

Coro de claves y rumbas de Sancti Spíritus 1961-2012.
Cincuenta y un años de tradición

Aida Ilen Torres Cabrera. Licenciada en Música por el ISA de la Universidad de las Artes de Cuba. Profesora de Música en la Dirección de Extensión Universitaria y de la licenciatura en Educación Artística de la Universidad de Sancti Spíritus José Martí, Cuba. Las líneas de investigación en las que se trabaja están relacionadas con la historia y los procesos de tradición, conformación y divulgación de las músicas populares en la ciudad de Sancti Spíritus, Cuba.

Historial editorial

Recepción: 27 de febrero de 2022

Revisión: 11 de marzo de 2022

Aceptación: 29 de abril de 2022

Publicación: 30 de junio de 2022

Coro de claves y rumbas de Sancti Spíritus 1961-2012. Cincuenta y un años de tradición

Choir of keys and rumbas of Sancti Spíritus 1961-2012. Fifty-one years of tradition

Coro de claves e rumbas de Sancti Spíritus 1961-2012. Cinquenta e um anos de tradição

Aida Ilen Torres Cabrera

*Universidad de Sancti Spíritus José Martí
aidailen5@gmail.com*

RESUMEN

El coro de claves y rumbas de Sancti Spíritus es una tradición revitalizada en 1961 con la presencia mayoritaria de músicos portadores de dicha tradición musical, producto de la política cultural cubana en relación con la preservación de las manifestaciones tradicionales cubanas. La historia del actual coro es reconstruida mediante análisis bibliográfico, hemerográfico y mediante entrevistas. La observación permitió la grabación in situ para la transcripción musical de la muestra que sirvió de soporte al análisis musical. Este último método generó la caracterización de la tradición musical en sus condiciones actuales. Esta tradición dinamizó el ingreso de nuevos integrantes, que ahora son considerados reproductores mediante la transmisión directa de sus portadores. La variación de rasgos originales y la asimilación de otros nuevos en su praxis musical proceden de la interacción entre institucionalización y tradición. El cambio de los espacios característicos de presentación de la agrupación, provocó una serie de modificaciones, aunque son mayores los elementos que se conservan. La institucionalización salvaguardó la agrupación y su patrimonio, aun cuando existieron errores atentaron en la aplicación de las políticas concernientes, y que atentaron contra la trascendencia y la calidad artística del grupo.

Palabras clave: Coros de clave, tradición, Sancti Spíritus

ABSTRACT

76

The choir of keys and rumbas of Sancti Spíritus is a tradition revitalized in 1961 with the majority presence of musicians who carry said musical tradition, a product of Cuban cultural policy in relation to the preservation of traditional Cuban manifestations. The history of the current choir is reconstructed through bibliographic and hemerographic analysis and through interviews. The observation allowed the recording in situ for the musical transcription of the sample that served as support for the musical analysis. This last method generated the characterization of the musical tradition in its current conditions. This tradition stimulated the entry of new members, who are now considered reproducers through direct transmission from their carriers. The variation of original features and the assimilation of new ones in his musical praxis come from the interaction between institutionalization and tradition. The change of the characteristic spaces of presentation of the group, caused a series of modifications, although the elements that are conserved are greater. The institutionalization safeguarded the group and its patrimony, even when there were errors that attempted to apply the policies concerned, and that undermined the transcendence and artistic quality of the group.

Keywords: Choir of keys, tradition, Sancti Spíritus

RESUMO

O coro de chaves e rumbas de Sancti Spíritus é uma tradição revitalizada em 1961 com a presença majoritária de músicos que carregam essa tradição musical, produto da política cultural cubana em relação à preservação das manifestações tradicionais cubanas. A história do coro atual é reconstruída por meio de análises bibliográficas e hemerográficas e por meio de entrevistas. A observação permitiu a gravação in loco para a transcrição musical da amostra que serviu de suporte para a análise musical. Este último método gerou a caracterização da tradição musical em suas condições atuais. Essa tradição estimulou a entrada de novos membros, que passaram a ser considerados reprodutores por transmissão direta de seus portadores. A variação de traços originais e a assimilação de novos em sua práxis musical advém da interação entre institucionalização e tradição. A mudança dos espaços de apresentação característicos do grupo, provocou uma série de modificações, ainda que os elementos que se conservam são maiores. A institucionalização resguardou o grupo e seu patrimônio, mesmo quando houve erros que tentaram aplicar as políticas em questão, e que minaram a transcendência e a qualidade artística do grupo.

Palavras-chave: Coro de chaves, tradição, Sancti Spíritus

I.- INTRODUCCIÓN

El coro de clave Sancti Spíritus es el único exponente de su tipo en Cuba, como resultado de una longeva tradición coral popular que proliferó en la villa, y que además floreció en La Habana y Matanzas durante las primeras décadas del siglo XX, luego de haber desaparecido por un espacio de treinta años aproximadamente, se revitalizó partir de 1961.

Los coros de claves eran agrupaciones corales mixtas, conformadas por personas de las capas más humildes de la sociedad. Estos conjuntos vocales se hacían acompañar de instrumentos fundamentalmente de percusión y cuerdas (en el caso de Sancti Spíritus), poseían una estructura interna en su membresía para organizar el proceso creativo, musical así como administrativo.

En la villa espirituana desarrollaron tres funciones o prácticas fundamentales. La más importante de todas era el encuentro o competencia que se celebraba en Parque de La Caridad en los últimos días del mes de diciembre. También los coros se visitaban en sus barrios durante la preparación de la competencia. Las salidas en busca de algún tipo de remuneración para el sostén económico de la agrupación también figuraba como otro de los motivos para a salir a la calle.

La institucionalización de las agrupaciones folclóricas, en pos de conservar el patrimonio musical de la nación y como parte de la política cultural desplegada por la Revolución en la década del 60', contribuyó a revitalizar al coro de clave en la provincia de Sancti Spíritus. Esto fue posible debido a la reagrupación de un grupo de cantantes e instrumentistas portadores de esta tradición musical que todavía vivían en los barrios espirituanos, fundamentalmente el de Jesús María, bajo la orientación Rafael Gómez Mayea "Teofilito", quien había sido fundador y director del coro de claves de Jesús María (1914).

Según Jesús Guanche la tradición es un proceso de variación continua y, junto a pervivencias numerosas, sobrevienen aportaciones nuevas que enriquecen el panorama de la cultura popular y tradicional (Mejuto y Guanche 110). De esta noción se infieren tres procesos: variación y permanencia de rasgos originales, así como la asimilación de otros en consonancia con nuevas dinámicas socioculturales.

El presente trabajo tiene como objetivo caracterizar la tradición musical de los coros de claves en Sancti Spíritus con la revitalización de una sola agrupación gracias a la aplicación de la nueva política cultural a partir del triunfo de la Revolución Cubana.

Este estudio de caso, con enfoque etnográfico cualitativo, expone en un primer momento los antecedentes históricos del formato

coro de claves en Cuba y los rasgos que asumió esta tradición musical en Sancti Spíritus. Luego describe la incidencia de la política cultural trazada a partir de 1959, con la revitalización del coro de claves en cuanto a la selección de los integrantes. Después bosqueja la incidencia de la política cultural en los espacios de desempeño artístico del coro. Por último despliega una caracterización musicológica de la tradición en el repertorio musical del actual coro de claves de Sancti Spíritus.

Teniendo en cuenta que los coros de claves espirituanos se reorganizaron en una única agrupación, es importante acotar el concepto revitalización, que se emplea como punto de partida en este estudio, en referencia a “el fenómeno tradicional devuelto a la práctica social. Respeta la raíz tradicional de sus elementos principales, pero, sin desconocer usos y costumbres gestados en los últimos años” (Mejuto y Guanche 13).

78

Significativa en este proceso además fue la presencia de cantantes y músicos en esta agrupación que eran portadores de tradiciones, quienes, a decir de Jesús Gunache eran: “individuos cuyo condicionamiento cultural depende del proceso de formación histórico-social de que forman parte y ello les permite reflejar y transmitir los valores culturales de las generaciones que le antecedieron. Dentro de estos grupos e individuos se incluyen a los practicantes propiamente dichos y a los informantes o testimonios sobre estas tradiciones. Individualmente es el miembro de la comunidad que reconoce, transmite, transforma, crea y forma una cierta cultura interior de y para una comunidad. Un portador puede, por añadidura jugar uno o varios de los siguientes roles: practicante, creador y guardián.” (Guanche, 11-12).

En este concepto de portadores, también aparece implícito el del rol de practicante, a decir del propio Guanche son: “Los grupos e individuos que cultivan de modo permanente las tradiciones (en cuanto al arte danzario, musical, artesanal u otro) son practicantes, porque ejecutan conscientemente los requerimientos y acciones que la actividad –festiva, ceremonial o laboral- demanda, y dependen de las regulaciones que el ángulo conservador investigación es de la tradición impone” (Guanche y Suco 4)

Del mismo modo, la incorporación de nuevos integrantes en el grupo posibilitó la recepción de la tradición musical en nuevos cantores e instrumentistas, quienes la conservaron y difundieron a sus sucesores en calidad de practicantes reproductores, o sea: “Reproductores en cuanto a la tradición artística popular que reflejan, de acuerdo con su repertorio, (lo cual) no depende exclusivamente del condicionamiento cultural de ellos, sino del de los practicantes portadores, ya que se caracterizan por mostrar (re-crear) el ángulo predo-

minantemente artístico de un complejo sistema multifuncional donde lo artístico es solo un componente”. (Guanche y Suco 4).

II.- MÉTODOS Y MATERIALES

El análisis bibliográfico y hemerográfico referentes al tema, permite reconstruir la historia del actual coro de claves. La entrevista a cantores, instrumentistas y otras personas vinculadas al grupo reveló particularidades de los procesos de transmisión oral del repertorio, y selección de miembros.

La observación del conjunto propició la grabación in situ, que a su vez generó la transcripción musical del grupo en trece obras de su repertorio activo (muestra); lo que permitió la caracterización de la tradición en sus condiciones actuales.

El análisis musical es una comparación entre, las interpretaciones musicales del grupo en su condición de portador (1962-1984), y la praxis musical de la agrupación actual. Se tomó como aspecto fundamental el comportamiento de los medios expresivos, enfocados en la variabilidad, la permanencia y la asimilación de nuevos rasgos. La guía del análisis fue perfilada por Lucía Rodríguez en su artículo “Lo que la canción esconde”.

Las obras que conforman la muestra seleccionada para esta investigación pertenecen a los dos géneros representativos del repertorio del actual coro de claves espirituario: la clave y la rumba, a la que también se le conoce por pasacalle. De un total de trece obras escogidas, siete pertenecen al género clave, mientras que seis son rumbas.

Estas obras permanecen de manera estable en la praxis musical de la agrupación durante las etapas precedentes y en la actualidad. El otro criterio que se tiene en cuenta es la variedad de estilos compositivos de los seis autores diferentes de estas obras, entre los cuales se encuentran antiguos directores de los coros espirituarios como Juan Echemendía (1864-1935, director del coro La Yaya) Rafael Gómez, Teofilito (1889-1971, director del coro de Jesús María), Miguel Compagnoni (1881-1962, director junto a Echemendía del coro del barrio de Bayamo y luego del de Santa Ana junto a Varona) y Alfredo Varona (1896-1972, director del coro de Santa Ana).

Estas obras además aparecen grabadas por la agrupación en dos discos: uno en 1972 (Disco de 45 rpm A 6385) y el otro en el año 1984 (LDS 308). Dichos fonogramas se grabaron cuando la agrupación aún conservaba a sus cantores e instrumentistas en calidad de portadores de la música de esta tradición espirituario (Marrero 52). De ahí que estas grabaciones constituyen un referente de la praxis musi-

cal de la agrupación en la segunda etapa de estudio, el cual permitió caracterizar la dinámica de los procesos de la tradición en el coro de claves y rumbas espirituario.

Las grabaciones actuales del coro de claves se obtuvieron durante ensayos de la agrupación, así como de los archivos de las emisoras Radio Sancti Spíritus y Radio Vitral (emisora municipal de Sancti Spíritus), además de programas televisivos realizados por la agrupación en el telecentro local Centrovisión Yayabo.

De esta selección, pertenecen al género clave las siguientes obras:

1. Como brillan de Juan Echemendía (1864-1935) (A 6385)
2. Si me cantas una clave así, de Miguel Companioni (1881-1962) (A 6385)
3. El director, de Rafael Gómez (1889-1971) (LD-308)
4. Cuando La Yaya, Juan Echemendía (LD-308)
5. Inspiración divina, de Miguel Companioni (LD-308)
6. Las Acerinas, de Alfredo Varona (1896-1972) (archivo Coro de Claves n 3846)
7. Postales de Trinidad, de Arturo Alonso (1922 -2010) (LD-308)

Dentro de la muestra, pertenecen a los géneros rumba o pasacalle los siguientes:

1. Lluvia de flores (pasacalle) de los autores Juan de la Cruz Echemendía y Miguel Companioni (A 6385)
2. El Sarito (sic) (rumba) Rafael Gómez (LD-308)
3. Los Yayeros (rumba) Juan Echemendía (LD-308)
4. Yayabo se botó (rumba) Arturo Alonso (LD-308)
5. Mi coro espirituario (rumba) Hermes Rodríguez (1913-) (LD-308)
6. Vamos al Parque, de Juan Echemendía (Archivo Coro de Claves sin número en Fonoteca de la Emisora Provincial Radio Sancti Spíritus).

III.- ANTECEDENTES DE LOS COROS DE CLAVES EN SANCTI SPÍRITUS

Estos coros surgieron en las postrimerías del siglo XIX e inicios del siglo XX [cuando] comenzaron a difundirse los coros de guaguancó y los de clave en las ciudades de La Habana y Matanzas (Rodríguez López 51 y León 28).

El primer coro de claves que existió en Sancti Spíritus, el coro o club “La Yaya”, fue fundado por Juan de la Cruz Echemendía

(Sancti Spíritus, 1864-1935). Echemendía sostuvo una estancia en La Habana donde se relacionó con los trovadores y rumberos de aquella ciudad, e integró coros de clave y rumba habanera. A su regreso a su ciudad natal fundó el club o Sociedad La Yaya, donde se estableció el primer coro de rumba y clave espirituana (Rodríguez Valle 12).

La mayoría de las fuentes consultadas refieren al occidente del país, específicamente a La Habana y Matanzas, como los lugares donde se originaron y desarrollaron los coros de claves, sin embargo, en Sancti Spíritus estos singulares conjuntos pulularon los barrios de la ciudad luego de su asentamiento en los primeros años del siglo XX. A “La Yaya”, le siguieron: “Bayamo” (1912), “Jesús María” (1914) y “Santa Ana” (1919). Con posterioridad surgieron otros como “La Palma”, “Cádiz”, “La Unión”, que tuvieron una existencia efímera en relación con los anteriores.

En La Habana y Matanzas, estos coros se diferenciaban por el tipo-género que interpretaban, clave ó rumba. Las agrupaciones espirituanas asumieron en sus repertorios ambos géneros, con elementos propios del entorno cultural de Sancti Spíritus.

En uno de los textos más antiguos que se consultaron - Música popular cubana, 80 Composiciones Revisadas y corregidas, con un ensayo sobre la Evolución Musical en Cuba, de Emilio Grenet - se dice que estos conjuntos vocales eran “...acompañados con instrumentos rítmicos (tambores, marugas, claves, etc.)” (Grenet XXII). Otras fuentes además se refieren a que con posterioridad se incorporaron a los coros de claves instrumentos como: la guitarra, el tres, la botija y las claves.

El pianito (CIDMUC 531), la quijada (CIDMUC 16), el bongó y arpas diatónicas (León 147) figuran también como parte del acompañamiento instrumental de estos formatos, los cuales no se conservan en la actualidad en coro de claves espirituano.

De igual modo se plantea que los coros de claves acompañaban sus cantos inicialmente, solo con un instrumento de percusión llamado viola. La mayoría de estos textos sitúan su utilización en las etapas fundacionales de estas agrupaciones, o sea en el siglo XIX (CIDMUC 544) y (CIDMUC 69). Este criterio aparece también reflejado en Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba, que en otro de sus planteamientos expresa que “los coros de clave resultaron uno de los contextos en que nace la viola como su principal y, en sus comienzos, único acompañamiento, habría que estimar que estos coros se conocieron en La Habana y Matanzas en las postrimerías del siglo pasado e inicios del presente, y después se extendieron a Sancti Spíritus, Trinidad y Cienfuegos” (CIDMUC 544).

Lo cierto es que el conjunto instrumental de los coros de claves espirituanos, desde sus etapas fundacionales, estuvo conformado por la guitarra, la bandurria, la mandolina, la botijuela, el tambor de cuñas y las maracas de metal (Jiménez 2). A estos instrumentos se le sumaron con posterioridad las claves, el tres, en sustitución de la mandolina y la bandurria; y la marímbula, en sustitución de la tumbandera¹, y de la botija.

La viola no se utilizó en ningún momento en tierras espirituanas, y así lo confirma Leoncia cuando expresa que "...Aquí en Sancti Spíritus no se usa. Nosotros los espirituanos no usábamos eso" (Marín entrevista personal, 1987).

Como se puede apreciar los coros espirituanos combinaron la sonoridad de dos grupos de instrumentos. Por una parte empleaba los instrumentos de cuerda pulsada, heredados de la influencia hispánica en nuestra música, tales como: la bandurria, la mandolina y la guitarra, a los cuales se les añadió con posterioridad el tres (Marín entrevista personal, 1987) en detrimento de los dos primeros.

Esto se debió en primer lugar, a la presencia en la ciudad de Santi Spíritus de las llamadas parrandas campesinas. En esta etapa eran formatos característicos de este tipo de música en la villa, y en su constitución organológica incluía estos instrumentos así como de primigenias agrupaciones soneras. Como consecuencia de lo anterior los músicos tocaban indistintamente en los tres tipos de agrupación por razones fundamentalmente de orden económico.

El resto del conjunto instrumental -según las fuentes consultadas- de este primer coro de claves espirituario, hacia el año 1910 lo conformaban un grupo de instrumentos de percusión, principalmente: la botijuela, el tambor de cuñas, las maracas de metal (Jiménez 2) y con posteridad se incorporaron las claves, según el testimonio de Leoncia Marín Renzolí. Aquí se evidencia la influencia africana, que en el caso de este coro no sólo llega por el flujo de músicos soneros o de las parrandas dentro de la agrupación, sino también, y de forma más directa de los cultos afrocubanos, específicamente los de origen carabalí, por la presencia de cuñas parietales, además del sistema de tensión por una cuerda (CIDMUC 19) en los tambores, que todavía hoy se utilizan en el coro de claves.

Estas agrupaciones corales generalmente, estaban integradas por hombres y mujeres que compartían determinadas funciones. Una de ellas era la clarina, una mujer de voz potente, clara y aguda que se destacaba dentro del conjunto. De igual modo poseían un decimista,

1. Según un testimonio de Leoncia Marín, en el libro Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba, en Sancti Spíritus se utilizó una variante de este instrumento (CIDMUC 439)

que creaba los textos de las canciones (León 146); el tonista: afinaba y daba las entradas al coro; el censor, que cuidaba la calidad de los textos y la belleza de las melodías, y el director, que por lo general era la persona de mayor experiencia (Rodríguez López 51).

En las agrupaciones espirituanas solamente se destacan -en cuanto a funciones - la de guía y de director. La guía tiene una función similar a la de la llamada clarina, que recibió un tratamiento musical diferente. El director era un músico empírico experimentado. También era el compositor de las obras que interpretaba el conjunto, así como el encargado de ensayarlas para las competiciones navideñas (Marín entrevista personal, 1987).

Vale destacar que con la instrucción musical recibida de Juan de la Cruz Echemendía, algunos de estos hombres como Rafael Gómez Mayea (Teofilito), Miguel Companioni, Alfredo Varona y Rafael y Julio Rodríguez (Jiménez 2) quienes también formaron parte de "La Yaya", después formaron sus propios coros de claves en los barrios espirituanos.

83

Estos directores de los coros de claves espirituanos, principalmente de las agrupaciones más importantes y que más tiempo perduraron en las competencias, fueron los trovadores cuya impronta fijó los caracteres de la canción tradicional espirituana, al mismo tiempo que de las claves y rumbas de sus respectivos barrios. Ellos son: Rafael Gómez Mayea (Teofilito), director del coro de Jesús María, Alfredo Varona, principal figura del coro de Bayamo y con posterioridad del de Santa Ana, agrupación que dirigió junto al también trovador Miguel Companioni.

Los coros espirituanos desarrollaron tres prácticas fundamentales. La más importante fue la competencia que celebraban en Parque de La Caridad (Parque de Maceo) en los últimos días del año. También se visitaban durante la preparación de la misma. La búsqueda de remuneración para sostén económico del grupo motivaba salidas callejeras. Sus actuaciones se mantenían gracias a contribuciones, provenientes de alcancías colocadas en las entradas de solares, así como en bares y comercios que promocionaban con sus cantos.

La gran depresión económica del 30 en Cuba, fue causa de la desaparición de los coros de clave en Sancti Spíritus, debido a la ausencia de los tributos que recibían en sus actuaciones. Como consecuencia no pagaban su cuota al ayuntamiento y desaparecían.

IV.- REVITALIZACIÓN DE LA TRADICIÓN. PAPEL DE LA POLÍTICA CULTURAL.

Con el triunfo de la Revolución en 1959 se instaura en Cuba el sistema socialista que trazó un nuevo tipo de política en las diferentes esferas de la sociedad cubana, donde la política cultural fue uno de los pilares fundamentales en el avance y la consolidación de esta formación socioeconómica que comenzó a regir el país.

La política cultural estableció el vínculo entre los obreros y el arte desde el propio centro de trabajo. De ahí la creación del movimiento de artistas aficionados, organizado por el Consejo Nacional de Cultura (CNC, fundado en 1961) y por las organizaciones de masa. Éste acogió además a grupos de carácter folclórico y tradicional. En la entonces región de Sancti Spíritus² se institucionalizaron grupos portadores de tradiciones en calidad de artistas aficionados tales como la danza canaria en Cabaiguán y Taguasco, las parrandas campesinas, y las tonadas trinitarias.

En este contexto la revitalización del clave espirituario obedeció a distintos criterios. Se plantea que en 1961 “se creó el Coro de Claves de Sancti Spíritus, por iniciativa del CNC” (Valdivia, sin fecha); y porque el músico Rafael Gómez “Teofilito”, reorganizó el formato del coro y fijó las características que poseía el club Joven Clave” (Muro, Soler y Damas Sin fecha).

“Teofilito” fue el fundador y director, en 1914 del coro de Jesús María, por lo que era el principal portador practicante de la música de la agrupación. Trasmitió estos cantos a las nuevas generaciones incorporadas al grupo; y estas a su vez aprendieron y guardaron en su memoria gran parte del repertorio.

Otro de los factores que de alguna forma condicionó la revitalización y el desarrollo de la tradición del coro de claves en Sancti Spíritus fue la convocatoria del Primer Festival de Música Popular Cubana, que se realizó en los últimos días del mes de agosto, en el habanero teatro Amadeo Roldán.

Según el testimonio del entonces historiador de la agrupación Juan Enrique Rodríguez Valle, esta fue la principal motivación para reunir a los cantantes de los antiguos coros que todavía vivían en los barrios espirituanos, entre ellos Juan Antonio Echemendía, hijo de Juan de la Cruz Echemendía, iniciador de los coros en Sancti Spíritus.

Para la ocasión del Primer Festival de Música Popular el coro de claves de Sancti Spíritus estuvo conformado por otros grupos de

2. Antes de la división política administrativa de 1976, Cuba estaba conformada por seis provincias, que a su vez se dividían en regiones. La región de Sancti Spíritus pertenecía entonces a la provincia de Las Villas.

personas además de su director y de los cantantes e instrumentistas portadores de esta tradición. Vecinos y conocidos de los portadores, con una selección previa por parte de Teofilito también participaron en este evento dentro de la agrupación. Asimismo se destaca la presencia de Armando (claves) y Marcelino Sobrino (tres), los Hermanos Sobrino, principales figuras de la Parranda del mismo nombre, que en los primeros años de la década de los sesenta conformaba junto al coro de claves una sola unidad artística.³

En la selección de los miembros del coro durante la década del 60, en las posteriores- coincidieron tanto los criterios del director y los músicos, como las regulaciones de las nacientes instituciones culturales. Un aspecto importante en este sentido fue la presencia del aspirante en los coros de clave antes de 1959 debido a su condición de portadores de esta tradición. Aptitudes como la afinación y la potencia de la voz también fueron criterios de ingreso. Asimismo las relaciones entre amigos, vecinos y conocidos, del propio barrio de Jesús María, o que tocaran/cantaran en otras agrupaciones musicales de la ciudad condicionaron también la entrada al coro.

Rafael Gómez Mayea fue el director del coro de claves de Sancti Spíritus hasta su fallecimiento, acaecido el 7 de abril de 1971. Su lugar fue ocupado durante unos meses por el también trovador y director del coro de Santa Ana, Alfredo Varona⁴, quien falleció poco después el 2 de noviembre de 1972, según Armando Legón Toledo, en su artículo “Réquiem por Varona”.

Durante el período comprendido entre 1962 y 1972 el repertorio del coro de claves constaba de ciento cuatro obras aproximadamente⁵, tanto de los autores de los antiguos coros, así como de los compositores contemporáneos de cada momento histórico, como los casos de Hermes Rodríguez y Arturo Alonso. Tal extensión del repertorio de la agrupación se debía fundamentalmente, a la impronta dentro del coro de Teofilito y Alfredo Varona. Ambos directores y autores permanecieron en la agrupación en calidad de directores hasta el momento de su fallecimiento.

La presencia de estas dos figuras fue de gran importancia, porque con el apoyo de los otros portadores que integraron el coro, depositaron en las nuevas generaciones toda la música de los coros de

3. Según el testimonio de Juan Enrique Rodríguez Valle, el coro de claves y la Parranda de Los Hermanos sobrino conformaban una sola unidad artística, o institución cultural. Era una forma de organizar a los artistas en aquel entonces, bajo las luces de las primeras políticas culturales de la Revolución.

4. Armando Legón Toledo: “Varona: artista del pueblo”, periódico *Escambray*, 13 de febrero, Sancti Spíritus, 1987 y en periódico *Vanguardia* de ese año.

5. Fondo factográfico número 1045 del Museo Nacional de la música.

claves que ellos guardaban en sus memorias. De ahí la existencia de un repertorio de tal extensión.

La presencia del “historiador” fue un elemento nuevo, establecido por la política cultural para las agrupaciones folclóricas. Era el encargado de guardar los datos históricos del grupo. Se desempeñaba como moderador en las presentaciones. Ejerció además como promotor del grupo en los medios de comunicación. Funcionó entonces como gestor cultural de estos grupos. Juan Enrique Rodríguez Valle y Armando Legón Toledo fueron los primeros historiadores de los coros de claves espirituanos.

86 Luego del fallecimiento de Teofilito, en la década del 70, Armando Zamora fue designado director⁶. Este rol se asumió de manera institucional, obviando la significación histórica de tal condición entre los músicos del coro, así como la presencia de músicos portadores. La jubilación y el fallecimiento de los miembros más longevos trajeron consigo la inclusión de personas ajenas a la tradición, lo que generó contradicciones dentro del grupo, pues los nuevos músicos procedían de agrupaciones diferentes de los coros de claves.

En el año 1972, el coro de claves quedó registrado en su primer fonograma, un disco de 45 rpm perteneciente al sello Areíto. La grabación fue realizada en la actual Sala de Arte de la Biblioteca Provincial Rubén Martínez Villena por un equipo dirigido por la doctora María Teresa Linares (Marrero 34). Según las notas discográficas, el coro, -organizado por la entonces Delegación del Consejo Nacional de Cultura, con integrantes de antiguos coros-, se amplió con portadores de esta tradición, que ya no formaban parte de la agrupación: Leoncia Marín y Alberto López.

El fonograma recogió la música de esta agrupación, en una grabación con fines científicos patrimoniales, y comerciales. Asimismo, la placa constituye el único referente musical del coro de claves en esa década.

En el año 1984 se grabó su segundo disco, el LDS 308, realizado en los estudios Siboney, pertenecientes a la EGREM, en Santiago de Cuba. El repertorio -de mayor extensión que el del disco anterior- incluyó un total de once obras. Se registraron obras de distintas etapas de la tradición musical de los coros de claves espirituanos. Esta grabación fue la última que se realizara de las voces y la música de los portadores que conformaban la agrupación entonces, por lo que constituye el referente más completo, desde los puntos de vista genérico, estilístico e histórico.

6. Zamora fue colocado con anterioridad para asimilar las particularidades de la música en función de la salvaguarda de esa tradición (Zamora, Entrevista personal 2013).

Los años noventa fueron críticos para el coro como consecuencia de la jubilación y el fallecimiento de los últimos portadores vivos de la tradición, así como de los músicos reproductores que se incorporaron. Debido a su ausencia -aun cuando el grupo se mantuvo en los escenarios- sufrió un desgaste en su calidad interpretativa, lo que acarrió la devaluación por parte de una comisión nacional perteneciente al Instituto Cubano de la Música.

Ante tal situación no se realizó un trabajo multidisciplinario para la salvaguarda de las características del coro de claves por parte de las instituciones competentes en el asunto. La información y los músicos portadores-reproductores, permanecieron en los barrios de Jesús María, Bayamo y Santa Ana, lugares donde perdura esta tradición en la memoria colectiva de sus residentes.

En ese entonces la selección de los músicos se realizó mediante audición convocada para formar parte de la agrupación” (Rodríguez, entrevista personal 2013). En la nueva membresía del clave espirituario coincidieron entonces dos tipos de músicos: los llamados empíricos y aquellos con formación musical académica, que integraban otras agrupaciones. Los músicos empíricos, no obstante, fueron superiores en número a los académicos. Algunos de ellos tenían además una vasta experiencia en la música popular, o sea, que su formación como músicos es de carácter dual.

En el 2014 se grabó un producto discográfico y audiovisual por el sello Colibrí. Allí se recogieron las voces del actual conjunto. El material además incluyó grabaciones de los archivos radiales, así como un documental sobre la historia del conjunto. Este producto fue materializado por especialistas del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana e investigadores locales. Las grabaciones se realizaron en los estudios “Eusebio Delfín” de la EGREM en Cienfuegos.

87

V.- ESPACIOS DE DESEMPEÑO ARTÍSTICO

Los espacios en los cuales se presentó el coro de claves después de 1959 constituyen un reflejo de la política cultural trazada por la revolución, que entre sus objetivos -plasmados en el Informe de la Constitución del Consejo Nacional de Cultura en Sancti Spiritus- figuraban en aquel entonces “[...] una labor educativa paciente que propicie cada vez en mayor grado el contacto íntimo de nuestros creadores con nuestro pueblo, su convivencia directa con los hombres del campo, y los obreros de las fábricas.” (Anónimo, 1964: 12).

El principio masivo estableció -durante la década del sesenta y las etapas subsiguientes- las actuaciones artísticas no sólo en lugares destinados tradicionalmente al consumo de la obra de arte (teatros,

galerías y otros espacios), sino en todos aquellos lugares en los cuales se desenvolvían las personas en su vida cotidiana, o sea: escuelas, centros laborales, hospitales, etcétera.

De ahí que el coro de claves espirituario abandonara las calles para presentarse en los espacios mencionados con anterioridad. No obstante hubo un intento de devolver al coro a su espacio original en el año 1964 con la recreación de las salidas de dos coros, así como un encuentro entre estos. Para la ocasión se formó un coro representando al barrio de Santa Ana dirigido por Héctor Pentón, que cantaría junto a la agrupación que dirigía Rafael Gómez (el coro revitalizado en el 61) que siempre se identificó con Jesús María.

88

Durante la década del setenta, la agrupación se presentó en disímiles espacios de la provincia, no obstante, existió un grupo de sitios fijos de sus actuaciones en la ciudad de Sancti Spíritus: la Plaza Mayor, el Museo de Historia, la Casa de la Trova y la calle Llano, locaciones representativas de la ciudad, donde también se presentaban los tríos Pensamiento y Miraflores, así como la Parranda Típica Espirituana. La calle Llano (Imagen 3), fue el escenario más parecido al de los antiguos claves espirituarios, sin embargo, era el menos frecuente.

La Feria Nacional de Arte Popular, creada en 1980, fue otro espacio habitual del coro. La feria devino espacio idóneo para la agrupación, dado que allí se muestra lo más autóctono de la cultura popular tradicional cubana. El coro de claves además se presentó en la televisión local y nacional, así como en galas y otros espectáculos. Asimismo, participó en eventos nacionales como los Encuentros Nacionales de la Trova.

El otorgamiento de los premios Nacional de Cultura Comunitaria y Memoria Viva (recibidos en el año 2004) son indicadores de que la relación entre los músicos portadores y los reproductores fructificó. Esta interacción que tipifica este tipo de agrupaciones, fue importante en tanto “los practicantes portadores fueron una fuente de primer orden para el desarrollo de los practicantes reproductores, pues además de ejecutores, se convirtieron en transmisores empíricos de la tradición e informantes directos de los nuevos ejecutores.” (Guanche y Suco, 1986)

Rosa L. Rodríguez, entonces directora del conjunto, principal “guardiana y reproductora” de su música en el año 2009, con apoyo de las instituciones gubernamentales pertinentes revitalizó los encuentros de coros en parque de La Caridad. Esta nueva versión del encuentro partió de un proyecto creado y organizado por ella.

El actual performance navideño no es competitivo, pero mantiene el tradicional pasacalle con los coros participantes, los cuales arroyan cantando la rumba Vamos al Parque hasta instalarse en el

susodicho parque. En la actualidad figura como signo de permanencia de esta tradición espirituaña.

VI- REPERTORIO Y RESULTANTES MUSICALES DE LA TRADICIÓN

El repertorio activo del coro de claves espirituaño cuenta con ciento cuatro números (Legón sin fecha), pertenecientes en su mayoría a los antiguos coros de claves espirituaños de principios del siglo XX.

El llamado repertorio activo de la agrupación está conformado por treinta y ocho números. Esta es una de las consecuencias de la ausencia de los portadores dentro del coro de claves, así como del manejo de estas personas por parte del Centro Provincial de la Música espirituaño, si se tiene en cuenta que “el papel de la política cultural, mediante su identificación, declaración (jerarquización) y protección, es el de revitalizar esas manifestaciones culturales a partir de sus propios portadores, que deben funcionar como transmisores” (Guanche y Suco 7).

89

El repertorio se transmitió de forma oral, aunque directores y cantantes emplearon libretas donde conservaron los títulos, autores y tonalidades de las obras. Al repertorio existente se incorporaron otros números del propio Teofilito, así como de Alfredo Varona, inspirados en la nueva realidad de Cuba después de 1959, entre ellos: “Rumba de los C.D.R”⁷, “Homenaje a los cañeros”, de Varona. De Teofilito se incluyeron “Cuatro Siglos y medio” y “La camisa azul”, -inspirada en las milicias que participaban en la limpia de bandidos en el Escambray-.

Durante la década del sesenta Rafael Gómez Mayea –fundador y director del coro de Jesús María– reunió a los sobrevivientes de este, y de otros coros de clave espirituaños, y reorganizó una única agrupación de claves. Teofilito con el apoyo del resto de los portadores de la agrupación, montó en los ensayos, las claves, rumbas y pasacalles de estas agrupaciones. Esto posibilitó que la agrupación contara con un vasto caudal de números musicales para cantar, que se trabajaron mediante la rotación de obras dentro del repertorio mensual que seleccionaba el coro para sus presentaciones.

Como resultado se cantaban y montaban alrededor de entre diez y veinte cada mes, a este grupo de números se le llamaba repertorio activo, mientras que el resto del grueso de obras pasaba al llamado repertorio pasivo. El aprendizaje de las obras, en los ensayos de esta etapa, se hacía de forma oral, dada la condición de músicos empíricos de los integrantes del coro de claves.

7. C.D.R son las siglas de Comité de Defensa de la Revolución, organización de masas creada en Cuba para organizar a las personas en sus barrios de residencia, cada cuadra es un comité.

VII.- TRADICIÓN MUSICAL: PERMANENCIA, VARIACIÓN Y ASIMILACIÓN DE NUEVOS RASGOS MUSICALES

El análisis musical se realizó con el empleo del criterio de variabilidad y permanencia de los medios expresivos en la canción (como género) de la musicóloga Lucía Rodríguez Esplugas en su artículo “Lo que la canción esconde”. Tal paradigma se aplica a este trabajo por su coincidencia con los procesos básicos del proceso de la tradición, o sea la variación o permanencia de rasgos esenciales del objeto. Este artículo plantea que, dada la condición de género vocal instrumental del género, se “mantienen la agógica, la dinámica y el registro dentro de un rango de variabilidad relativamente controlado, mientras que el modo, y el metrorritmo funcionan como los medios expresivos de mayor posibilidad de cambios y sus resultantes combinatorias, a través de la factura” (Rodríguez Esplugas 67).

90

En cuanto al comportamiento de la textura y la factura en este sentido, señala que, en caso del primero, sus posibilidades de variación están directamente relacionadas con la “selección de los medios sonoros e interpretativos que condicionan un desdoblamiento de sus posibilidades expresivas” (Íbidem)

La factura por su parte es el medio expresivo de mayor movilidad debido a su relación directamente proporcional con el modo y el metrorritmo, que son los medios expresivos donde más se manifiestan las variaciones dentro de la canción, así como con la textura, que es la que determina la organización del pensamiento musical que rige a cada obra en particular.

El conjunto instrumental fue caracterizado a partir de las funciones de los instrumentos dentro del conjunto, de acuerdo a su clasificación dentro de la tendencia melódica-rítmica-armónica (CID-MUC 557).

Para obtener los resultantes musicales del fenómeno de la tradición se realizó una comparación entre, las interpretaciones musicales realizadas por el grupo en su condición de portador, y la praxis musical de la agrupación en la actualidad. La caracterización de la agrupación actual efectuó señalando aquellos aspectos en los cuales se manifiestan los procesos de variación y permanencia propios de la tradición.

El clave espirituario es un formato vocal instrumental conformado por un coro femenino a dos voces: primo (la voz aguda) y segundo (la voz grave), tanto en las partes corales como en la guía. Se acompaña por un conjunto instrumental de son integrado por claves, maracas, bongó con tipología de cuñas, marímbula, dos guitarras y un tres.

El principal cambio que experimentó el formato es la ausencia de voces masculinas, las cuales engrosaban cualquier línea melódica del conjunto vocal. El actual coro realiza el canto en el registro medio con una tendencia a la elevación de las tonalidades; debido a que la agrupación asimiló técnica vocal propia del canto coral profesional producto de la incorporación de músicos con formación académica.

Como rasgos de permanencia en este conjunto revitalizado se encuentran: los géneros representativos repertorio del coro, o sea, clave y rumba espirituanas, así como los textos de los mismos -aun cuando son aspectos de los más susceptibles a la variación, y la mayor parte de las características melódicas, armónicas y rítmicas. La estabilidad morfológica de las partes vocales (guía y coro) características de los géneros, así como la introducción instrumental también figuran como tal. El conjunto instrumental mantiene sus funciones, aunque se acentuó la función de bajo, comportamiento asimilado de tríos y agrupaciones de música popular profesional, producto de la presencia de músicos provenientes de estas agrupaciones.

91

La clave espirituana es un género vocal instrumental, en función del lucimiento vocal, estético y musical de las agrupaciones en la competencia navideña. Consta de una introducción instrumental y dos partes vocales-instrumentales: una coral y la otra de carácter solista, llamadas coro y guía respectivamente.

Los cambios musicales generados en la clave espirituana se centran en los planos tímbricos, melódicos y de factura. En lo armónico se aprecia un enriquecimiento en el uso de distintos acordes, así como tendencia a subir los tonos por la presencia de voces exclusivamente femeninas dentro de la actual agrupación.

En la clave permanecen aspectos armónicos, estructurales y tímbricos. Asimismo, se conservan las características tradicionales de la introducción instrumental. Del mismo modo se mantienen los patrones los instrumentos de percusión, así como las funciones del tres. Desde la revitalización, se canta en espacios asignados a la agrupación por la política cultural cubana, principal modificación del género, que antes de 1959 era el canto por excelencia de las disputas navideñas.

La rumba espirituana es un género vocal instrumental perteneciente a las manifestaciones soneras cubanas. Este género presenta elementos morfológicos, rítmicos, y tímbricos que caracterizan al son, la rumba y las congas habaneras, rasgos permanentes en la interpretación del coro de claves espirituano. Los cambios musicales son similares a los de las claves, aunque en menor cuantía.

Las rumbas presentan las mismas partes que la claves con iguales principios en su tratamiento, aunque poseen un desarrollo

musical y morfológico diferente. En los pasacalles ambas partes, coro y guía, alternan entre sí; principio de los llamados sonos primigenios cubanos, sin improvisación o variación del texto, salvo en El Sarito, de Rafael Gómez.

Con la revitalización del coro en 1961 la rumba perdió las funciones sociales originarias del género, debido al cambio de espacio que generó la política cultural. La aceleración del tempo en las ejecuciones actuales es la modificación más significativa. La velocidad con la cual se cantaban tradicionalmente era más lenta, por la presencia de las voces de los músicos portadores, quienes alguna vez habían arrollado con estos pasacalles.

CONCLUSIONES

92

La revitalización del coro de claves espirituario es el resultado de la política cultural cubana y de la presencia de numerosos cantantes e instrumentistas portadores de la tradición, -residentes en los barrios espirituanos-. Estos últimos interactuaron con los nuevos gestores y músicos que se vincularon a la agrupación producto de la institucionalización. De esa interacción se materializó el actual conjunto.

El coro de clave actual es una agrupación profesional reproductora, cuyo desempeño artístico muestra elementos tradicionales relacionados con la ejecución musical del repertorio característico de los claves espirituanos. El vínculo entre los músicos resguardó la información referente a la interpretación musical del repertorio.

La variación de rasgos originales y la asimilación de otros se deben a la interacción entre institucionalización y tradición. Los nuevos espacios, resultado de programación y dirección artísticas generaron modificaciones tímbricas y técnico musicales. La permanencia de lo genérico y lo organológico fundamentalmente, respetando los rasgos morfológicos originales también figuran como tal.

El coro de claves y rumbas espirituario es una agrupación reconocida por su singularidad y por calidad interpretativa. La salvaguarda de su tradición es un mérito triple: de la agrupación, de la política cultural -en ocasiones aplicada con errores que atentaron contra la trascendencia y la calidad artística del grupo- y del pueblo espirituario que se identifica con él. ■

REFERENCIAS

- CIDMUC. Informe sobre la constitución del Regional de Cultura de Sancti Spiritus 16 de agosto de 1964, Fondo de Donativo y Remisiones. Expediente # 122. Legajo # 4. Sancti Spiritus, Cuba: Archivo Provincial de Historia. 16 de agosto de 1964. Impreso.
- CIDMUC. Informe: Trabajo de campo. Provincias Villa Clara y Sancti Spiritus. Trabajo Mecanografiado. La Habana, Cuba: Universidad de las Artes. 1986. Documento Mimeografiado.
- CIDMUC. *Instrumentos de la música folclórica y popular de Cuba. Atlas*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1997. Páginas 16, 19, 69, 531, 544. impreso.
- GRENET, Emilio. Música popular cubana, 80 Composiciones Revisadas y corregidas, con un ensayo sobre la Evolución Musical en Cuba. La Habana: Carasa & Co. 1939. Páginas XXII-XLVIII. Impreso.
- GUANCHE, Jesús e Idalberto Suco. "El arte popular y tradicional". *Revista Revolución y Cultura*. vol.5 no.5 .1986. Impreso. Páginas 2-9.
- JIMÉNEZ, María Antonia. "120 Aniversario del natalicio de Juan Echemendía. Mentor espiritual de nuestra música", pagina 2, Escambray, Noviembre 24 de 1984.
- LEÓN, Argeliers. *Del canto y el tiempo*. La Habana: Pueblo y Educación, 1974. Páginas 28, 146,148. Impreso.
- LEGÓN, A. Biografía del coro de claves. Documento Mimeografiado. Fondo factográfico no 1045. La Habana, Cuba: Museo Nacional de la música. (Sin fecha).
- MARÍN, Leoncia. Entrevista realizada por Victoria Eli y Analessa Brizuela, 1986
- MARRERO Pérez de Urría, Gaspar. Presencia espirituana en la fonografía musical cubana volumen I. Sancti Spiritus: Luminaria, 2012 .Páginas. 34-52 .Impreso
- MEJUTO, Margarita y Jesús Guanche. La cultura popular tradicional en Cuba. *Conceptos y términos básicos* (Compilación). La Habana: Adagio, 2007. Pág 110-111. Impreso.
- MURO, S., Soler, C. y Damas V. Historia del tradicional coro de claves de Sancti Spiritus, único en el país. Documento Mimeografiado. Fondo # 618. Fondos del Movimiento de Activistas por la Historia. Expediente # 334. Legajo # 8. Sancti Spiritus, Cuba: Archivo Provincial de Historia. (Sin fecha).
- RODRÍGUEZ Bello, Rosa Lidia. Entrevista personal 2013.
- RODRÍGUEZ Esplugas, Lucía. "Lo que la canción esconde". Revista Clave, año 2011 números 1-2-3. impreso. Páginas 60-69.
- RODRÍGUEZ López, Marina. Coros de clave. Cuba. Diccionario de la música española e Hispanoamericana, v. IV. SGAE, 1999. Página 51, impreso.

- RODRÍGUEZ Valle, Juan Enrique. “Estudio musical referente a la interrelación de los pueblos Lagos de Moreno y Sancti Spíritus”. *Pedagogía y Sociedad*. Julio-octubre 2019. Web. Consultado el 25 de feb 2022. Disponible en <<http://revistas.uniss.edu.cu/index.php/pedagogia-y-sociedad/article/view/92> >
- VALDIVIA García, A.L. Apuntes para un estudio crítico sobre el surgimiento de los coros de clave en Sancti Spíritus. Documento Mimeografiado. Fondo # 618. Fondos Raros y Valiosos. Sancti Spíritus, Cuba: Biblioteca Provincial “Rubén Martínez Villena”. (Sin fecha).
- ZAMORA Naranjo, Armando. Entrevista personal, 2013.

