decir: romántica, política y humorística o por orden de aparición, cronológicamente. Utilizando la primera forma de clasificación se verá que en la canción romántica se agrupan aquellas que en sus textos se trate esta temática y otras como la amistad, lo bello no solo en la mujer sino en la naturaleza.

Dentro de la canción política se encuentran los himnos, marchas, la nueva canción latinoamericana de los años sesenta y setenta del siglo XX hasta la actualidad, que en sus textos se aborda la denuncia social y el sentir de las masas populares. En las de tipo humorística se aprecia desde las de corte costumbrista, satíricos o de contestación. En la trova tradicional, la canción se hace más criolla: la línea melódica se torna más fluida, se articula regularmente en frases y períodos y pierde los artificios vocalistas. Desde ese momento se acompaña con diseños rítmicos autóctonos y se interpreta por dúos de voces y guitarra.

En la trova intermedia, se integra el bolero que es un género que en la actualidad presenta una doble función:ailable y cantada, en sus inicios en el siglo XIX fue concebido para ser cantado solamente. Se acompañaba de guitarras que combinaban el rasgueado y el punteado. En la década del cincuenta, las figuras de Benny Moré y Roberto Faz, entre otros, llevaron al bolero a un punto de esplendor y aceptación generalizada, identificándose como la canción romántica por excelencia.

«Con la música cubana se plantea desde un primer momento la integración sucesiva de una serie de ritmos folclóricos de raíz africana y europea en una síntesis superior, en la que se hace evidente no sólo una visión cubana, sino una creciente uniformación del gusto popular que tiende a adoptar y hacer suyas esas creaciones, al tiempo que relega progresivamente en un largo período de tiempo, las composiciones del folclor. »¹⁵

La música folclórica conserva un gran arraigo entre amplias capas de la población, mucho después de haberse constituido el pueblo-nación. Siempre ha resultado un problema de difícil solución precisar hasta qué punto en determinados momentos predomina en el gusto popular la música folclórica, criolla o nacional popular. De hecho sólo se puede hablar de un progresivo desvanecimiento de la influencia de ciertos ritmos, bien sean folclóricos o criollos, sin que pueda hablarse tajantemente de su desaparición. La persistencia del punto criollo, el zapateo y las décimas como expresión de los aires propios del paisaje rural, nos revelan hasta qué punto la música genuinamente cubana y popular, el son nacido en las montañas de Oriente, se demora en conquistar el gusto del campesinado nacional. Se señala no obstante, que estos géneros de expresión musical están sujetos al proceso progresivo de cubanización de toda la música, en especial el punto guajiro, que se viene tocando con instrumentos de percusión.

El más singular exponente del sentimiento nacional; no nacional popular, de la música cubana fue Ignacio Agramonte. Como pianista y compositor mereció los más altos elogios de Liszt y Rossini. Según Hernández Balaguer, «en sus danzas para piano hizo verdaderas obras maestras, elevando el género a la categoría de piezas de concierto. En todo caso su música no podía definirse como una reelaboración de las maneras de sentir del pueblo-nación, sino como una identificación con el destino de éste, desde el belvedere espiritual del artista. Hay en la obra de Cervantes, no obstante, ese timbre que la hace música cubana y la distingue de la europea. Nace su obra -por consiguiente- de un sentimiento nacional claramente definido».

Se puede concluir afirmando que la música cubana ha pasado por un largo proceso de transculturación en el que han interactuado diferentes grupos poblacionales cada

¹⁵ Giro, Radaméz: *Panorama de la música Popular Cubana*. Editorial letras Cubanas .La Habana, 1998.Pag.13.

cual incorporando pasadas historias de vida, que con el paso de los años especificarán e identificarán esta manifestación en el país.



1.2: Aproximaciones a la génesis de la Música Campesina Cubana.

Un amplio sector de la población cubana, radicado en comunidades rurales, desarrolló una música con características de evidente herencia hispánica, que alcanzó su identidad nacional a mediados del siglo XVIII. El proceso de transculturación ocurrido a partir de la música que el pueblo cantaba en España a fines del siglo XV y XVI, dio origen a cantos que se acompañaban por instrumentos de cuerda pulsada, antecedentes quizás del triple cubano elemento fundamental de la cultura española ya que ponemos un zapateo ejecutado por un laúd , la forma de expresión del zapateo cubano es distinta a los zapateados que puede haber en las danzas que se bailan en Argentina ,Colombia ,Venezuela que también tienen zapateados, cada uno de estos pueblos elaboró aquellos elementos originarios en una forma distinta, la décima se canta en toda la América, pero en Cuba se canta con tonadas campesinas que tienen una serie de elementos que todavía son antiguos. que todavía siendo vigentes son por ejemplo los modos que se cambian a partir de la edad media en Europa y quedan solamente el modo mayor y menor conocido como el punto, se canta en modo menor que no es el tradicional y es un modo mayor que tampoco es el tradicional que en la música ejecutamos. Aquel proceso transcultural fue conformando en Cuba el canto que hoy se conoce como punto cubano.

«La música campesina cubana se estructuró entonces con la combinación de unas estrofas cantadas "el llanto", que se describe por viajeros y cronistas como un "canto agudo y lánguido", acompañado del "lastimero triple" y cantado con "décimas espinelas". Son estas tres características, línea de canto o tonada, instrumento de cuerda pulsada y texto en estrofa de diez versos, los elementos de estilo que

llegaron con los colonizadores españoles en distintos momentos y por diferentes vías, hasta consolidarse en el siglo XVIII.»¹⁶

Los elementos de estilo que trajeron los pobladores españoles a esta Isla tuvieron un asentamiento primero en las poblaciones, centros urbanos, cerca de las costas, y a lo largo de los siglos XVI, XVII y se operó un proceso de ruralización.

A los grupos de campesinos "negros y blancos", también se les diferenció con el nombre de guajiros. De su vida y costumbres, de sus bailes, cantos y expresiones poéticas características de la herencia hispánica participa social e integralmente el pueblo, es decir, ninguno de sus géneros puede calificarse como música de negros ni de blancos, campesinos y pobladores de zonas urbanas, ya que en su creación, difusión y recepción entran por igual unos y otros sin diferencia alguna en la expresión cantada o instrumental.

La música campesina original se circunscribe al punto cubano y al zapateo. Sin embargo, formas antecedentes del son cubano tienen su origen en zonas rurales montañosas de las provincias más orientales. Similar origen al son tiene el changüí, el nengón, el kiribá, que se ejecutan hoy por grupos campesinos que lo recuerdan en las localidades rurales de la provincia de Guantánamo. En todos ellos se usa la copla o la quarteta y la décima, alternando con un estribillo de son. En la Isla de Pinos (hoy Isla de la Juventud) se ejecuta el sucu-sucu, forma antigua del son cristalizada allí a principios del siglo XX.

De esta música campesina, formas antiguas del son y del punto, los autores de teatro cubano crearon géneros para sus obras vernáculas que representaban una vida campesina idílica, con textos descriptivos de contenido bucólico, al cual le llamaron Guajira. Artistas de teatro lírico la incorporaron a sus repertorios, y compositores eruditos realizaron verdaderas piezas de concierto. Compositores de música sinfónica, también asumieron elementos de la música campesina o incluyeron tonadas completas para obras de cámara y sinfónicas.

El punto es uno de los tantos géneros que se cultivan en las zonas rurales del país y con el cual se identifica el campesinado. Se encuentra estrechamente vinculado a

¹⁶Giro, Radamés: Panorama de la música Popular Cubana. Editorial letras Cubanas .La Habana, 1998.Pág.100.

los aportes del antecedente hispánico de la cultura, pero muy lejanos a las distintas generaciones que sucedieron a aquellos primeros españoles que legaron, además de otras influencias debido al proceso de transculturación y síntesis.

Tal es así que cuando regresan a España estos elementos transculturados en la nueva música en el nuevo género son los españoles los que reconocen su americanidad y son ellos los que le ponen el nombre nuevo de punto de la habana al del punto cubano o de habanera a aquella canción que llegaba con reflejos de la habana o petenera que en su texto decía, yo soy nacida en la habana me pusieron petenera, de manera que hay ya una serie de elementos que regresan desde el siglo XII hasta nuestros días. Los españoles la reconocen como música cubana, la reproducen sabiendo que desde luego sus orígenes están en España. Por eso los españoles le han dicho a este movimiento de ida y vuelta canciones de cantos de ida y vuelta.

Estas formas de canto y baile del campesinado también alcanzaron las zonas urbanas. Los instrumentos utilizados para el acompañamiento del zapateo, son los mismos para el punto como la guitarra, el tres y/o laúd, timbales, güiros y claves. El campesino improvisador, el poeta y repentista utiliza como forma literaria en el canto, la décima con textos que abordan temas como la patria, el amor, el trabajo, humor, sátira, denuncia social, la mujer y su vida cotidiana. Entre estos repentistas se establecen grandes batallas, haciendo cada uno gala de ingenio, demostrando sus habilidades, sustituyendo la función narrativa y comunicante del romance. En muchos casos se cantan historias, hechos épicos, logas en forma de romance, pero no dicho en metro romance sino dicho en el metro de la décima, esto dio resultado que en fechas anteriores se publican en hojas las historias de dramas amorosos de tragedias de algún incendio de epidemias como sucedía en España que el romance épico paso al romance popular. Este romance nunca llegó a Cuba los que llegaron ya eran de españoles ya sentados y cristalizados en España, pues lo utilizan hoy los niños para jugar y cantar, se incluyen también romances cantados por niñas adolescentes de una escuela. Esos son romances españoles que están en todos los romanceros de América Latina.

Existen dos estilos diferentes de interpretación del punto: punto libre y punto fijo. El primero se caracteriza por tener líneas melódicas muy flexibles y aire lento, con un carácter recitativo en el canto, su métrica no es fija y los instrumentos musicales que

más se destacan son los cordófonos, que sirven de apoyo armónico ejecutando algunos rasgueos o punteados persiguiendo al cantante. El canto es libre y no se rige por los instrumentos.

Uno de los ejemplos de la música campesina, en cuanto a la peculiaridad de sus formatos instrumentales es la música que utiliza preferentemente instrumentos de cuerdas pulsadas, como guitarras, bandurrias y laúdes, así como las tradicionales claves y maracas acompañadas. En la región oriental, donde el elemento africano en las zonas rurales es mayor, aparecen otros instrumentos típicos como la marínbula, hecha con un cajón de manera al que se adosan varios flejes o láminas de metal que son pulsados con los dedos, y que están indudablemente emparentados con el zamza africano.

Como un elemento europeo , se puede mencionar el órgano de manigueta, que todavía en el campo se pueden encontrar órganos que tienen cartones con polcas, estas fueron danzas que se bailaron mucho en Cuba en el siglo XIX, en este siglo además de la contradanza y la danza cubana se empezó a bailar el vals y la polca, esta última prendió mucho en las zonas campesinas, así que todavía en Oriente , en las zonas más rurales de la provincia de Holguín hay órganos que tienen polcas y hay personas muy ancianas que bailan las polcas, los jóvenes la bailan también pero no con la estructura danzaria de las polcas como lo bailan los ancianos.

«Dentro de la música campesina ofrecen especial interés, por su extrema originalidad, los pequeños conjuntos conocidos como órganos orientales .Estos grupos emplean un órgano de manivela con rollos de música , y dos o tres instrumentos de percusión , como los timbales ;generalmente se incluye un hierro sonante , a manera de campana , que puede ser un pedazo de una herramienta de trabajo. Aunque estos órganos fueron originalmente importados de Europa, y el principio el repertorio de los rollos de música consistía en polkas, valeses y mazurkas, en la actualidad se fabrican en Cuba e interpretan música cubana destinada al baile.»¹⁷

Otro ejemplo musical son los sones antiguos. El son ha tenido una evolución en un siglo que ha sido muy heterogéneo y hoy no se puede decir que el son que se baila

¹⁷Giro, Radamés: *Panorama de la música Popular Cubana*. Editorial letras Cubanas .La Habana, 1998.Pág.1.

y se disfruta sea lo mismo que el son original. El son originario tenía una estructura similar a la del casquillo andaluz o a los elementos de Cuba que fueron a España con la habanera y se convirtieron allá en casquillas lo que a un ritmo más acelerado de manera que en el Tres se va marcando ese ritmo antiguo del son y los soneros van cantando cuartetos que se le llaman reginas de toda las zonas orientales, cuartetos que también son del cancionero español.

El logro más radical en cuanto a síntesis y decantación de elementos instrumentales en la música popular son los sextetos y septetos de son. Estos conjuntos incluyen una trompeta, una guitarra (sustituida luego por el piano) y un Tres (instrumento típico cubano de seis cuerdas); los instrumentos acompañantes son el bongo, las claves y la maracas, y actualmente se utiliza el contrabajo, que vino a sustituir a la marímbula y a la botijuela (una botija de barro que se sopla por su abertura única, y que hacía las veces de bajo). Hacia los años 20, cuando el son se popularizó nacional e internacionalmente, ya se empleaban el piano y el contrabajo, que ofrecían mayores posibilidades sonoras, y una década más tarde se añadirían dos trompetas, para dar origen a un tipo de agrupación conocida genéricamente como conjunto, formato que alcanzó su máxima popularidad durante los años 40.

Otro elemento son los cantos de trabajo de muy distinta índole porque el canto de trabajo ayuda al hombre a facilitar la tarea que siempre le resulta penosa, lo primero que se manifiesta como canto de trabajo es la tonada campesina, esta tiene la peculiaridad de que es tan antigua que ya no se parece a las demás, las de la actualidad ya no tienen acompañamiento instrumental porque los acompañantes no saben donde cerrar y constituyen un modo plagal, es un modo antiguo, un canto que se canta *a capella*. El hombre arando la tierra no tiene un acompañante, va cantando a capela un canto en donde refleja en el texto la pena de ese trabajo diario, tan cruento para el que es una de las características del canto de trabajo.

Otro ejemplo de canto de trabajo son los pregones, los pregoneros han cambiado su vida, su forma de expresarse porque ya no caminan por las calles. Antes salían con carretillas llenas de productos agrícolas e iban de casa en casa por los barrios pregonando. Estos pregones mangueros son los pregones específicos, tienen una relación tan cercana al canto flamenco que pudiéramos decir que están vinculados a estos, pudieran haberse cantado en Cuba. Son cantos muy antiguos se refieren en concreto a la calidad de los mangos que llevan y de donde proceden. La finca la

torrecilla fue una finca muy famosa en donde había muchísimas variedades de mangos que se les vendían a los vaqueros. Casi todos los mangueros aunque no fueran de la torrecilla decían tal pregón: *De la torrecilla yo llevo mango y llevo mango de la mejor calidad.*

Podemos concluir afirmando que a lo largo de la historia de la música cubana han jugado un importante papel los análisis de discursos de las letras del repertorio utilizado, porque a través de ellas se identifica los sentimientos de cubanía expresados y reflejados mediante la música.

1.3: La décima: breves referencias para su estudio.

Sobre la génesis de la décima como composición poética han dado sus valoraciones diferentes teóricos. Algunos las ubican en los siglos XVI y XVII, pero la mayoría se deciden por el siglo XV. Sin embargo en las teorías fundamentadas al respecto el mayor problema parece ser qué se entiende realmente por décima, si surge como una derivación de la copla real o si simplemente las coplas son una variante. Tampoco existe un consenso en cuanto si es lo mismo décima y espinela o si la espinela es una forma de la décima y por consiguiente la más difundida.

En su obra *Décima y Folclor*, Jesús Orta Ruíz (El Indio Naborí) expuso, «La estrofa de diez versos octosílabos aparece en España en las primeras décadas del siglo XV.

No era aún conocida por décima ni espinela. Se le denominaba copla real. Consistía en diez versos cuyas rimas perfectas se situaban al arbitrio del poeta y poseía una gran variedad de formas. Veinticinco modalidades posibles contamos en la copla real española, de las cuales diecinueve se localizan en el antiguo cancionero de Fouché- Delbosc.¹⁸ »

Una de las formas más conocidas de la copla real y de ahí su relación con la décima radica en la unión de dos quintillas, mediante la utilización de la rima y la ubicación de las pausas.

Por su parte el autor Antonio Gutiérrez Rodríguez, en *Estudios sobre la décima*, aborda el tema de la siguiente forma, «La décima como expresión poética, literaria o

¹⁸Orta Ruíz, Jesús (El Indio Naborí) *Décima y Folclor*. Ediciones Unión, La Habana, 1980.

popular, tuvo su génesis en las estrofas de *Mística pasionaria* del sevillano Juan del Mal – Lara. Sin embargo fue Vicente Espinel en su obra *Diversas rimas*, donde abordaba temas de índole amorosa, en ocho estrofas, el que popularizó la décima como composición poética». ¹⁹ A esta aseveración habría que agregarle que el mayor realce que tuvo la estrofa fue la utilización en su obra por los clásicos: Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Calderón de la Barca Cervantes, y Sor Juana Inés de la Cruz también las incorporaron en sus narraciones. Lo que permitió que desde su propia génesis esta estrofa se paseara constantemente de lo culto a lo popular. Espinel, también llamado el poeta roldano, era músico, peculiaridad, que es de suponer, le permitió adaptar la estrofa de forma que pudiera hacer la pausa en el lugar indicado y de esta forma pudiese ser cantada. Otra peculiaridad que permitió la popularización de la estrofa es la que permite realizar un cierre sintáctico temático donde una sola composición de diez versos octosílabos rimados, pueden constituir por sí solos un poema completo. Unido a ello, la facilidad que brinda el idioma español para el octosílabo, el aire cantador y romántico del propio idioma, permitió que se adaptara a cualquier circunstancia, así cualquiera que tuviera también el arte de la rima y del octosílabo podía hacer décimas.

En el ensayo, *Oralidad y escritura en la décima hispanoamericana*, Waldo Leiva trata el problema desde la misma perspectiva, es decir inicia sus enmarcaciones a partir de los arreglos de Vicente Espinel «Cuando en aquella lejana tarde de 1591 Vicente Espinel revisaba el ejemplar de su recién publicado libro *Diversas Rimadas*, no pudo pensar que las ocho décimas que formaban parte de ese volumen –en las que cantaba ciertas penas de amor –serían las encargadas de perpetuar su nombre, al convertirse dicha estrofa en uno de los más significativos modos de expresión de la cultura popular de todo el continente americano, y en referencia obligada para cualquier poeta de nuestra lengua.»²⁰

«Dice Tomás Navarro Tomás que el octosílabo es sin dudas el verso más antiguo de la poesía española. Desde los inicios del medioevo se tienen noticias de la utilización de este metro, sobre todo en algunas jarhyas mozárabes y refinó mediante su compenetración con el octosílabo trovadoresco, aunque de la décima no se hacía ni una sola mención. Y todavía en el siglo XV, lo que abundaban eran

¹⁹ Gutiérrez Rodríguez, Antonio. Estudios sobre la décima, Editorial San Lope, 2004

²⁰ Leiva, Waldo. Oralidad y escritura en la Hispanoamericana, Editorial Letras cubanas, La Habana, 1999

los pareados de ocho sílabas, como el perqué, la redondilla, la sextilla octosílaba, la copla de pie quebrado, la cantiga de maestría, el cosonte y el zéjel.»²¹

De todos los argumentos consultados al respecto el más convincente parece el del investigador Virgilio López Lemus expuesto en su libro, *La décima renacentista y barroca*, debido a que fundamenta su estudio a partir de generalizaciones donde juegan un papel fundamental los contextos y los aportes filológicos y sociolingüísticos a partir de una profunda revisión bibliográfica. Este autor no solo analiza los contextos que dieron lugar al nacimiento de la estrofa, y las combinaciones que en su conjunto le dieron origen, sino que propone una sistematización a partir de su uso por escritores clásicos del idioma español. Estableciendo comparaciones cuantitativas a través de su uso por los diferentes autores y también por los primeros siglos de su tránsito. Es significativo destacar el meticuloso orden de citas y referencias que utiliza, lo cual le permite establecer parámetros y conclusiones en su obra. Por lo que se limita esta primera parte del estudio, a comentar los aportes de la investigación mencionada. «Décima es una estrofa de diez versos preferiblemente octosilábicos, cuyas variantes de mayor difusión han sido la copla real en los siglos XV y XVI y la espinela a partir del XVII. La décima se ha cultivado, por lo común, en diversidad de tres a cinco rimas consonantes y muy disímiles distribuciones o fórmulas derivadas de ellas, desde su aparición en el siglo XV, hasta el surgimiento de la espinela en el XVI, con su consiguiente universalización en el ámbito de las lenguas española y portuguesa desde el siglo XVII.»²²

La copla real, como variante de la décima, tiene su esplendor en España en el siglo XV. Donde los acontecimientos políticos generan un periodo literario reflejo de los desmanes de la corte. Visto desde la visión del artista. En este siglo XV el octosílabo como forma métrica para las composiciones comenzó a usarse sobre todo en las canciones en sus inicios, pero luego pasó a la literatura escrita.

En este período se destaca fundamentalmente el Marqués de Santillana, (Íñigo López de Mendoza), por la combinación *abaabbccb*. «Las serranillas del Marqués de Santillana muestran una evolución de las líneas bien claras. Partiendo del tema y

²¹ Gutiérrez Rodríguez, Antonio. Estudios sobre la décima, Editorial San Lope, 2004.

²² López Lemus, Virgilio: *La décima renacentista y barroca*, Pablo de la Torre, La Habana. 2002, p. 11.

versificación heredados, el poeta las somete a una transformación gradual: pronto suprime los rasgos más crudos y eleva estéticamente a sus heroínas. Redime la sensualidad a fuerza de poesía o ennoblece los comportamientos, ya sea mediante la resistencia de las serranas, ya con la propia fidelidad a la señora ausente. Al mismo tiempo la combinación estrófica se modifica sujetándose a una disciplina más rigurosa.»²³ Por su parte las coplas de Jorge Manrique, son reconocidas por la crítica debido al lenguaje claro que trasciende la época en que fueron escritas « A pesar de sus cinco siglos de antigüedad, el lenguaje de las coplas de Jorge Manrique es claro y sencillo para cualquier lector moderno. Por su sobriedad y propiedad parece que jamás ha de envejecer.»²⁴

Las coplas se adaptan a disímiles circunstancias, son poesías de variadas temáticas, que van desde los temas amorosos, las hazañas de los héroes para rendir a las nobles, hasta temas tratados con picardía e ironía, que refieren de forma sublimizada los problemas de la España que le servía como contexto.

Juan de Mena es otro autor importante de ese siglo «Mena es muy representativo de su tiempo: a cada paso pueden señalarse paralelos y aún contactos entre sus motivos, actitudes y expresiones y los de poetas, coétanos y menores y, a la vez, todos esos motivos que definen el ambiente de una época aparecen en él, con insistencia peculiar, renovados por su asociación con otros motivos o su inclusión en otras formas ahondando en una visión no compartida por los demás poetas»²⁵ Lo distintivo en las coplas de Juan de Mena y que lo hacen ser un referente obligado en cuanto a temáticas se debe a que aborda temas religiosos, teológicos. A partir de las nuevas formulaciones que tienen lugar con los cambios políticos y sociales.

Lo que si queda claro es que corresponde a Vicente Espinel el mérito de la popularidad que alcanzó la estrofa, al ubicarle la pausa después del cuarto verso, lo que permite que la estrofa pueda ser cantada. «El protagonismo de tal acontecimiento estuvo en manos de Vicente Espinel, quien lo llevó a sus *Diversas rimas* (1591). De ahí que, a partir de ese momento, se le llamara espinela. El primero que así la denominó –como se sabe– fue Lope de Vega en su *Laurel de Apolo*, cuando «al referirse a la décima (...) mostró su total simpatía de este modo:

²³ Rico, Francisco: Historia y crítica de la Literatura Española. Editorial Crítica, 1980, Barcelona, p. 324.

²⁴ p. 263

²⁵ Obra cit, p. 331

“Pues de Espinel es justo que se llamen / y que su nombre eternamente aclamen” y después en su poemario mitológico *La circe*. “No parezca novedad llamar espinelas a las décimas, que este es su verdadero nombre, derivado de Espinel, su primer inventor, como los versos saphicos de sapho “ »²⁶

A partir de entonces las teorías populares y literarias en su conjunto señalan a Espinel no solo como el autor de esta variante, sino que han establecido como sinónimos décima y espinela.

Por su parte, Jesús Orta Ruíz propone, «Ahora bien, cierto es que muchos años antes de la publicación de *Diversas rimas*, de Espinel, acaso sin que Espinel ni Lope las conociesen, ya existían décimas con el mismo ordenamiento cónsono y la misma pausa que la espinela, y la igualdad estructural pudo haberse producido por un fenómeno de coincidencia»²⁷

Uno de los elementos que ubican a la décima como una de las estrofas más perdurables en la historia de la poesía, es el hecho de que ha servido para cantarle a aspectos de la sociedad, incluso en cambios y estructuras donde otras composiciones no han dejado sus marcas, al menos en la cantidad epocal que lo ha hecho esta estrofa. Esta peculiaridad, a su vez, ha sido utilizada como detrimento por parte de la crítica en su generalidad. El hecho de que Espinel propiciara la popularización de esta estrofa al colocarle definitivamente la pausa después del cuarto verso, le aportó la distinción de poder ser cantada, eso unido a la facilidad octosilábica que proporciona el idioma español, trajo consigo que sirviera de asidero a cualquier circunstancia y diera paso a su posterior inmortalización, no solo con su traslado a América, sino, con su paseo de lo culto a lo popular, aún cuando en el llamado *Siglo de Oro*, fue acogida por lo más selecto y simbólico de la poesía del habla castellana.

El siglo XVII fue una etapa de auge puesto que fue llevada al teatro por Lope de Vega (1562 – 1635), Calderón de la Barca (1600 – 1681) y Luís de Góngora (1561-1627). En el caso de Calderón de la Barca, en su reconocidísima obra *La vida es sueño*, las intervenciones del personaje Segismundo aparecen en décimas en la variante espinela. «Habría que asentar la celebridad de Calderón, pues, en su divulgada, *La vida es sueño*, no solo una pieza maestra del teatro clásico español,

²⁶ Menéndez Adolfo, Alberdi: *La décima escrita*, La Habana, p 33 – 34.

²⁷ Orta Ruíz, Jesús (*El Indio Naborí*) *Décima y Folclor*. Ediciones Unión, La Habana, 1980.

sino también aquella en la que la espinela alcanza su cenit, su momento pinacular cualitativo en el monólogo de Segismundo.»²⁸ La crítica sobre *La vida es sueño*, además de destacar los aportes formales de la época en lo que a juego y variaciones del lenguaje se refiere, aluden además a la gran acogida que tuvieron los parlamentos de Segismundo, de forma tal que el gran público llegó a aprendérselo de memoria e incluso a utilizarlo como referente en otras obras.

Refiriéndose a Lope de Vega, Virgilio López Lemus señala, «Lope adaptó la décima en otras variantes desde el primer momento de su creación lírica y dramática, porque ya se advierten en sus autos sacramentales de principios de la década de 1590.»²⁹ En su estudio, este autor, se basa en una cronología realizada de Griswold y Bruerton, aunque señala que esta cronología, «1. Se refiere a las comedias solamente y deja fuera otras obras de Lope, como sus autos sacramentales y su poesía; 2. Incluye en su recuento: (...) una décima aumentada (...) de doce versos, que es demasiado frecuente como para considerarla defectuosa».³⁰

Virgilio realiza sus análisis del empleo de la estrofa en la obra de Góngora, destacando los usos variados en la versificación de las décimas utilizados desde 1585, «hasta que en 1600 adopta abiertamente la espinela en el poema en dieciséis estrofas de esta modalidad decimista: «Al Marqués de Guadalcázar. De las Damas de Palacio, que es quizás fuera de Espinel, uno de los primeros poemas líricos, no incluido en obra teatral, que use la espinela como eje compositivo (...)

Tomás Navarro Tomás señala « La crisis de las antiguas estrofas octosílabas se manifestó de manera especial en la suerte de la décima. La poesía neoclásica privó a esta estrofa de sus dos principales apoyos al eliminarla del teatro y al interrumpir el cultivo de las glosas»³¹

Así la décima se recluyó a temas humorísticos, hasta que en el romanticismo, que da inicio al siglo XIX, la reconocida como poesía culta utilizó nuevamente esta forma clásica de composición, en las obras de importantes poetas españoles. El romanticismo comienza a decaer a finales del siglo XIX y comienzos del XX, dándole paso a una generación de poetas románticos que le dan mayor vitalidad a

²⁸: López Lemus, Virgilio: La décima renacentista y barroca, Pablo de la Torre, La Habana. 2002. p. 157

²⁹: López Lemus, Virgilio: La décima renacentista y barroca, Pablo de la Torre, La Habana. 2002.

³⁰: López Lemus, Virgilio: La décima renacentista y barroca, Pablo de la Torre, La Habana. 2002.

³¹ NavarroTomás Ob.cit., p.304.

la décima fundamentalmente en América Latina. Los más destacados son Rubén Darío, José Santos Chocano, Pedro Palacios entre otros y en el caso de España, tuvo nuevamente apogeo con los poetas de la generación del 27, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Rafael Alberti y Gerardo Diego, entre otros.

En este sentido es curioso destacar, como diversas formas de composición en la métrica española fueron recluidas y desusadas por los poetas. En la realidad americana, llegaron diversas formas rimadas, el romance, la copla, sin embargo ninguna de ellas sirvió para expresar las penas y alegrías que formaban parte de los nuevos estamentos sociales formados a raíz de la conquista del llamado nuevo mundo. La décima se presentó como una estrofa fácil de manejar y que servía muy bien al léxico del español. Se avenía a cualquier circunstancia. Hecho que la inmortalizó.

CAPÍTULO II: RESULTADOS OBTENIDOS EN EL TRABAJO DE CAMPO.

2.1: Aspectos significativos de la vida de Marcelo Lamas.

Marcelo Lamas es un músico cubano, de la provincia de Sancti Spíritus, líder de la agrupación “Los Lamas”, ha realizado disímiles presentaciones en innumerables lugares del país, emisoras de radio y televisoras del territorio nacional. Es todo un privilegio poseer dentro de nuestra cultura espirituana, tan distinguido maestro precursor de la Música Tradicional Campesina. (Ver anexo1)

El trabajo de campo para obtener información sobre la vida y la obra de Marcelo Lamas estuvo integrado por varias entrevistas, donde se obtuvo una valiosa información acerca de donde nació y donde realizó sus primeros estudios.

.....Nací en la finca San Ambrosio término municipal de Trinidad, cierra del Escambray, hijo de familia pobre, de piso de tierra. Mi padre era un español que conoció a mi mamá, una trinitaria y bueno contrajo matrimonio. Somos diez hijos murieron dos cuando jovencitos. Bueno de mi vida puedo decir que tuve que sacar candela del río, porque en aquel tiempo la cosa no estaba buena y me fue muy dura la pelea no pude estudiar. Tuve que dedicarme a cuidar puerco y a cuidar la finquita que teníamos, aquello fue duro, sacar candela de lo mojado no es fácil. Vivíamos intrincados en unas lomas que no había ni carretera, ni hospitales, ni médicos, ni maestros.

Nació el día 23 de diciembre de 1943, en el seno de una familia humilde, su padre era español y su madre cubana del municipio de Trinidad, actualmente tiene 70 años de edad.

Desde muy temprana edad mostró inclinación por la música influenciado por sus tíos Julián y Guillermo Vázquez que tocaban el Tres y la Guitarra, pero corrían tiempos duros para sus aspiraciones, y tuvo que adaptarse al trabajo rudo del campo y al de la finca, su vida fue difícil, no pudo casi estudiar, sus primeros estudios fueron gracias a un maestro particular que vivía en Caracusey había que buscarlo a caballo para que fuera hospedado en ese poblado y así recorrer por todas las casas, en los años 50 y 60 con el triunfo de la Revolución participó en la lucha del Escambray , estudió en la escuela política.

Se traslada a vivir en Sancti Spíritus a los 19 años de edad para la barriada de Colón donde todavía perdura y es entonces cuando conoce a varios músicos de

esta ciudad fundamentalmente a los integrantes de la entonces parranda Hermanos Sobrinos. Sobre lo anterior refiere Marcelo:

.....En mi familia había dos tíos les gustaba la música campesina, Julián y Guillermo. En el año 1968 mi mamá compró una casita en Jobo Gordo, al primer grupo musical que vi en mi vida fue a la Parranda de los hermanos Sobrinos. La misma noche que los conocí me invitaron a un encuentro de Parrandas que se hacía en el parque. Ellos se llevaron el Primer Premio. Escucharlos para mí fue una inspiración. Recuerdo que Marcelino, me dijo, tú tienes que estar aquí al lado de nosotros, tienes mucho como para ser un buen músico

Marcelino y Armando cantaban a dúo, eran únicos en Cuba. María Teresa Linares hablaba mucho de ellos, de su genialidad como cantadores de punto y de los fieles guardianes que eran de la tradición y del momento que les tocó vivir. Recuerdo que una de las veces que me tocó evaluarlos, le señalé que Marcelino decía Viva mi Coba, en vez de Cuba, y los miembros del jurado de la Habana, me dijeron que lo dejara decir como él quisiera. La verdad que los Sobrinos fueron únicos en Cuba. Otra vez, en una evaluación también, le quité el tres a Ramoncito para afinárselo, porque me puse nervioso y me regañaron.

La Parranda está muy bien, es divino el trabajo que hacen. En la actualidad ellos cultivan la música que hacían los Sobrinos. Esa ha sido la grandeza de la Parranda, que han cultivado y mantenido por 90 años una música que es un símbolo de esta ciudad. Hay muchas parrandas, pero como esa no hay ninguna.

Si perdemos eso, perdemos nuestro folclor y con ello nuestra identidad, que es más preocupante. Por eso tenemos que pasárselo a los jóvenes, porque hay muchas tendencias y todo se mezcla y al final se pierde. ³²

La parranda Hermanos Sobrino le abren las puertas a Marcelo y promovieron en él lo innato, fue un día domingo en carnaval, que la hermana de este le dijo por ahí vienen unos músicos, se sentaron en su casa conversaron y lo invitaron, le dijeron que no tenía que ensayar y la parranda cogió 1er lugar, le dijeron que tenía que seguir la música porque era un joven con mucho talento y con mucha facilidad para la locución, estos fueron sus primeros supervisores.

³² Alba Álvarez, Saylí: "el gallo que es fino y canta. P. 2010. Ediciones Luminaria.

El trabajo de campo sirvió también para obtener información sobre la vida y la obra de Marcelo Lamas, acerca de su carrera como profesional, también para saber cómo conoció a Luis Martín y así conocer las diferentes agrupaciones que el conformó.

.....Luis Martín Álvarez al que tengo que agradecerle mucho, ese grande de la décima cubana fue el que puso por primera vez un tres en mis manos y le dijo al director este muchacho rubio da la vista porque tiene una facilidad tremenda, no se le ven los dedos y me pusieron "El huracán espirituario". De esa anécdota que te hago surgen Los Pinares esa fue mi vida y te diré que es todo. De ahí parto yo que en 1994 quise hacer otras cosas porque surge en Cuba un movimiento cultural, Liuba María Hevia, Albita Rodríguez, una música campesina con otros timbres, quise hacer algo nuevo y entonces es que surge "Los guanches" Lamas y sus guanches. Pero "Los pinares" para mí esa fue la vida artística mía ahí me conocieron, ahí viajamos hasta que quise hacer otras cosas. Esa época del 61 al 68 tuve que pulirla, pero bien pulida, estibador, tractorista, anegador, chapeando potreros estibando sacos, hasta que en abril del 68 comienzo con Los pinares la carrera artística. Decían los compañeros ya viene el loco con el tresesito no nos deja dormir. Los operadores durmiendo mis compañeros de trabajo y yo seguía porque mi sueño era esto y lo he logrado con mucho sacrificio y es así como se logran las cosas.

En la década de los 60 siendo un adolescente comienza en el Movimiento de Artistas Aficionados, donde conoció a Luis Martín, que le recomendó participar en la Emisora Provincial, Incursionando en el Programa Radial "Fiesta en el Cañaveral" de ahí su encuentro con el laúd, que empíricamente logró hacerse de este instrumento que es el de la música guajira de los campos de Cuba. Sobre este instrumento refiere Marcelo:

.....EL laúd representa para Marcelo la novia inseparable aunque ahora me veas con un cuatro portorriqueño porque lo conocí en Canarias y me gustó mucho el instrumento, pero esta es mi novia inseparable. La que ha andado tantos continentes conmigo y ha sido la que me ha dado el nombre que tengo y por ahí para allá.

El primer instrumento que tocó fue el tres. Donde por primera vez lo tocó fue en una fiesta del CDR donde vivía. Sobre la anécdota de cómo tuvo el primer instrumento musical refiere Marcelo:

.....El primer tres que yo tuve fue gracias a un noviecito que tenía mi hermana que tenía un tres y que yo se lo robaba y me iba para la arboleda que tenía mi mamá frente a la casa y yo la velaba cuando venía de la escuela, la estaba velando. Pero un día me cogió con el tres, y mi mamá me dijo, no te preocupes hijo yo te voy a comprar un tres y había un montero de un capitalista que no lo dejaban tocar el tres y entonces el hombre me dijo que me iba a vender el tres. Mi mamá me dijo, cosa que le he agradecido mucho, que el tres vale diez pesos, que diez pesos en aquella época era un dineral. El tres vale diez pesos pero tienes que limpiar el malangal aquel. Entonces yo al amanecer del día yo estaba prendido sacándole bejuco al malangar aquel para comprarme el primer tres que yo tuve.

Marcelo es una persona que es considerada un virtuoso del laúd que lleva defendiendo muchos años la música campesina y que es referente nacional, Lamas en aquellos tiempos no conocía nada sobre el laúd ni sabía tocarlo, este instrumento lo motivó de tal manera que jamás abandonaría. Largas horas entregó a su ensayo; aprendiendo sus interioridades y riquezas del sonido además de su compleja ejecución. Alternó esto con su trabajo directo en el surco, ya como operador de combinadas arroceras. Más tarde con mucho empeño fue aprendiendo. Aunque también toca el tres que es el instrumento típico cubano. Sus obras han sido llevadas a la cátedra del ISA, lo ejecutan en el ISA como obra, forma parte de estudios normales de la escuela. Marcelo tiene una característica muy importante que es el de ser un gran improvisador, domina todos los géneros de la música campesina y cubana. Es fundador del Movimiento de la Nueva Trova, convirtiéndose en su representante en Sancti-Spíritus.

Después de un éxito tras otro comienza en 1981 los estudios de la música. A los que ha dedicado 44 años. Se graduó posteriormente de nivel elemental, se especializa como tresero y laudista. Comienza su carrera profesional en el grupo Los Pinares, convirtiéndose en su director. Radia diariamente el programa campesino de la Emisora Provincial Guateque en la Agricultura hasta 1994 muy difícil de lograr, un programa en vivo significaba en aquel entonces que tenía que montar un repertorio bastante amplio que todos los días salía al aire, durante

muchos años fue director de una de las agrupaciones emblemáticas de la música campesina , hasta que surge en Cuba un movimiento de música contemporánea en la cual el músico se encontraba realizando el punto, la guaracha y el son a los que ama y quiere. Pero la juventud de entonces empezó hacer cosas nuevas así que decide fundar su propia agrupación a quien nombra “Los Guanches” (nombre primitivo de las islas) en el marco del hermanamiento de la ciudad de Sancti Spíritus con Islas Canaria. Incluye nuevos instrumentos como el tres, la flauta y la trompeta. Muchos que lo conocían opinaban que este no era el camino más correcto, pero él siguió su destino. Una larga carrera a partir de entonces comienza para este destacado músico al que llegan a dedicarle un festival nacional “Eduardo Saborit”. En visita de una representación del Ministerio de Cultura se le propone al grupo adoptar el nombre de “Los Lamas” el mismo que mantienen hasta la actualidad.

Unas de las primeras presentaciones de Marcelo Lamas fueron en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional en 1988 en el cuarto concurso y festival internacional de guitarra de la Habana. Sobre esa primera presentación refiere Marcelo:

.....La primera alegría fue el festival de guitarra del 1988, fui invitado a la Habana por Efraín Amador por la Academia de ciencias donde ahí se encontraban los exponentes más grandes del universo, del mundo en el Covarribias. Esa fue una experiencia muy grande, allí hice controversia con Lima, con José Manuel, con Barbarito Torres, los grandes exponentes del laúd, frente a grandes guitarristas como Papo de Lucía, Ichiro Suzuki el japonés.

Su primera experiencia internacional fue en el año 2001, que Marcelo, viaja a Islas Canarias con motivo de un intercambio cultural entre las dos islas, allí conoció grandes figuras como Maximiliano Rapero, José Luis Tarpés. Sobre esta primera experiencia internacional refiere Marcelo:

.....Mi primera experiencia internacional fue en el 2001 que fui a las Islas Canarias a un intercambio cultural de Cuba y las Islas. Las impresiones que tuve allí fue muy importante ya que nuestra música gusta principalmente la música campesina y los poetas, el son, la guaracha y de ahí pues bueno, surge la idea de ir a Francia un matrimonio francés llevar los repentistas a Francia y fui a ya por cinco o seis veces a Francia. Los teatros llenos allí hice escenario con Galletano Veloso, Miriam Mativa

me regaló un CD. Esa es una impresión muy grande para mí que una figura como Galletano Veloso quiera cantar con los cubanos, que Miriam Mativa nos exhorte a continuar la música cubana. Miriam Mativa estuvo en Cuba Fidel la recibió en el aeropuerto era progresista y eso es muy grande para mí.

Grabó un disco con el grupo canario “6 y Pto”; trabajó en la televisión, incursionó en el mismo con el instrumento El Cuatro, que solo en 40 horas logró dominar a la perfección. Países como Francia, Tailandia y otros del área asiática conocen el trabajo de este músico espirituario. Otras importantes grabaciones vendrían después. El último en el 2006, cuando graba con la Asociación de Música del Mundo, lo promociona la productora Ocora de Radio Francia, bajo el nombre “Punto y Trova”, los discos que ha grabado son unos cuantos. Sobre los discos que grabo refiere Marcelo:

.....El disco que más se ha vendido del grupo Los Lamas y yo he hecho es “Qué pasa rumbero” que se comercializa en la casa de la música de Trinidad. Donde todos los martes esta allí la agrupación y puede adquirir el disco y se le vende al turismo internacional. Los otros discos, el último disco que hice ahora es con el grupo de cuerdas. Otra faceta que no se conoce mucho y se conoce allá afuera pero aquí no de instrumentales, “punto y trova de Sancti- Spíritus”, y los otros discos, en Francia tengo tres discos que no recuerdo que nombre le pusieron y así.

En la actualidad Marcelo Lamas, lleva 14 años trabajando en la Casa de la Música en la Villa de Trinidad vinculado a la EGREM, lleva un tiempo trabajando en el turismo. Él no ha dejado sus raíces tradicionales campesinas bajo ningún concepto, mantiene otras presentaciones en diferentes provincias del país, emisoras de radio y televisoras del territorio nacional, haciendo televisión, galas políticas, carnavales, entre otras, allí realizó un disco llamado “Qué pasa con las mujeres”, los temas casi todos son de su autoría, trabaja con profesionales. Respecto a su trabajo en la actualidad se refiere Marcelo:

.....En el libro punto y trova ahí aparezco yo con el trío Los Lamas con diez obras de mi autoría que se está vendiendo en todas las capitales del mundo con una de las disqueras más grandes de Francia “La Ocora” y “Radio Francia”. Ese disco se está vendiendo en todas las capitales del mundo y para los espirituarios eso es gloria que nuestra música ande por todos esos lugares. Trabajo en Trinidad en el

turismo en la casa de La Música en La EGREM ahí estoy miércoles y jueves con Los Lamas orgulloso de tener un grupo de grandes músicos, de respuesta rápida como le digo cómo Juan, como Toni, como Yisi Lamas, Yarelis, Orlando Naranjo que es el grupo Los Lamas donde trabajo.

Verdaderamente se puede decir que gracias a Marcelo Lamas en Sancti-Spíritus se enciende la llama de la música campesina, que aunque se afronta por una era en que los jóvenes y personas en general adoptan por otro género de música como es el reguetón, que no se está en contra, nunca se debe olvidar las raíces como es la música campesina, el bolero, el cha cha chá, el son. Estas tienen la cubanía y se identifican como cubanos Marcelo para nosotros es un ícono de la cultura realmente.

Marcelo tiene dos hijos graduados de la escuela nacional de arte: A los que inculcó que estudiaran música, son especialistas en flauta y trompeta. No está de acuerdo con los críticos que sea el tercer laudistas de Cuba, este tiene su propio estilo, sus propias obras, que son de su propia autoría, que ha estado entre los grandes laudistas y que ha compartido con todos. Los laudistas le comentan que es bueno en su área, que ellos son contemporáneos y que él es de la nueva época. Sobre la carrera en la música de sus dos hijos refiere Marcelo:

.....Mis hijos me siguieron yo los puse a estudiar música desde temprano, desde niños, son graduados de la ENA los dos, son especialistas en trompeta y flauta. Todo esto representa la vida misma verme reflejado en mis hijos y en los nietos que tengo detrás de mí también, mis nietos musicales. Si soy un poco como dicen los campesinos, porque estás entrevistando un campesino un poco ferruco como decimos en el campo. Pero no ya vamos madurando en edad y ya tenemos que ir cambiando, los tiempos no son los mismos, pero sí soy exigente sí.

Los resultados más significativos que ha tenido Marcelo son muchos ya que ha hecho grandes trabajos como: la asociación canaria, el reconocimiento especial por las composiciones, su taller que son de las nuevas generaciones quien ama mucho. Marcelo está aprendiendo a cultivar la música nuestra para no perderla en un futuro. Ha viajado por el mundo y que ha conocido a grandes figuras, ha hecho escenario con el Canario, con Miriam Mativa, Galletano Veloso una serie de artistas del mundo que para él son un honor.

Marcelo se ha empeñado en que la música autóctona no “muera”, porque la música campesina no es comercial, junto con él hay otros músicos empeñados que no sea olvidada, que se mantenga porque la música cubana es el fruto del sueño de la realización y de la belleza de muchas personas que se ganaron el justo lugar en todos los escenarios mundiales. No es posible que se deba olvidar esto. Se debe sembrar en el corazón de las nuevas generaciones la defensa de la música cubana como base primordial. Con experiencias se decide que los niños tienen que cantar “de todo”, abrimos el espectro, que dominen todos los géneros de la música cubana como base la música campesina y a la vez dominar también la música latinoamericana, realmente enraizada en nuestra cultura esta la música mexicana como otra de las ramas que Marcelo es una de las personalidades que está haciendo un trabajo enorme para que esta cultura permanezca.

Marcelo Lamas es una de las mejores cosas que le han pasado a la música popular cubana, tal vez la presencia permanente de Marcelo Lamas en la periferia no le han permitido, no tanto a él sino a la música popular cubana en sentido general una mejor presentación hacia todo lo que se presenta a la música popular desde el presupuesto de la música campesina y más allá porque no se considera tampoco que la música creada por Marcelo Lamas sea estrictamente campesina porque en Marcelo hay una tonalidad. Marcelo da y escribe también otras informaciones de la música urbana que incluye en su propuesta individual. En la academia han advertido que la obra de Marcelo es importante y de hecho hay programas de estudio que lo han hecho a partir de una propuesta de Marcelo Lamas, un hombre que no fue ni es todavía un hombre de la academia, no tiene una alta preparación académica sino que es un hombre verdaderamente empírico, que ha asumido esos conocimientos desde una posición de intercambio inicial y todavía con la propuesta cultural del laúd y el tres. Que la obra de Marcelo se haya incorporado a los programas de estudio de la escuela nacional de arte pues evidencia importancia para la academia. Su presencia en los guanches permitió la difusión desde Marcelo Lamas de otras propuestas musicales que no son especialmente campesinas. Eso ilustra que la preparación de Marcelo es una preparación amplia no reducida al fenómeno de la música campesina sino a la propuesta interesante en la música popular urbana. La incorporación de determinados instrumentos de Marcelo a la música popular cubana permite incluirse no solo en una sonoridad diferente y matice, no solo de manera

reductiva en la música del género campesino sino hacia otras propuestas que son importantes en la música popular urbana y también en la música popular cubana.

Los logros más significativos de Marcelo son: el trabajo realizado con los niños en los talleres de creación ya que este tiene un mérito tremendo, no porque sea él quien los dirija, es que allí se garantiza el futuro.

2.2: La composición de las agrupaciones de las que participa el músico Marcelo Lamas.

El músico Marcelo Lamas a lo largo de su actividad cultural ha integrado diferentes formatos de música campesina. Entre los que se destaca el conjunto *Los Pinares*, importante agrupación de música campesina del país. El conjunto Los Pinares, se distinguió por la eficiencia en la realización del punto cubano, fundamentalmente en el acompañamiento de poetas en la Emisora de Radio Sancti Spíritus, donde se destacó Marcelo Lamas en el virtuosismo en la interpretación del género campesino mediante las cuerdas del laúd.

En el conjunto los Pinares Marcelo Lamas tuvo la oportunidad de acompañar a importantes poetas repentistas de todo el país, como es el caso de la emblemática pareja de repentismo Justo Vega y Adolfo Alfonso, también pudo acompañar a Naborí, Angelito Valiente y Francisco Pereira, los más importantes poetas repentistas del país. Otros del territorio espirituano como Raúl Herrera y Luís Martín le permitieron destacar su virtuosidad en el manejo de los instrumentos de cuerdas.

A su paso por esta destacada agrupación de la cultura espirituana, participó en varias ocasiones en la Jornada Cucalambeana, donde acompañaban a todos los poetas repentistas que se presentaban y hacían también el acompañamiento en el certamen internacional de repentismo Justo Vega.

En el conjunto Los Pinares, tuvieron la oportunidad de estar, músicos de la talla de Luís Martín, Esteban Pino y Francisco Díaz (Paquito), en entrevista realizada a estos músicos expresaron: (ver anexo)

“El conjunto Los Pinares constituyó una escuela para todos nosotros, ya que aquí aprendimos a tocar el instrumento típico cubano como es el tres y más tarde el instrumento de Los campos de Cuba como es el laúd”.

“Para nosotros Los Pinares es todo, es nuestra vida, pues gracias a este conjunto fue que aprendimos a dar los primeros pasos en la carrera de la música principalmente la campesina”.

“A este grupo de Los Pinares le tenemos que agradecer mucho porque gracias a este conjunto nos dimos a reconocer como músicos”.

“En Los Pinares aprendimos muchas cualidades bonitas dentro de ellas a respetar, querer y a tener gran unidad con nuestros compañeros.

“Los Pinares me hicieron lo que soy en la actualidad; son mi historia. Allí estuve 25 años, llegué a ser su director. En los inicios el conjunto casi se desintegra, era el grupo del programa campesino de la emisora. Como éramos aficionados, hubo un momento en que los centros de trabajo nos reclamaron con fuerza; yo, por ejemplo, era operador de combinadas en la Arrocera. Faustino Pérez, que era secretario del Partido en la región de Sancti Spíritus, indicó: ‘Esa agrupación no podemos perderla. Hay que profesionalizarla’, y así fue”.

En la actualidad Marcelo Lamas participa y dirige tres agrupaciones de música campesina en la provincia. *El trío Los Lamas*, el *Grupo Los Lamas* y una adaptación de estos formatos para el programa campesino que se televisa una vez por semana.

El trío *Los Lamas* es una agrupación donde la distinción la realiza la interpretación en cuerdas, es decir instrumental de la música campesina. Cuenta con los arreglos del propio Marcelo. El trío se distingue por ser de una excelencia sin precedentes en la historia de la música campesina en la región espirituaña. No es ya el formato de música típica o tradicional, sino la maestría de la interpretación instrumental.

El grupo *Los Lamas*, se presenta principalmente en el municipio de Trinidad. Está integrado por músicos evaluados de la provincia y se destacan por realizar guarachas, puntos y guajiras, todo desde las tonalidades y variantes espirituañas.

La composición de las agrupaciones donde ha participado el músico Marcelo Lamas se distingue por interpretar y realizar la música campesina, por lo que su formato de músicos responde a los formatos originales de este género. Su instrumentación son, instrumentos de cuerdas como el tres, la guitarra y el laúd, instrumentos de percusión como las tumbadoras y el bongó, instrumentos de viento como la flauta y la trompeta, también percusión menor, maracas y güiros.

En cuanto a la conformación del repertorio este ha estado definido de acuerdo al formato de cada una de las agrupaciones. En el Trío Los Lamas, la música que se realiza es música campesina a voces, siguiendo la incorporación realizada por los Hermanos Sobrinos a este género, con voces prima, segunda y tercera. Así se cantan guajiros y puntos de forma armónica.

En el Conjunto los Pinares, fundamentalmente se destacan por el cultivo del punto libre en el acompañamiento de los poetas y también se hacían guarachas utilizando la conformación de las voces con los instrumentos. Es importante destacar que en los formatos en los que ha participado el músico Marcelo Lamas han sido evaluados por las comisiones nacionales y han obtenido catálogos de excelencia.

2.3: Aspectos significativos del proyecto “Lamas” que dirige el maestro Marcelo.

El trabajo de “*El Duende de los sueños realizados*” como le llaman afectuosamente sus alumnos, no termina aquí, dirige un proyecto comunitario de la Casa de Cultura Eduardo Mursulí de la capital espiritana, para niños y jóvenes aficionados a la Música Tradicional Campesina. Los estudiantes del proyecto se reúnen en el Museo de Arte Colonial, donde el objetivo fundamental es divulgar, enseñar y promocionar la música campesina. En este proyecto se enseñan las diferentes tonadas espiritanas, que son únicas de su tipo en Cuba, también guajiras y guarachas, además de las diferentes variantes del punto cubano, aunque con especial énfasis en el punto espiritano. Dentro de este proyecto juega un papel fundamental el taller de repentismo, donde el Maestro enseña algunas herramientas que permite a los estudiantes la fácil improvisación. En entrevista realizada a Marcelo Lamas acerca de este taller afirmó:

«Lo principal que se enseña son las peculiaridades de la décima espinela. Es decir la pausa a partir del cuarto verso. Lo principal en los talleres de repentismo son los ejercicios a través del llamado pie forzado, del verso volante, entre otros ejercicios con juegos de palabras o con glosas. En los talleres de repentismo participan los estudiantes que tienen alguna inclinación por la décima oral improvisada y ya tienen habilidades para hilvanar los versos.»³³

³³ Fragmentos de entrevista realizada al Músico Marcelo Lamas. Octubre 2013.

«Este aspecto del proyecto Lamas es muy importante para la cultura espirituana, debido a la carencia de poetas repentistas a lo largo de toda la provincia y además tampoco existen en el municipio otros talleres de repentismo. Los estudiantes del taller han participado en importantes certámenes del país, donde han salido galardonados con premios y menciones. Un ejemplo de ello es el espacio *toda Luz y toda mía*»³⁴, que dirige la escritora y decimista de la provincia Merary Mangly Carrillo, en este espacio se realiza anualmente concurso de repentismo y tonadas, donde participan estudiantes aficionados a la música campesina de toda Cuba y han alcanzado importantes premios.

En cuanto a las **tonadas**, es otro aspecto importante en el proyecto. Las tonadas son diferentes líneas melódicas para cantar la décima. En la región espirituana existen diversas tonadas, que fueron traídas a Cuba por los españoles. En el caso de la región espirituana, la formación étnica fundamental fue de andaluces, que trajeron sus cantos y se fueron modificando en las condiciones histórico - concretas de la región. Marcelo realiza en su taller el aprendizaje de diversas de estas tonadas, obteniendo resultados relevantes como es el dúo Raíces, uno de los más significativos de la música campesina en el país. Este dúo fue seleccionado por la Casa Discográfica Colibrí para la grabación de un CD de tonadas espirituanas. Principalmente tienen como repertorio las composiciones de la Parranda Típica Espirituana, que en su mayoría son anónimas, pero con los arreglos originales realizados por los Hermanos Sobrinos.

Otros géneros campesinos cultivados en el Proyecto Lamas son las guarachas y las guajiras. Refiriéndose a la composición del repertorio Marcelo expresa:

“El repertorio lo seleccioné teniendo en cuenta las peculiaridades melódicas de los estudiantes. Hay niñas que no componen, pero tienen una voz excelente para las guarachas y las guajiras. Entonces les montamos estos géneros y lo hacen muy bien.”

El repertorio se realiza únicamente con autores cubanos como el Inocente Iznaga “el jilguero de Cienfuegos”, Celina González y otros compositores espirituanos como Julio Toledo y el propio Marcelo Lamas. Estas composiciones son muy autóctonas y

³⁴ El espacio *Toda luz y toda mía* se encarga de promocionar la décima en todas sus variantes y es auspiciado por el Centro Provincial del Libro y la literatura.

en ella se reflejan temáticas muy cubanas como el amor a la patria, las loas a la campiña y el amor a la mujer.

En cuanto a los instrumentos utilizados son todos instrumentos tradicionales como la guitarra española que la toca el compañero Pablo, el tres, un laúd, y percusión menor como el güiro, las claves, las maracas y el bongó. El aprendizaje de estos instrumentos se realiza también en el proyecto, por parte del propio Marcelo u otros profesores que también participan en el proyecto. Aunque muchos de estos instrumentos los estudiantes sabían utilizarlos porque provenían de familias de músicos o eran estudiantes de la propia escuela de música. En el proyecto se cultiva también la música mexicana. “Existen estudiantes que no tienen actitudes para la interpretación de puntos y tonadas y en otros casos prefieren la música mexicana, porque es la que han inculcado sus padres o es la que más conocen por la difusión”. Este fenómeno de la preferencia de algunos estudiantes aficionados a la música mexicana y no a la campesina se debe a que esta música es poco difundida por los medios, por tanto crea un fenómeno de no identificación y reconocimiento.

Sobre el proyecto refiere Marcelo:

.....Dirijo un proyecto comunitario de la casa de cultura Eduardo Musuli de la capital un taller de repentismo, música mexicana, música popular, música campesina, muy bueno con una calidad tremenda que creo que mi obra se está relevando a través de los críticos. Pero yo considero que el mejor trabajo que estoy haciendo en el transcurso de la carrera es ese, garantizando el futuro, con unas niñas de mucha calidad. De una edad de nueve, de diez, de doce, de dieciocho jóvenes. Estoy incorporando gente mayor también que quieran cantar también y que afinen, que tengan deseos de hacer cultura yo los acepto también los presento, hacemos la campiña, vamos a las comunidades, vamos a los CDR, hacemos actividades en los CDR muy bien aceptada por cierto por todo el pueblo y el taller ya no lo para nadie, se ha convertido en un patrimonio ahí yo doy clases de laúd, tres, enseño las tonadas, los dúos de música espirituana, las parrandas, la trova y creo que es muy meritorio garantizar el futuro porque hay corrientes musicales ahora muy bravas que muchas como son el reguetón que no estoy en desacuerdo que lo hagan que estamos dejando lo nuestro por lo otro, pienso que la patria está primero. Hoy en Cuba lo que más se ve es el reguetón se está trabajando y se está

trabajando arduamente para rescatar las tradiciones, los talleres estos son una maravilla. Bueno y así hay que luchar por garantizar los nuevos relevos, el relevo de la patria con nuevos relevos de la juventud en ustedes. Tenemos que tener jóvenes que se hagan cargo de la cultura y de la patria

El proyecto que dirige Marcelo Lamas no es asignado es decir no es un proyecto financiado, ni auspiciado por ninguna institución cultural, es un proyecto ganado, por la calidad del trabajo que realizan y las aptitudes de los niños. En el proyecto comenzaron otros alumnos que en la actualidad son adolescentes o adultos. Solo quedan tres de ellos que fueron los que empezaron la batalla para ganarse este proyecto.

La edad de comenzar los niños en el taller es alrededor de los 6 años, esta es la casa de los que no pueden tener acogida en la escuela de música, el maestro le extendió su mano de forma natural y sin ningún tipo de interés. El no recibía nada de economía, todo era de carácter voluntario, una vez que estos jóvenes se ganaron el proyecto, Cultura asignó un proyecto obligado, ya entonces el maestro comienza una forma metodológica, no voluntaria a través de la cultura de este proyecto, se han nutrido cada día de mejor calidad de niños. Nunca habían tenido tanta calidad como tiene hoy, se pueden manifestar tanto, adolescentes, como mayores, lo más que le sobra es la calidad musical. Tuvieron la suerte de que se están nutriendo de jóvenes músicos, porque dependían de un respaldo de que alguien los ayudara. En estos momentos son autónomos, que ya se van hacer un proyecto con autonomía propia, cada día lo que ven es que estos niños son estrellas nacies, ellos se esfuerzan cada día por ser mejores y bajo la conducción del maestro. Él los dominó “el joyero”, ya que este coge el diamante agudo y lo convierte en joya.³⁵

Los infantes han estado en todas las actividades que prepara cultura y siempre se coronan con el éxito de los primeros lugares desde hace años. En el año 2012 hubo una excepción de la voz del verano, era de chicos menores de 13 años, se presentaron 4 niños de este taller, y se llevaron el primer, segundo, tercer y mención especial. Este año se presentaron tres adolescentes porque fue para mayores de 15 años. Claudia una de las integrantes del grupo llegó a la final con el éxito compartido. Esa es la demostración real y fehaciente que estos niños van

³⁵ Ver anexo 2

alcanzando, un hecho material, no es un futuro, es una realidad en estos momentos. Algunos jóvenes faltan a veces al taller pero es que a parte de participar en este proyecto ellos tienen que cumplir con las tareas que se le asignan en la escuela, pero no obstante en sección contraria van a la casa del maestro para que él los asesore, o al museo. También cualquier persona que desee respuestas acerca de la música, él le hace las correcciones.

Los niños han tenido disímiles experiencias en la música. Sobre lo anterior refiere dos de las estudiantes de Marcelo:

..... Fui la ganadora de la voz del verano por dos años. Al principio pasé una pena tremenda porque en la primera actuación que tuve se le rompió una cuerda al laúd. Pero no me afectó en nada porque seguí aquí en el proyecto y a partir de esto he cantado en la radio, en la televisión, me he presentado en concursos. Otra alumna dice:

.....El proyecto es como una escuela porque me ha enseñado a hacer más unidos a perder ese miedo que llevamos dentro, es decir el miedo escénico. Que eso se lo debe a Marcelo, que somos como una familia. Cada día nos esforzamos más y nos damos el apoyo que necesitamos.

Otra integrante del proyecto que es la madre de otra niña que también participa en este proyecto afirma sobre lo anterior planteado:

.....Que el proyecto es muy bonito. Para todos aquellos niños que tengan una cualidad, que tengan algún motivo para la música, que se presenten con el profesor Marcelo Lamas, el cual es muy capacitado. Este es un proyecto muy unido, él enseña música campesina, les enseña a cantar. En el proyecto se hacen actividades con ellos, todos los que estén interesados pues que se pueden llegar al proyecto, ya que están abiertos para todos. Aquí se encuentran muchos niños que tienen muchas actitudes y el maestro los pule, para que se proyecten bien.

También las madres de los niños de este proyecto han tenido disímiles experiencias en este taller ya que han visto el gran logro que ha hecho el profesor Marcelo con sus hijos. Sobre lo anterior se refiere dos de estas madres:

..... Macelo es un tremendo profesor, que ha hecho con estos niños maravilla, empezando por la mía que no había escuchado nunca la música campesina y hoy

día, hace tonadas, música campesina, entre otros géneros. También sobre lo anterior relata otra madre:

.....Este proyecto ha sido para nosotras una gran experiencia. Mi hija se encuentra más menos 4 años aprendiendo aquí, muy bien ha ido a distintas actividades, ha tenido una proyección, la cual no tenían anteriormente. Gracias al maestro, ha insertado música campesina en su repertorio, para mí y para ella especialmente ha sido una experiencia muy bonita. Ella ya está que no viven sino es con el proyecto, no faltan ni a los ensayos ni a nada y todo marcha bien.

Los músicos del grupo aluden que tuvieron la gran dicha de cantar música campesina, que no eran de su preferencia, gracias a la motivación que le ha dado su profesor, cada día ponen más de su empeño y a la vez se sienten orgullosos de estar en este proyecto.

2.4: Aportes de la obra de Marcelo Lamas a la cultura espirituana.

Muchos son los aportes del maestro Lamas a la música espirituana entre ellos está las innumerables composiciones que tanto gustan al pueblo cubano esencialmente al de Sancti-Spíritus que se caracteriza por ser una región campesina. El grupo de los Lamas es el grupo que más se ha destacado por divulgar y relucir estas composiciones.

El grupo Los Lamas es el que más ha interpretado las composiciones de Marcelo y algunos grupos en Trinidad que han montado algunos temas. La acogida que han tenido es muy buena porque las personas lo bailan y lo gozan y están presentes en cada presentación del músico.

Las composiciones las escribió hace cinco años atrás y su motivación está dirigida mayormente por vivencias. Uno de los temas de Marcelo es “Mensaje de la rumba” que es cantado en el taller raíces por los niños. Sobre lo anterior afirma Marcelo:

..... Este tema lo compuse por una motivación que tuve y que estaba pasando en Cuba cuando surge la salsa y el merengue. Los rumberos se escondieron y no querían salir porque estos géneros estaban dando durísimo.

Otro tema se titula “Tradición espirituana” que el autor se basó en las tradiciones, los compositores espirituanos hay que recordarlos. “Un canto a Trinidad” es una

cosa muy grande que en un sueño empezó este tema y lo acabó el otro día. Sobre lo anterior relata Marcelo:

.....Soñé que estaba en el museo de historia de Trinidad “Contrabandidos” y los compositores me dijeron que tenía que hacer una canción y este dijo que si estaba Rafael Rodríguez aquí y están todos los compositores grandes de Cuba que iba a hacer él y le dijeron que tenía que hacerlo, así hice una parte en el sueño y lo terminé el otro día.

“La hermosa Villa de Trinidad” es un tema que está basado en las cosas lindas que tiene esta ciudad como: la casa de la música, los grupos folclóricos, las playas, el mirador, una serie de lugares que menciona el compositor en los cuales este se inspiró para realizar dicha canción. Otra de las composiciones de Marcelo es “Respetar el son” por una vivencia que tuvo que trata sobre el son, el guaguancó y la guaracha, ya que hay que respetar esos géneros para poderlos cultivar y que tengan vigencia. Sobre lo anterior se refiere Marcelo:

.....Yo venía un día por la casa de la trova y salió un señor ya de edad. Me dijo con estas palabras que ya esto no sirve, esto se paró y le dije, que le pasaba, este me contestó que habían metido el reguetón en la Casa de la Trova y este dijo otras palabras más groseras.

Se puede concluir afirmando que la obra de Marcelo es una obra de gran valor de todo aquel que se detenga en escuchar sus interioridades. Por eso esta obra de Lamas se estudia en el ISA y aparece registrada en libros de María Teresa Linares. El proyecto que dirige Marcelo es un proyecto ganado por sus estudiantes; un proyecto digno de aquel que se detenga a escucharlo. Marcelo en cada clase pone su empeño para que sus alumnos aprendan cada día algo nuevo y útil, son niños con un talento enorme y rico. Las agrupaciones por las que ha transcurrido Marcelo Lamas han dejado en él y en el público admirable una gran huella difícil de olvidar con el transcurso de los años. Este músico es una joya de la cultura cubana y de la campesina. Marcelo lleva en su alma la música pero a su vez lo guía su gran espíritu revolucionario que lo demuestra en cada gira que ha realizado por diferentes lugares del mundo. Sus composiciones están dedicadas a su tierra trinitaria y espirituana.

CONCLUSIONES

1. Los aspectos significativos en la vida de Marcelo Lamas están relacionados con su inclinación por la música campesina, la dedicación a ella a lo largo de toda su vida, el virtuosismo en el manejo del laúd y su labor como promotor natural de la música campesina en la región espirituana.
2. Las agrupaciones en las que ha participado Marcelo Lamas a lo largo de su vida se han destacado por ser autóctonas y específicas de la música campesina. Donde las composiciones y el repertorio han sido identitarias de la región espirituana.
3. El Proyecto Lamas es el proyecto más importante realizado en la provincia de Sancti Spíritus que agrupa a niños de diferentes edades con aficiones a las diversas variantes de la música campesina.
4. Los aportes de Marcelo Lamas a la cultura espirituana se identifican a través de las composiciones melódicas en tres y laúd. Ha realizado presentaciones del punto y las tonadas espirituanas en diferentes escenarios del país así como una ardua su labor de promotor de la cultura campesina.

RECOMENDACIONES

Se recomienda:

1. Continuar la investigación, analizando las variantes musicológicas de la obra de Marcelo Lamas.
2. Utilizar el informe en las asignaturas de Música Cubana, Cultura Regional e Historia Regional.
3. Divulgar los resultados obtenidos de manera que puedan ser publicados y consultados.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBA ÁLVAREZ, SAYLÍ: *El Gallo que es fino y canta*, Ediciones Luminaria, 2012.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, LUIS. *El arte de investigar el arte*. Editorial Oriente, 2010.
- AMADOR, EFRAÍN: *Universalidad del laúd y el tres cubano*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, Cuba, 2005.
- ARGELIER, LEÓN: *Del Canto y del tiempo*, Editorial Pueblo y educación, 1987.
- CARPENTIER, ALEJO: *Instrumentos musicales cubanos*, Editorial Extramuros, 2005.
- ELI RODRÍGUEZ VICTORIA Y GÓMEZ GARCÍA ZOILA: *haciendo música cubana*, Editorial Félix Varela, 2009.
- El virtuosismo de Marcelo Lamas», s.f. Disponible en: <http://www.radiosanctispiritus.icrt.cu/gente-nuestra/1259-el-virtuosismo-de-marcelo-lamas.html>. Consultado 25 de marzo 2013.
- GIRO, RADAMÉS: *Panorama de la música Popular Cubana*. Editorial letras Cubanas .La Habana, 1998.
- GUANCHE, JESÚS: *Componentes étnicos de la nación cubana*, Editorial Progreso, 2010.
- La música campesina cubana. Posible origen | Musicuba.net. In: [online]. Available from: Disponible en: <http://www.musicuba.net/articulos/la-m%C3%Basica-campesina-cubana-posible-origen>. Consultado [Accessed 26 March 2013 a].
- LEIVA WALDO: *Oralidad y escritura en la Hispanoamericana*, Editorial Letras cubanas, La Habana, 1999.
- LINARES MARÍA TERESA: *La música y el pueblo*. Ediciones Adagio, 2007.

- LINARES MARÍA TERESA: *Elementos folclóricos de la Música campesina*, editorial CIDMU, 1988.
- LÓPEZ LEMUS, VIRGILIO: *La décima renacentista y barroca*, Pablo de la Torriente, La Habana, 2002.
- Marcelo Lamas - EcuRed, s. f. Disponible en: http://www.ecured.cu/index.php/Marcelo_Lamas. Consultado 25 de marzo 2013.
- Marcelo Lamas in the Throat of the Lute, s.f Disponible en: <http://www.radiosanctispiritus.icrt.cu/english/culture/1619-marcelo-lamas-in-the-throat-of-the-lute.html>. Consultado 25 de marzo 2013.
- MENÉNDEZ ADOLFO ALBERDI: *La décima escrita*, La Habana. Ediciones Luminaria, Sancti Spíritus, 2008.
- ORTA RUÍZ, JESÚS (El Indio Naborí) *Décima y Folclor*. Ediciones Unión, La Habana, 1980.
- RICO, FRANCISCO: *Historia y crítica de la Literatura Española*. Editorial Crítica, 1980, Barcelona.
- SANJURJO PÉREZ, ELENA. *Historia De La Música Cubana*. La Moderna Poesía, 1986.

Guía de entrevista

Objetivo1: Identificar aspectos significativos de la vida de Marcelo Lamas.

Entrevista realizada a Marcelo Lamas.

- 1- ¿Dónde nació el músico Marcelo Lamas?
- 2-¿Quiénes fueron sus padres?
- 3- ¿Dónde realizó los primeros estudios?
- 4-¿Cuál es la situación económica?
- 5-¿Cuál fue la primera agrupación que vio?
- 6-¿Cómo ha sido el trabajo de los niños en los talleres de creación?
- 7-¿Cuántos años lleva vinculado a la Casa de Cultura?
- 8-¿Qué resultados más significativos ha tenido?
- 9-¿Cuáles son las personalidades de la cultura cubana con las que ha intercambiado?
- 10-¿Cuáles son las giras que ha realizado?
- 11-¿Cuáles son los discos que ha grabado?
- 12-¿Cuáles son las principales composiciones?
- 13-¿En qué año empezó a escribir sus primeras canciones?
- 14-¿Por qué se decidió a escribirlas?
- 15-¿Cuál a es la acogida que han tenido?
- 16-¿Cuáles son los grupos que interpretan sus composiciones?

Entrevista a su grupo Los Lamas.

- 1-¿Qué tipo de música interpretan?
- 2-¿Qué papel juega Marcelo dentro del grupo?
- 3-¿Qué les ha enseñado?
- 4-¿Qué experiencias han tenido?

5-¿Cómo se organizan?

6-¿Qué instrumentos tocan?

7-¿En qué lugares se presentan?

Objetivo2: Describir la composición de las agrupaciones de las que participa el músico Marcelo Lamas.

Entrevista realizada al grupo Los Lamas.

1-¿Qué significa para ustedes el grupo Los Pinares?

2-¿Qué les agradecen al grupo de los Pinares?

3-¿Qué le aportó profesionalmente el conjunto Los Pinares?

Objetivo3: Caracterizar el proyecto Lamas a partir de sus resultados.

Entrevista realizada a los niños del taller

1-¿Qué tipo de música interpretan?

2-¿Cómo es el trabajo de ustedes con Marcelo lamas?

3-¿Qué les enseña el músico?

4-¿Cómo se sienten?

5-¿Qué enseñanzas les ha brindado?

6-¿Qué instrumentos tocan?

7-¿Qué canciones cantan?

8-¿Cómo Marcelo se comporta con ustedes?

9-¿Qué experiencias han tenido?

Entrevista a los padres de los estudiantes del taller

1-¿Cómo se siente al saber que su hijo está trabajando con Marcelo Lamas?

2-¿Está de acuerdo que su hijo se incline por la música campesina?

3-¿Ha observado en alguna ocasión el trabajo de Marcelo Lamas en los talleres de creación?

4-¿Ha observado en alguna ocasión las presentaciones que ha tenido Marcelo Lamas tanto con los niños del taller como de su grupo Los Lamas?

5-¿Cómo es la relación de su hijo con Marcelo Lamas?

6-¿Qué experiencias han tenido?

7-¿Qué valor le atribuye?

Guía de observación participante

1-¿A qué hora asisten los niños al taller de Marcelo?

1-¿Por cuántos niños está compuesto el grupo?

2-¿Cuáles son los instrumentos que utilizan?

3-¿Cómo ha sido la acogida del proyecto?

3-¿Cuáles son las letras de las canciones?

4-¿Cuáles son los documentos de evaluación?

5-¿Cómo se sienten los niños en el taller?

Guía de observación participante

(Letras de las canciones)

“Tradición espirituana”

Así se canta así se toca en Santi-Spíritus su tradición. Mi trova si es un encanto de Teofilito y Miguel y Manolo gallo aquel compositor legendario como el yo te miento varios como mi trova ninguna y Elmer Rodríguez más de una composición nos dejo como Juan Echemendía que nos inmortalizó hay que mentar a Pascual, Armando, a Marcelino los tres hermanos sobrinos que su punto es sin igual:

Coro: Así se canta así se toca en Santi-Spíritus su tradición (inspiración libres del intérprete).

“Un canto a Trinidad”

Trinidad tercera Villa que fundó Velázquez en su recorrido, Trinidad tus calles coloniales tus museos de historia que existen memorias de tus generales, Trinidad tu puerto de Casilda, tu costa Sur, tu playa Ancón, son lugares donde se deleitan decorosamente tu población, el lomerío del Escambray que te intercepta por una orilla hoy y siempre llevare en mi alma tus recuerdos querida villa. Trinidad, Trinidad querida Villa.

“Heramosa Villa de Trinidad”

Si tu quieres gozar y bailar con alegría y felicidad ven a mi pueblo lindo y querido como esa la hermosa Villa de Trinidad sus lindas calles son empedradas y patrimonio de la humanidad con sus museos llenos de historia por su independencia y su libertad son muy bonitas sus tradiciones como es el grupo el Cocoró son las tonadas territorios lo más bonito que he visto yo.

De Trinidad no me voy aquí me voy a quedar por ser tan hospitalaria preciosa ciudad del mar, en Trinidad no hay misterios tampoco hay algarabía vamos a seguir luchando por ser mejores cada día.

Coro: me voy para el mirador (preciosa ciudad del mar) (inspiración libres del intérprete). Menciona diferentes lugares de Trinidad.

“Mensaje de la rumba”

Di que te pasa rumbero

Que no te he visto sonar

O tú le has cogido miedo

A los ritmos que hay ahora

Que dice ser sin igual

Como la salsa al merengue

Que son de forma mundial

Por qué tú rumba cubana

Si tú no tienes rival

Como puedes permitir

Que te puedan opacar

Si tú eres la más sabrosa

Y rica para gozar.

Coro: suena la rumba rumbero

Que la rumba no tiene rival.

“No me hace falta”

No me hace falta que tú me quieras

No me hace falta nada de ti

En este mundo hay muchos más seres

Y quizás alguien se fije en mí

Tú me dijiste que me querías

Y que conmigo tú eras feliz

Pero los años son traicioneros y ya tu vez que nada fue así

Pero no importa lo que suceda

Como me vez ya tú te veras quizás no tengas lo que yo tengo

Que es alegría y felicidad.

Coro: No me hace falta que tú me quieras

No me hace falta nada de ti.

Homenaje a Marcelo Lamas

Yo vine de tonadita esta jornada sonora

Yo vine de tonadita esta jornada sonora

Pero sin embargo ahora canto como decimita

Dejo mi nombre en la lista de cada verso sencillo

Y recibiendo a Papillo cuando a cantar me dispongo

A la décima le pongo aretes de romerillo.

Me fue tejiendo el camino hasta donde te encontré

El romerillo que encontré a la orilla del camino

En tu garganta camino la cocina esta completa

Debes filmar la receta que el pueblo a oír te asista

Sabiendo que el tonalista lleva por dentro al poeta.

Por defender mi faceta entro por esa autopista
Por defender mi faceta entro por esa autopista
A veces de toda dista y otras veces de poeta
Esa misma es la receta que tengo entre juventud
Pero por esa virtud cuando haya quien no me encuentre
Voy a tocar en el vientre sonoro de ese laúd.

Cuando la improvisación yace en guajira quietud
El llamado del laúd te llega hasta el corazón
Busca la prolongación del arroyuelo en el monte
Multiplica el horizonte que ahora que para tu vuelo
En las manos de Marcelo te improvisa otro sinsonte.

Yo para cantar mejor claro como un horizonte
Yo para cantar mejor claro como un horizonte
Al pico de mi sinsonte le coloco un cundiamor
Como el improvisador que su trayecto ilumina
Y a esa reina campesina que visto en pocos minutos
La endulzo con diez canutos y una caña cristalina.

Por la caña que exprimiste ya ahí esta Marcelo Lamas
Avivándole las llamas a los sueños que tuviste
Marcelo cuando naciste palma de sonoro anhelo
Juntaron el mal y el cielo en la misma guayabera
Como la única manera de hallar tu nombre Marcelo.

Cuando hablamos de Marcelo, no hay que buscar ni un testigo
Cuando hablamos de Marcelo, no hay que buscar ni un testigo
Además de buen amigo es un músico modelo
Y yo que surgí del suelo con una lira menuda
Si se presenta una duda yo te pudiera aclarar
Que yo aprendí a caminar con el bastón de su ayuda.

Si se presenta una duda y el verso se pone triste
Marcelo viene y me viste cada palabra desnuda
Marcelo trae la ayuda que cantar solo no puedo
Tú eres por ese desnudo que la música sostiene
Único hombre que tiene un sinsonte en cada dedo.

Ese sinsonte Papillo, actuando allí, yo comencé
Ese sinsonte Papillo, cuando allí, yo comencé
Hasta yo me tropecé con su luz en cada trillo,
Fíjate si soy sencillo, que todo se va aclarando,
Marcelo sigue tocando, dándole brillo a la brisa,
Se quita hasta la camisa, para que siga tocando.

Si en tu adentro otra quietud fue cuando Marcelo toca
Si en tu adentro otra quietud fue cuando Marcelo toca
Se me avivan en la boca destellos de juventud
Préstame un rato el laúd de canto guajiro y blando
Que quiero de cuando en cuando colocármelo de almohada
Para por la mañana despertarme improvisando.

Yo también de madrugada quiero improvisar con el
Yo también de madrugada quiero improvisar con el
Para endulzar con el lífico de mi tonada
Yo me vuelvo una alborada me desbordo como un río
Porque es mi tiempo locio doliendo a mi juventud
Yo pulí con el laúd el peso y el nombre mío.

Marcelo la lejanía no se hizo para ti
Tu música llego a mi cuando no te conocía
Que sabia filosofía a cada minuto estrena
Si sueltas en las escenas como una gloria que alabo
La música el Yayabo te multiplico en las venas.

Marcelo el comenzó una vez como tresero
Marcelo el comenzó una vez como tresero,
Luego se volvió lucero porque alguien le ayudo
Laudita se destaco tiene su nombre elevado
Pero ya se ha comprobado con esa superación
Maestro en el diapason es una uca afinado.

Para salir adelante con alma de ruseñor
Tú fuiste tú profesor pero también tu estudiante
Imagino en este instante en un cielo casi embrido
Que tu alma de campesino le da la vuelta al planeta
Cuando te canta un poeta de la taya de Gavino.

De la taya, de Gavino el que te acompaña hoy
De la taya, de Gavino el que te acompaña hoy
Nunca te olvides que soy un guajiro campesino
Ahora por el camino de esta avenida sonora
Yo sé donde estoy ahora sé lo que hoy anhelaste
Pero que por acompañarte yo me vuelvo una alzadora.

Mirando la noche oscura soñando la poesía
Gracias por la compañía donde mi verso madura
Es pequeña la estatura que exhibes en el lindero
Esa estampa de sitiero que traes desde el retiro
El poeta y el guajiro no caben bajo el sombrero.

Entre dos improvisando voy a cantarle a Marcelo
Entre dos improvisando voy a cantarle a Marcelo
Si es una estrella del cielo que se mantiene brillando
Hoy la semilla donando en surcos de juventud
Y en prueba a plenitud vencedor de mil batallas
Yo surco la guardarraya de las cuerdas del laúd.

En la puerta del laúd que toca Marcelo Lama
En la puerta del laúd que toca Marcelo Lama
Yo deselo el panorama dulce de mi juventud
Pero por esa inquietud de mi lenguaje sencillo
Con una ropa de brillo en esta noche estelar

Tuve el honor de cantar con Marcelo y el Papillo.

Aún sin descubrir las redes del buen improvisador
Es todo mío el honor de improvisar con ustedes
Marcelo yo se que puedes prolongar aun más el vuelo
Porque conociendo el selo con que el laúd se te hermana
No habrá piedra espirituana que no te cante Marcelo.

En la puerta del laúd que toca Marcelo Lama
En la puerta del laúd que toca Marcelo Lama
Es mazorca que desgrana el grano de la expresión
Mi verso mezcla un ambión de lucero con su brillo
Y cada rima que atino con un infinito anhelo
Con el laúd de Marcelo y diez versos de Papillo.

Por que descanse Papillo vamos a finalizar
Por que descanse Papillo vamos a finalizar
Yo no quiero descansar por mí que prosiga el trillo
Con mi lenguaje sencillo se anima la tradición
Que vuelvan en otra ocasión para seguir el ambiente
Yo dejo para esta gente una felicitación.

TESTIMONIOS GRÁFICOS



Imagen 1. Marcelo Lamas en su casa.



Imagen 2. Taller "Raíces".



Imagen3: Reconocimiento de la ONEAC a Marcelo Lamas.



Imagen 4: Reconocimiento Especial a Marcelo Lamas.



Imagen 5: Reconocimiento Especial a Marcelo Lamas.



Imagen 6: Mueble de la casa de Marcelo Lamas.



Imagen 7: Reconocimiento de la Casa de la Guayabera a Marcelo Lamas.



Imagen 8: Reconocimiento “Hijo Ilustre de la Ciudad” a Marcelo Lamas.

