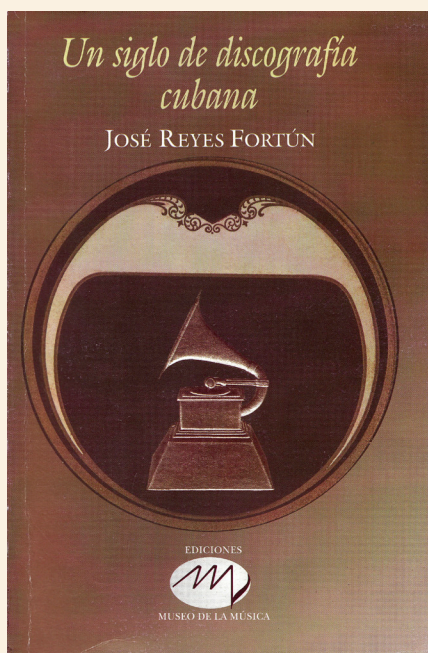


Dolores Flovia Rodríguez Cordero
Gaspar Agüero Barreras. Un precursor de la pedagogía musical cubana
 La Habana: Museo de la Música, 2014, 176 pp.



José Reyes Fortún
Un siglo de discografía cubana
 La Habana: Museo de la Música, 2017, 496 pp.

Desde Cuba: teatro musical, musicología y discos

EGBERTO BERMÚDEZ
Profesor Titular
Universidad Nacional de Colombia,
Bogotá

Después de cuatro años de ausencia, de mi breve y reciente viaje a La Habana regresé con el equipaje lleno de publicaciones musicológicas. Las menos pesadas tienen formato electrónico, el Premio de Musicología Casa de las Américas 2016 y la colección completa de la revista *Clave* editada ese mismo año; y el menos liviano de todos fue impreso en España en gran formato y edición de lujo (*La canción en Cuba a cinco voces*, Ediciones Ojalá). Entre ellos también hay varios editados por el Museo de la Música y otros de la colección de coediciones del CIDMUC, la Oficina

del Historiador y la Universidad de Valladolid¹. En resumen, una impresionante producción, elocuente de la buena salud de que goza la disciplina en Cuba, estimulada en los últimos años por el Programa para el desarrollo de la Musicología del Instituto Cubano de la Música. Mi intención es eventualmente reseñar la mayor parte de ellas pero en este caso me concentraré en los trabajos de Rodríguez y Reyes Fortún. Agradezco a Dolores Rodríguez (Universidad de las Artes, La Habana) y a Laura Vilar (CIDMUC, La Habana) el obsequio de los dos volúmenes reseñados.

Ambos libros forman parte de la ya larga lista de publicaciones del Museo de la Música. El primero, de 2014, es una monografía de Dolores Rodríguez (n. 1952) sobre Gaspar Agüero Barreras (1873-1951) un importante pero poco conocido protagonista de la música, la educación musical y la musicología cubana. En el segundo, de 2017, José Reyes Fortún (n. 1946) aborda un siglo de discografía en Cuba aproximadamente entre la primera década del siglo XX y la primera del XXI. Los dos trabajos comparten un tratamiento ortodoxo de sus

temas, por un lado el trabajo sobre Agüero puede situarse dentro de las biografías o estudios de vida y obra y por el otro, el libro de Reyes Fortún es un tratamiento rigurosamente cronológico del suyo.

Los primeros cuatro capítulos del trabajo de Fortún siguen, para el caso de Cuba, el desarrollo de los avances tecnológicos relacionados con la grabación de sonido y la industria fonográfica desde finales del siglo XIX: cilindros, discos, grabación eléctrica, la radio, cine sonoro, cintas magnetofónicas, etc. Sin embargo, los últimos tres (V-VII) cambian el foco y se concentran en los sellos fonográficos cubanos, Puchito, Panart, y finalmente EGREM y Areito. El resultado es un desequilibrio en el texto, en especial con la sección dedicada al desarrollo de la industria fonográfica en Cuba después de 1959 que ocupa solo el 10% (pp. 358-96) del total del libro. Esta puede haber sido una decisión problemática para Reyes Fortún pues el mismo indica que uno de los escollos principales para su trabajo fue la dificultad de consulta de discografías y de trabajos históricos dedicados a las compañías extranjeras que operaron en Cuba antes de 1959 (p. 6). En consecuencia, el trabajo tendrá que completarse teniendo en cuenta la dependencia de discografías disponibles en plataformas de internet, que se actualizan diariamente y que son imposibles de consultar en las condiciones de acceso que hoy tiene Cuba. De haber optado por la otra opción, es decir, elaborar la etapa posterior a 1959, hubiera tenido todas las fuentes a su disposición, los discos, la documentación de grabación y comercialización y también a través de la prensa y revistas, indicaciones sobre su impacto en

¹ *Clave. 30 años por la música*, La Habana: CIDMUC/ Instituto Cubano de la Música, 2016, CD ROM, Iván Cesar Morales Flores, *Identidades en proceso. Cinco compositores cubanos de la diáspora (1990-2013)*, La Habana: Casa de las Américas, 2018, CD pdf, Franchesca Perdígón (ed.), *Música de Salón. Santiago de Cuba, siglo XIX. Danzas para piano*, La Habana: CIDMUC/Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana/Universidad de Valladolid, 2015, Zoila Lapique et al., *Música de Salón en las publicaciones periódicas La Habana, 1829-1867, Libro Primero*, La Habana: CIDMUC/Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana/Universidad d Valladolid, 2017 y Dulcila Cañizares et al., *La canción en Cuba a cinco voces*, La Habana: Ojalá, 2018.

el mercado local e internacional. Así, también esta sección del trabajo de Reyes Fortún también queda por completarse contando con las fuentes mencionadas.

Las discografías son trabajos áridos e ingratos en su elaboración y escritura y también en su lectura y consulta. En consecuencia, deben contar con secciones introductorias muy claras en cuanto a la identificación y descripción de las fuentes y los procedimientos de su análisis y en especial, en cuanto a la ubicación del material estudiado para asegurar la posibilidad de verificación que siempre es necesaria. Ahora bien, el estudio del desarrollo de la industria fonográfica (con todas sus ramificaciones) en cualquier ámbito temporal y geográfico es algo muy diferente y aquí un trabajo ejemplar es el estudio de Sanjek sobre los Estados Unidos en el siglo XX². Las discografías son fuentes esenciales –aunque no únicas– para la elaboración de trabajos como éste.

El estudio sistemático de las grabaciones de música latinoamericana comienza con el trabajo pionero de Richard K. Spottswood (n. 1937) cuyo volumen 4 (publicado en 1990) está dedicado a las grabaciones tempranas de música y artistas de España, Portugal y América Latina realizadas en los Estados Unidos. más tarde, otros investigadores como Ross Laird, Brian Rust y Timothy H. Brooks también incluyen grabaciones de artistas españoles y latinoamericanos en sus trabajos monográficos sobre importantes sellos fonográficos como Columbia, Brunswick y Okeh³.

² Rusell Sanjek, *Pennies from Heaven. The American Popular Music Business in the Twentieth Century*, New York: Da Capo Press, 1996 (actualizado por David Sanjek desde 1988).

Además de estos trabajos, una segunda fase del estudio de la discografía de la Victor Talking Machine y su sucesora RCA Victor surge alrededor de 2008 como un proyecto en red (online) en la Universidad de California (Santa Bárbara) con el nombre de *Encyclopedic Discography of Victor Recordings* (EDVR) para continuar –con las facilidades que proporciona este tipo de plataformas– el trabajo de los investigadores Ted Fagan and William R. Moran⁴. En 2014 este proyecto se convierte en la *Discography of American Historical Recordings* (DAHR) que incorpora todo el trabajo logrado por Fagan y Moran además de la información publicada en los trabajos arriba citados y en trabajos similares dedicados a compañías fonográficas como Berliner, Zon-O-phone y Decca⁵.

³ Richard K. Spottswood, *Ethnic Music on Records. Vol. 4. Spanish, Portuguese, Philippine, Basque*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1990, Brian Rust y Timothy Brooks, *The Columbia Master Book Discography*, Westport (CT): Greenwood Press, 1991, 4 vols., Ross Laird, *Brunswick Records: A Discography of Recordings, 1916-1931*, Westport (CT): Greenwood Press, 2001, 2 vols. y Ross Laird, Brian Rust, *Discography of Okeh Records, 1918-1934*, Westport (CT): Praeger, 2003.

⁴ Ted Fagan, William R. Moran, *The Encyclopedic Discography of Victor Recordings: Pre-Matrix Series—12 January 1900 to 23 April 1903*, Westport (CT): Greenwood Press, 1983 y *The Encyclopedic Discography of Victor Recordings: Matrix Series—1 Through 4999, 23 April 1903 to 7 January 1908*, Westport (CT): Greenwood Press, 1986.

⁵ 'Credits, sources and permissions', *DAHR Discography of American Historical Recordings*, <http://adp.library.ucsb.edu/index.php/resources/detail/158>

Con el trabajo de Spottswood hemos comprobado que el tratamiento cronológico ya sea agrupado por artistas o conjuntos es tal vez el más recomendable. Más de dos décadas después, ahora no solo tenemos la información de los discos, que siguen apareciendo en colecciones privadas, el mercado del usado y las plataformas especializadas en internet, sino que adicionalmente se ha incorporado la información de las fichas y libros maestros de grabación, así como valiosa información en crónicas y documentación oficial sobre las expediciones de grabación hechas por compañías en diferentes países del mundo, como por ejemplo las que llevó a cabo la Victor en Bogotá en noviembre de 1913⁶.

En la musicología latinoamericana no se ha desarrollado hasta ahora la tradición de elaboración de discografías ni trabajos sobre la industria fonográfica. Una lista de discos es un buen punto de partida pero no es suficiente. Sin embargo, cuando a esa lista se logra incorporar la mayor parte de la información que poseen los discos (o también los rodillos o discos perforados o los cilindros) ya se comienza a configurar el concepto de discografía aceptado internacionalmente. Desde el punto de vista musicológico es un género nuevo y muchos posiblemente disputarían que pueda equiparse a un libro de investigación o una edición crítica. Sin embargo, cada día tenemos más claro que las discografías son esenciales para los estudios históricos sobre la interpretación musical, en especial en la interpretación de los repertorios plasmados en las grabaciones tempranas en donde todavía aparecen los

patrones de interpretación heredados desde mediados del siglo XIX ejemplificado por el trabajo del Center for History and Analysis of Recorded Music (CHARM) del King's College de Londres⁷. En otro trabajo comentaba como en el ámbito del pop, la compilación de discografías ha tenido un gran desarrollo con ejemplos que pueden considerarse como modelos a seguir, como el caso de discogs.com, que reúne en una misma plataforma la presentación de la información musicológica básica necesaria para el trabajo con estas fuentes, a la vez que satisface plenamente las necesidades de aficionados, vendedores, compradores ocasionales y coleccionistas de discos⁸.

Dada su gran importancia, el estudio de la música cubana a nivel continental y mundial necesita de discografías especializadas. Un buen comienzo puede ser la reelaboración de una discografía con base en el valioso trabajo que comentamos. La forma más recomendable de hacerlo sería tomando otros modelos, en especial procurando que sean diferentes al de Cristóbal Díaz Ayala y otros similares. Es decir, tratando de elaborar discografías en el sentido de la palabra, centrándose en los discos y no produciendo obras de intención histórica en donde están los discos, pero estos pierden su protagonismo frente al de los

⁶ DAHR, en <http://adp.library.ucsb.edu/index.php/>

⁷ King's College London, Center for History and Analysis of Recorded Music, <https://www.kcl.ac.uk/artshums/depts/music/research/proj/charm/index.aspx>

⁸ E. Bermúdez, 'Desafiando la memoria y confiando en la materia: autobiografía, microhistoria, coleccionismo, espectáculo y música popular. Ensayo-Reseña', *Ensayos. Historia y teoría del arte*, XVIII, 27, (julio-diciembre 2014), pp. 77-88.

intérpretes o los géneros musicales⁹. Es más factible finalizar un trabajo sobre la 'discografía producida en Cuba' que hacerlo sobre la 'discografía de la música cubana y de los intérpretes cubanos' como intenta Reyes Fortún. Este ha sido el principal interés de Díaz Ayala en sus obras y lo fue también para Reyes Fortún. En este sentido los trabajos de ambos investigadores a pesar de no ser discografías constituyen hasta ahora el mejor compendio histórico sobre la música popular cubana del siglo XX, de esto no hay duda.

En caso de una posible segunda edición del libro se podrían hacer algunas recomendaciones. Adicionalmente al 'índice analítico' (pp. 435-94) sería útil incluir apéndices con listas de los discos estudiados, ya fuera en forma cronológica, o indexándolos por los nombres de los artistas o por los de la compañía fonográfica que los produjo, incluyendo en lo posible la mayor cantidad de información sobre el objeto estudiado, dimensiones, velocidad de reproducción, numeración, etc. y sobre todo la localización y especificación de la colección a la que pertenecen. Esto como dije arriba abre la posibilidad de la indispensable verificación. El llamado 'Pliego de imágenes' (pp. 413-34) necesita mucha más información. En discos de 10 pulgadas de 78 rpm con grabación por ambos lados (que no tenían una funda o caratula propia) es necesaria la reproducción

de ambos rótulos y sobre todo en un tamaño que permita su consulta como fuente (pp. 413-21). En este aspecto se ha mejorado mucho últimamente en las plataformas de internet. En el caso de las fundas o caratulas de los discos de 12 pulgadas (pp. 422-34) también se recomienda un tamaño que permita su buena lectura y es necesaria la reproducción de la caratula posterior que generalmente presenta la información técnica y en ocasiones notas sobre el contenido musical.

Otro problema subyacente en el texto es el de la 'autenticidad' que tanto ha empantanado los estudios sobre música popular y tradicional en nuestro continente. Este reclamo está presente en muchos de los comentarios de Reyes Fortún, por ejemplo en el tratamiento de obras grabadas con modelos afrocubanos que se presentaban en los teatros de La Habana en la primer década del siglo XX (p. 87) y en las que llama 'adulteraciones' presentes en las obras de Xavier Cugat (p. 241) por citar solo un ejemplo. También sería necesario un comentario sobre el uso indiferenciado de 'cantadores' y 'cantantes' además de 'trovadores', términos sobre los cuales hace falta una breve relación histórica de su uso (p. 21).

Esperamos que el trabajo sobre las compañías fonográficas cubanas posteriores a 1959 se pueda iniciar y consolidar pronto. Para quienes estudiamos la música pop en América Latina de los años sesenta y setenta es fundamental la información sobre el funcionamiento de la industria fonográfica en Cuba en esos años. Tomando un ejemplo, en este viaje y solo con una inspección superficial de la colección de discos de vinilo de 7 pulgadas de la Casa de las Américas pude constatar que como en Colombia y en

⁹ Cristóbal Díaz Ayala, *Cuba canta y baila. Discografía de la música cubana, I. 1898-1925*, San Juan: Fundación Musicalia, 1994, *Cuando salí de La Habana, 1808-1997: Cien años de música cubana por el mundo*, San Juan: Fundación Musicalia, 1998 y *Música cubana del Areyto al Rap Cubano*, Santo Domingo: Fundación Musicalia, 2003

Brasil, algunos de ellos, los EPs (Extended Play, discos de 7 pulgadas con cuatro canciones) se prensaron indiferentemente para 45 rpm o 33 1/3 rpm apartándose de la tradición europea y norteamericana¹⁰.

Ahora bien en cuanto a la obra de Rodríguez, en 2008 la autora había publicado en el *Boletínmúsica* de Casa de las Américas un avance de su trabajo sobre Agüero¹¹. Este trabajo organiza en forma diferente los resultados de su investigación y presenta en forma separada los aspectos de la carrera de Agüero que podrían sintetizarse así: a) formación musical y práctica compositiva b) ideas y práctica en la educación musical c) ideas y práctica musicológica y d) acción institucional. En el libro que comentamos, esta disposición cambia y el aspecto que más parece interesar a su autora –que le proporciona su subtítulo- y en el que más se reconoce la relevancia de Agüero en Cuba, es el de la educación musical, abarcado con extensión en el Capítulo 2, uno de los dos en que está dividido el libro. En el primero la autora concentra los otros aspectos tratados en el artículo (pp. 23-43). Dos de los aspectos más interesantes de la trayectoria de Agüero revelados en el trabajo de Rodríguez son su participación en la actividad teatral y el desarrollo de la vertiente musicológica de su trabajo, los que glosaremos a continuación.

Agüero trabajó en el teatro musical en La Habana entre 1899 y 1909 movimiento musical que en las primeras décadas del siglo formaba parte de un panorama más amplio, globalizado desde mediados del siglo anterior y con pautas comunes en Madrid, Nueva York, Nueva Orleans, México y Buenos Aires. La presencia de tendencias como las de los ‘Minstrel shows’ puede confirmarse con las actuaciones de Rita Montaner (1900-58) en ‘blackface’ y aquellas –en Cuba y en el exterior- de la importante pero desconocida compañía de revistas teatro-musicales Pous con sus sainetes y piezas cómicas en un acto heredaban la tradición en la que había trabajado Agüero y que a su vez conectaban la vieja tradición del teatro musical hispánico del siglo XVIII con la nueva canción latinoamericana (bolero, ranchera, samba, calypso entre otras) que surgían bajo las pautas del Tin Pan Alley norteamericano¹². No solo los cubanos vivieron ese intenso y novedoso clima teatral y musical, sino también, por ejemplo, el dueto colombiano de Pelón y Marín que después de un breve pero formativo paso por Cuba en 1906 realizaría en la Ciudad de México un par de años después, las primeras grabaciones comerciales de música colombiana para la firma Columbia¹³. El trabajo de Brooks y Spottswood de 2004 nos proporciona una primera visión de conjunto de la interacción

¹⁰ A este respecto agradezco la información y fotografías de dicha colección a Diane Sariol Roque (Dirección de Música, Casa de las Américas). Ver también E. Bermúdez, ‘Los discos de The (Los) Speakers (1966-68) y el surgimiento del pop/rock en Colombia’, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, XX, 30 (enero-junio 2016), pp. 82-151.

¹¹ Dolores Rodríguez Cordero, ‘Gaspar Agüero Barreras: un músico entre siglos’, *Boletínmúsica*, 22 (abril-agosto 2008), pp. 29-49.

¹² En cuanto a Rita Montaner ver Alberto Muguercia y Ezequiel Rodríguez, *Rita Montaner*, La Habana: Letra Cubanas, 1984, pp. 30-31.

¹³ E. Bermúdez, ‘Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana: Los discos de “Pelón y Marín” (1908) y su contexto’, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 17, (2009), pp. 87-134.



Discos EP presados a 45 rpm (izq.) y a 33 1/3 rpm (der.). Casa de las Américas, Colección fonográfica.

entre música, industria fonográfica y la población negra de los Estados Unidos y el Caribe¹⁴.

Un aspecto particularmente interesante es la experiencia de Agüero en el teatro musical en los escenarios de La Habana en la primera década del siglo XX es haber participado en el proceso de transformación de géneros musicales tradicionales en géneros populares (tanto en el terreno de los afrocubanos como de los hispanocubanos). Los patrones rítmicos y melódicos de las músicas que habían tenido hasta hace poco un contexto exclusivamente ritual y ceremonial aparecían cada vez con más frecuencia en los danzones, sones, guarachas y rumbas impresos en rodillos perforados o grabados en cilindros de cera y discos de shellac. Sin embargo, estos ejemplos de música tradicional no solo aparecían en los discos sino también en partituras, desde aquellas de las piezas de baile de tradición

romántica del siglo anterior, hasta los experimentos de nacionalismo o localismo modernista de Alejandro García Caturla (1906-40), Amadeo Roldan (1900-39) o Silvestre Revueltas (1899-1940). Estas partituras aparecidas entre 1927-37 y las de la colección de Emilio Grenet (1901-41) de 1939 compartían una notación musical que trataba de presentar de forma fiel – en cuanto podía– las sutilezas y novedades rítmicas de la música afro-cubana¹⁵. Esta es la misma notación que usa Agüero en su pieza “Ajiaco con col” (1897) para piano a cuatro manos, reproducida en fotografías en el artículo (p. 34) y en el libro (Anexo 4) de Rodríguez.

En este terreno los temas de los dos libros reseñados se entrelazan de nuevo. Desde sus

¹⁴ Tim Brooks, *Lost Sounds. Blacks and the birth of the Recording Industry 1890-1919* (Appendix of Caribbean and South American Recordings by Dick Spottswood), Urbana and Chicago: The University of Illinois Press, 2005.

¹⁵ Las obras orquestales más significativas de este periodo son las *Tres danzas cubanas* (1927) de García Caturla, *La Rebambaramba* (1928) y *Rítmicas* (1930) de Roldán y *Sensemayá* (1937) de Revueltas. En cuanto a la canción y la música de piano ver Emilio Grenet, *Popular Cuban Music: 80 revised and corrected compositions, together with an essay on the evolution of music in Cuba*, Havana: Government of the Republic of Cuba/Secretary of Agriculture, 1939.

primeras incursiones por fuera de los Estados Unidos y Europa, en los años de cambio entre los siglos XIX y XX, las compañías fonográficas internacionales se preocuparon por la música cubana. Solo a manera de ejemplos se pueden citar las grabaciones realizadas por la Victor Talking Machine desde 1907. Entre muchas otras hay grabaciones de la música tradicional gallega de la isla grabadas en La Habana en febrero de 1909 (Victor 62328) con Ramón Gutiérrez (tenor) acompañado de un gaitero de apellido Menéndez¹⁶. En el mismo año Agüero compone un sainete con el mismo tema "Un gallego en la papa suave" (Anexo 3) lo que nos muestra un panorama musical que iba más allá del teatro de tema local o afrocubano más cohesionado con la actividad musical en general que mostraba varios frentes simultáneos. Como indicaba Carpentier (citado por Rodríguez, p. 63 n108) la música afrocubana y popular estaban 'relegadas a la fosa del teatro Alhambra'. Allí estaba Agüero.

La experiencia musical de Agüero lo lleva poco después al desarrollo de su actividad musicológica a mediados de los años veinte cuando estrecha relaciones de trabajo con Fernando Ortiz (1881-1969) quien ya había iniciado su monumental obra sobre la música afrocubana que publicaría entre 1950-55. En mayo de 1937 se presenta en La Habana por primera vez el grupo de tambores batá Okilapkoa en el Teatro Campoamor con el objeto de proporcionar las ilustraciones musicales en vivo de la conferencia 'La música sagrada de los negros Yoruba en Cuba' dictada por Ortiz (Anexo 8). Esta es la misma época de las grabaciones de música cere-

monial afrocubana realizadas por Melville Herskovits (1895-1963) entre 1939-42 y las de 1947 de Laura Boulton (1899-1980) todas publicadas en Estados Unidos (Folkways y American Folklife Center) desde 1998. En el momento de la publicación de la obra de Ortiz se realizan en 1957 las grabaciones de Lydia Cabrera (1899-1991) y Josefina Tarafa en La Habana y Matanzas que también permanecerían inéditas hasta 2001¹⁷.

El trabajo antropológico e histórico de Ortiz y las transcripciones que proporcionó Agüero, así como su aporte musicológico de 1946 –al igual que él de Grenet de 1939- se convirtieron en referentes muy importantes para el análisis de la música de tradición africana en América desde mediados de la década de 1940¹⁸. Desde los Estados Unidos, el trabajo de Richard A. Waterman (1914-71) "Hot" Rhythm in Negro Music' de 1943 publicado en 1948, aportaría un panorama más amplio que permitía enfrentar el análisis de

¹⁷ Las grabaciones de Herskovits y Boulton fueron publicadas junto con otras en *The Yoruba/Dahomean Collection (Orishas Across The Ocean)* CD Rykodisc F- RCD 10405/American Folklife Center- RCD 10405, 1998 y las de Cabrera y Tarafa en *Havana, Cuba, Ca. 1957: Rhythms And Songs For The Orishas (From The Historic Recordings of Lydia Cabrera And Josefina Tarafa)*, CD Smithsonian Folkways SFW CD 40489, 2001; *Matanzas, Cuba, Ca. 1957: Afro-Cuban Sacred Music From The Countryside (From The Historic Recordings Of Lydia Cabrera And Josefina Tarafa)*, CD Smithsonian Folkways SFW CD 40490, 2001 y *Havana & Matanzas, Cuba, CA. 1957: Batá, Bembé, And Palo Songs (From The Historic Recordings Of Lydia Cabrera And Josefina Tarafa)*, CD Smithsonian Folkways SFW CD 40434, 2003.

¹⁸ Emilio Grenet, 'Cuban music: Guide to its study and understanding', en *Popular Cuban Music*, pp. ix-xlix y Gaspar Agüero y Barreras, 'El aporte africano a la música popular cubana', *Estudios afrocubanos*, V (1940-46), pp. 113-28.

¹⁶ DAHR, http://adp.library.ucsb.edu/index.php/objects/detail/80078/Victor_62328

Teatro REGINA

GRAN COMPAÑIA DE REVISTAS

BODAS DE PLATA del grandioso sainete

NIÑA RITA (La Habana en 1830)

Obra genuinamente criolla

FUNCION POPULAR MONSTRUO QUE LA EMPRESA DEDICA AL PUBLICO HABANERO

Lunes 24 de Octubre

La Función empezará
A las 8 y 45



Sra. RITA MONTANER
En el Caletero,
Cantando Mama-Iné

1. "Es mucha Habana"

2. "Niña Rita" (LA HABANA
EN 1830)

3. ARABESCOS



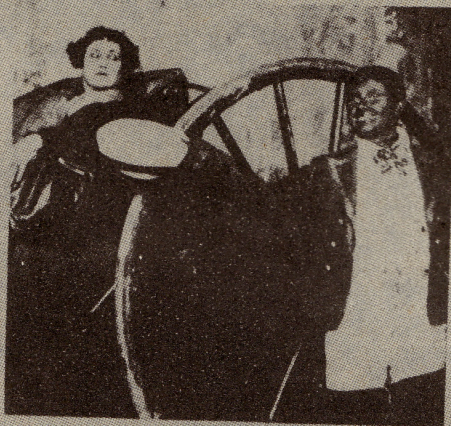
Sra. RITA MONTANER y MARIA RUIZ
En una escena de El Caletero

LUNETAS

con entrada

\$1.40

Véanse Programas



"Niña Rita", CARIDAD SUAREZ y "El Caletero", RITA MONTANER

Butaca 60 cts.

Tertulia

30 centavos

Imp. Ruiz, Baró y Cia. Teléfono: M-3617

Cartel, Teatro Regina, La Habana, 1930. A. Muguercia y E. Rodríguez, *Rita Montaner*, p. 29.



Gaspar Agüero (al piano), Fernando Ortiz (con un ejemplar de Estudios afrocubanos) y entre los músicos posiblemente Raúl Díaz y Trinidad Torregrosa. c. 1940, Instituto de Literatura y Lingüística, Fondo F. Ortiz.

la música de una generación de músicos tradicionales a lo largo de las Américas (desde los Estados Unidos hasta Uruguay y Argentina) que desaparecería en las dos décadas siguientes¹⁹. Esto se pudo desarrollar gracias a programas de grabaciones como las de la Library of Congress de Washington o las de Moses Asch (1905-86) y su sello fonográfico Folkways establecido en Nueva York en 1948 –que tuvieron la virtud de aunar el rigor investigativo con su amplia distribución y carácter comercial.

Estos comentarios sobre la importancia del trabajo musicológico de Agüero vuelven a conectarnos con el trabajo de Reyes Fortún. Como

anotaba en el citado trabajo sobre las primeras grabaciones de música colombiana, la primera década del siglo XX es determinante para el desarrollo de los diferentes estilos musicales populares en América Latina. El tango, el samba, el corrido y el calypso comienzan su vida fonográfica junto con el bambuco el vals peruano y el danzón y así se alejan de sus patrones tradicionales y adoptan otros nuevos, como la corta duración que imponían los soportes de entonces, un poco más de tres minutos. En consecuencia, la experiencia de Agüero en el teatro musical de La Habana en la primera década del siglo XX puede resultar más importante de lo que se había pensado.

Naturalmente el aspecto mejor desarrollado en el libro es el relacionado con los aportes de Agüero a la pedagogía musical cubana (pp. 45-

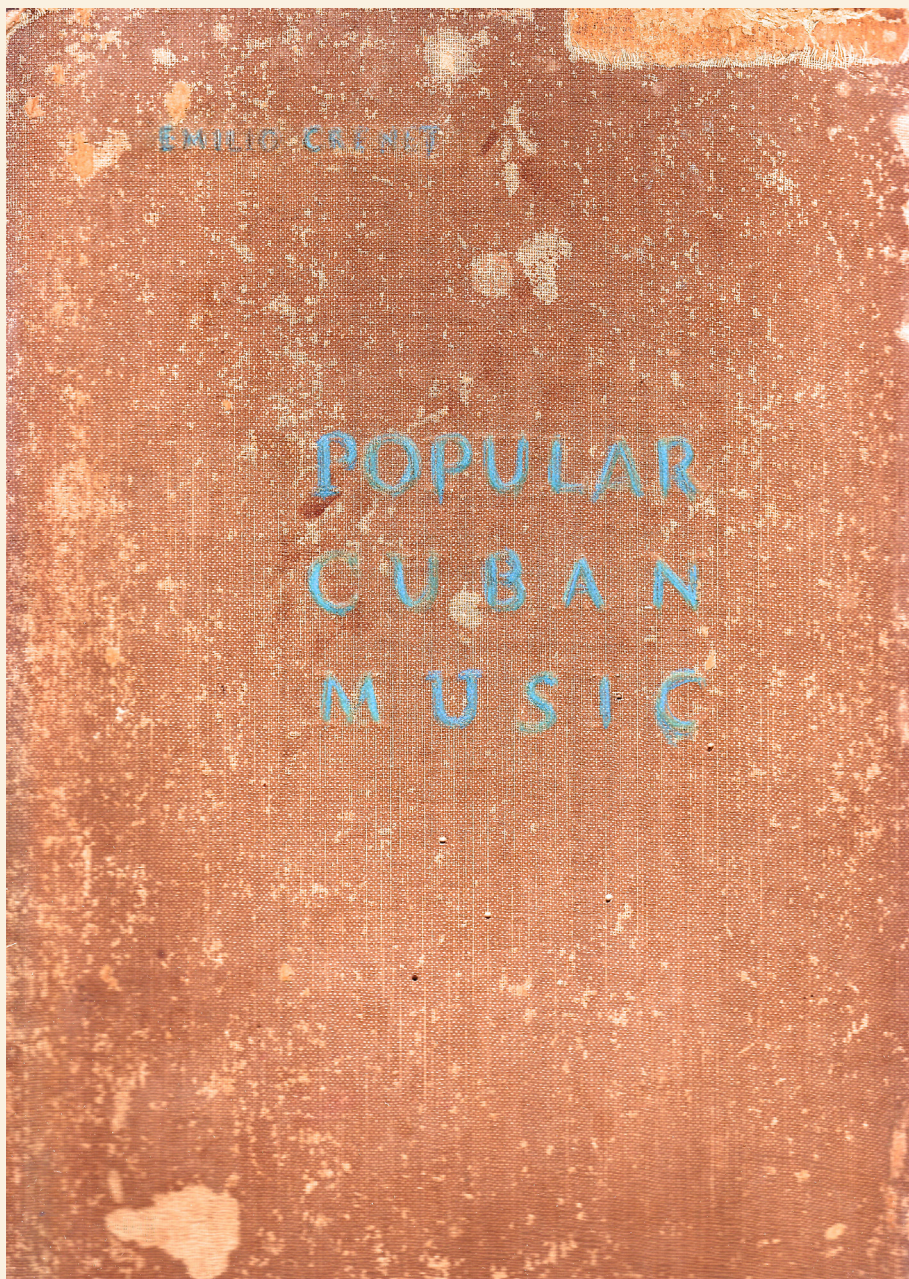
¹⁹ Richard A. Waterman, "Hot" Rhythm in Negro Music', *Journal of the American Musicological Society*, I, 1 (Speing 1948), pp. 24-37.

104) y que ocupa más del 50% del texto. Incluye además ocho anexos entre los que se destacan el catálogo de sus obras musicales y algunas de ellas en facsímil y notación moderna (Anexos 3 y 4), una cronología de su vida y principales actividades (Anexo 6) y una selección de fotografías (Anexo 8) que sería deseable ampliar. Sería también recomendable la reelaboración del Anexo 7 que parece ser una presentación de Power Point en donde se hace una muy útil periodización de la carrera y obra de Agüero pero cuya reproducción, por su tamaño y definición, no permite apreciarla. Otra recomendación es extraer la bibliografía de Agüero de la bibliografía general y situarla en un nuevo anexo.

Otro aspecto de la carrera de Agüero que merece profundizarse de existir más documentación, es su labor de participación, creación y fortalecimiento de instituciones que serían fundamentales en la investigación, la pedagogía y la actividad musical de la ciudad y de la isla. Las principales son la Sociedad Económica de Amigos del País, la Sociedad del Folklore Cubano, el Conservatorio de Santa Amelia y la Escuela Normal de Maestros, experiencias que reúnen su actividad compositiva, educativa, crítica y musicológica. Además, Agüero fue por más de medio siglo profesor de música y solfeo de la Asociación de Dependientes del Comercio de La Habana, (*Boletínmúsica*, 22, p. 38) actividad que apunta al deseo de la educación musical del público en general y el fortalecimiento y consolidación de la clase media en la producción y el consumo musical de la ciudad. El comienzo de su actividad musicológica parece haber acompañado ésta tendencia con su participación en 1920 en los cursos de Extensión Universitaria establecidos desde 1913 en la Universidad de

La Habana, abiertos al público en general (pp. 53-4).

En una posible segunda edición serían deseables las ampliaciones antes mencionadas y la inclusión, ojalá en facsímil, del texto del breve pero significativo artículo de 1946 publicado en *Estudios afrocubanos*. Otra recomendación, quizá para un trabajo diferente, sería la publicación de una selección de la variada obra musical de Agüero (Anexo 3). El trabajo de Rodríguez nos revela el vibrante y muy variado ambiente musical de La Habana entre 1900 y 1950, con un protagonista de excepción que transitó por todos los terrenos (música, musicología, educación musical y divulgación de la música) dejando en todos ellos una notable huella. Para concluir, y como indiqué arriba, sin lugar a duda este trabajo y el de Reyes Fortún constituyen un significativo aporte a la bibliografía musicológica del continente.



Emilio Grenet, *Cuban Popular Music*, 1939, portada. Colección del autor.

