



ARTÍCULO

Evolución sociohistórica de la Orquesta Aragón (1939-1959): hito en la música cubana

Alegna Jacomino Ruiz

(Doctora en Ciencias Históricas)

Eduardo Torres-Cuevas.

(Doctor en Ciencias Históricas)

Director de la Biblioteca Nacional “José Martí”

Resumen

La emblemática orquesta Aragón, en vísperas de sus 80 cumpleaños cuenta en su haber con una histórica evolución sociomusical que ha marcado, no solamente a la música cubana, sino también a su gente, lo cual forma parte de particulares aspectos que marcan la vida cotidiana. El chachachá, como esencia y expresión musical de Cuba los llevó a la cima, al fusionarlo con diversos géneros que nos identifican (son, bolero, mambo, danzón), pero gracias a la perseverancia y calidad de esta agrupación musical, lograron fusionarlo, además, con otros de culturas foráneas como el cuplé y el *rock and roll*, creando un ritmo que ensambla la música cubana con sus raíces africanas, el chaonda, convirtiéndose, de esta forma, en fieles exponentes del quehacer cultural y musical de Cuba. ¿Cómo transcurrió su gestación en momentos trascendentes para la música cubana y cómo evolucionó hasta el triunfo revolucionario (1939-1959)? Constituirán puntos de partida para este artículo. **Palabras Claves:** orquesta, música, géneros

Abstrac

The iconic Aragón orchestra, on the eve of its 80th birthday, has a sociomusical historical history that has marked not only Cuban music but also its people, which is part of the particular aspects that mark everyday life. Chachachá as essence and musical expression of Cuba took them to the top, by merging with different genres that identify us (they are, bolero, mambo, danzón), but thanks to the perseverance and the quality of this musical group, they managed to merge it and find other. Culture, music, music, music, music, music and music. How to spend their gestation in transcendent moments for Cuban music and how it evolved until the revolutionary triumph (1939-1959), will constitute starting points for this article. **keywords:** orchestra, music, genres.





Introducción

En la cúspide de sus próximos 80 años de fundada, legendaria, virtuosa y siempre vigente, la orquesta Aragón, el próximo 30 de septiembre, cumple un aniversario más. Llena de aciertos, triunfos y con millones de seguidores en todo el planeta, la charanguera de Cuba, cienfueguera de nacimiento, profesa el sonido que nos pertenece, con la altivez y el beneplácito de una tierra amante de la alegría y el arte genuino.

La orquesta Aragón ha sido considerada como la de mayor fecundidad, vitalidad y pasmosa capacidad de actualidad en la música popular cubana, según expresara el destacado músico Adalberto Álvarez. Otros importantes músicos cubanos y extranjeros han destacado a la Orquesta como uno de los fenómenos musicales cubanos de mayor impacto en las últimas siete décadas. Omara Portuondo, plantea: *“Eran tan auténticos, con orquestaciones tan limpias, tan nítidas, tan extraordinaria la armonización que todo el mundo se encantaba con la Orquesta (...). Todo el mundo la respetaba y principalmente las charangas porque saben que tenía su sello”* (Rodríguez, 2009).

La Aragón ha sido valorada de muchas formas que la han convertido en un referente universal a la hora de hablar de la música cubana. Sin embargo, la lectura de las crónicas, de las notas periodísticas, de libros dedicados a ella, (Marrero, 2008, Ulloque, 2004) demuestran que, pese a su popularidad y al deseo de reconocer su trayectoria, no existe un estudio de carácter académico y científico que permita valorar con exactitud la evolución, el aporte y su espacio específico en la creación musical cubana.

La compleja situación de la música cubana, sus avatares en tiempos históricos diferentes, vinculados con el mundo social y cultural, reflejan que la música es algo más que un espacio de creación específica; ella vive y está latente en el conjunto de la sociedad. Fenómenos como este son estudiados desde la historia social de la música, un campo disciplinar, que aunque no es novedoso, ha sido poco trabajado en Cuba. Para avanzar en esta dirección conceptual es oportuno: *“aprehender la materia en un primer nivel de dialéctica horizontal las relaciones concretas entre un determinado hecho musical y un determinado hecho social extramusical, en especial en el plano de los acontecimientos, históricamente constatable”* (Hellmut, 1970: 92-94).



Con el propósito de entender cómo una sociedad recibió, seleccionó, transformó, hizo suya y preservó determinadas propuestas musicales; cuáles fueron sus condiciones de producción y consumo y cómo se construyeron sus posibles sentidos (Supicic, 1985). Conocer la historia de la orquesta Aragón y la evolución de su sonoridad, permite comprender para quienes compusieron, tocaron, bailaron y escucharon un repertorio de distintos momentos de nuestros tiempos históricos en la comprensión de la acumulación que sobrevive en el presente. Aspecto de la historia cubana que por lo general ha sido más trabajado por musicólogos que por historiadores. En general ha existido cierta desconexión entre un tipo de trabajo y otro. Los historiadores que abordan estas temáticas tienden, por lo general, entre otras razones, por falta del dominio de los problemas técnicos de la música, a hacer relatos de vida más que estudios sociales de la música en Cuba.

El estudio de las obras desde la perspectiva de la historia plantea una dicotomía entre la obra y la sociedad en que aquella surge. Plantea un estudio interno del hecho musical correspondiente al nivel de la obra en sus aspectos técnicos y formales y sus vínculos con el entorno socio-cultural, con el pensamiento de dicho entorno y su impacto en el mismo; y un estudio externo al hecho musical consistente en el contexto socio-cultural en el cual surgen las obras y en la manera como este influye en la práctica de los estilos y las acciones musicales (Chartier, 1996).

En este sentido, a partir de la historia social de la música, se analiza el rescate y comprensión del sonido de una época y lo entiende como una parte significativa de la historia global, cabe explorar aquello que registra y promueve, así como también su especificidad. De ahí la trascendencia que le concedemos a este tema como aplicación del desarrollo científico en este campo.

Existen varias obras clásicas de nuestra historiografía que pueden servir de antecedente a este artículo y, al mismo tiempo, a su punto de partida en la concepción de estos estudios. Se puede referir la extraordinaria obra de Alejo Carpentier *La música en Cuba* (1946), la de Zoila Lapique *Aporte franco-haitiano a la contradanza cubana: Mitos y realidades* (1998), la de Fernando Ortiz *La africanía de la música folklórica de Cuba* (1950) y las de Eduardo Sánchez de Fuentes *La contradanza y la habanera* (1935) y *Panorama actual de la música cubana* (1940).

Sin embargo, como se puede apreciar, no se ha realizado ningún estudio acerca de la evolución histórica de una orquesta teniendo como base teórica la Historia Social de la Música, por lo que este constituye un primer intento. No existe un estudio que aborde de manera general y sistemática la relación o el vínculo entre la música que se genera en un período determinado y



una expresión musical muy particular como lo es la orquesta Aragón y su contexto histórico social, aspectos que determinan su significado.

En cuanto a información existen numerosos trabajos y revistas especializadas como: *Clave*, *Temas*, *Salsa Cubana*, entre otras. Constituyen estos, valiosos trabajos que nos ofrecen abundante información acerca de la música y su historia, en ellas se incluye un variado mosaico de consideraciones acerca de las dolencias profesionales más frecuentes de los instrumentistas, además de testimonios y juicios críticos que se entrecruzan o desencuentran a favor de la creación musical cubana. También se contó, para la conformación de una visión de los procesos musicales cubanos, con diccionarios como, el de Radamés Giró *Diccionario Enciclopédico de la música en Cuba* (2007) y el de Helio Orovio *Diccionario de la Música Cubana* (1992).

El marco cronológico establecido, (1939-1959), permite entender y analizar el surgimiento, y desarrollo inicial de la Orquesta hasta el triunfo de la Revolución Cubana, momento este que traería consigo profundos cambios en la sociedad. Durante ese período la Aragón ocupó los lugares preferenciales dentro del gusto musical cubano. Ello le permitió una interacción con el público en el cual expresaron el ritmo de una época, el decir popular y la musicalidad que fue transformándose en el ejercicio de la práctica profesional de la orquesta. Su influjo en la historia social de la música cubana está asociado a la propia realidad de la que eran parte y en la cual absorbían lo más popular de lo cubano.

En 1939 surge, con formato de charanga francesa, en la modesta casa de Orestes Aragón Cantero, la orquesta que llevaría el apellido como nombre, de este, su primer director. Este formato deviene en orquesta típica o de viento metal, luego va dejando su espacio al de charanga y, finalmente ya en los inicios del siglo XX, se modifica al de charanga francesa. En este tipo de agrupación, el clarinete es sustituido por la flauta de madera de cinco llaves, se introduce el piano y se mantiene (como en formatos anteriores) un violín, un contrabajo, los timbales y el güiro. Con el tiempo se le agrega un segundo violín y, en muchos casos, se introduce un violoncello o una viola.

En esta etapa fundacional, prevalecen algunas características en la agrupación, algunas de ellas fueron, la de estar formada por músicos no profesionales, negros y de extracción social muy humilde. En aquella época, de la música no se podía vivir, por ello cada uno de sus integrantes tenía otro oficio. No por esta situación prevalecería el individualismo, sino todo lo contrario, mantenían un carácter colectivista que se evidenciaba en todo momento, muestra de ello lo manifiesta su posterior director, Rafael Lay Apesteguía, cuando explica: “*Por eso nos sentimos*



orgullosos de haber sido la única orquesta en el mundo de verdad colectiva, cooperativa. En la época de los reales, partíamos la naranja a partes iguales y cuando pasamos aquella vorágine de los miles de pesos, también. Aquí nadie, ni por director ni por estrella, se llevó un centavo más que los demás (...). (Marrero, 2008: 33).

La exigencia ética y profesional inculcada por Aragón Cantero, fue otra de las características que consolidaron a la orquesta. Uno de sus fundadores, Noelio Morejón, recuerda: “*Él buscaba a los hombres por su valor humano, los pesos no le interesaban. Obligaba a los músicos a superarse, a estudiar. Siempre se preocupaba por los problemas de sus compañeros*”. (Vanguardia, 1969). Estos valores desencadenaban a su vez en el respeto al público, que comenzaba por el respeto de cada músico a sí mismo y a sus compañeros. Lázaro Aragón, refiere: “*Mi padre decía que la Orquesta nunca podía aparentar pobreza. Había un músico que era algo descuidado en su apariencia personal y muchas veces se aparecía con manchas en las manos y en la ropa. Dos veces papi le llamó la atención. Y cuando ocurrió la tercera le dijo: ¿Tú quieres que esto triunfe? Entonces lo mejor que haces es dejar la Orquesta. Fue así como aquel hombre se llamó a capítulo*”. (Marrero, 2008: 34-35).

Es así como surge la Aragón con la concepción de que sus integrantes deben formar una gran familia. Desde aquellos orígenes hasta la actualidad, haber pertenecido a la orquesta Aragón o pertenecer a ella, constituye un lazo tan fuerte como el que debe primar dentro de una verdadera familia. El amor por la Orquesta explica, tanto la permanencia en ella de sus músicos, como el esfuerzo que hacen por la calidad de sus presentaciones.

La influencia que ejerció Orestes Aragón Cantero sobre sus músicos, partía de una posición ética y de sólidos principios políticos que lo llevaron a militar en el Partido Socialista Popular, en consonancia con ello la orquesta Aragón desde sus comienzos tiene el sello de su fundador.

El 30 de septiembre de 1939 la Orquesta se presentó por primera vez en la emisora local. Salió al aire con el nombre de Rítmica Aragón. Ese día usaron como tema de la Orquesta la pieza *La bella cubana*, de José White, expresión de su cubanía y como herederos de la tradición musical cubana. En las siguientes presentaciones ya comenzaron a utilizar un tema musical creado por ellos mismos. En 1952 este fue modificado por el que la identifica en la actualidad. Cuya letra es la siguiente:



*Aragón, Aragón, Aragón,
Si tú oyes un son sabrosón
ponle el cuño es Aragón,
si tú escuchas un rico danzón
ponle el cuño es Aragón*

Fue el maestro Enrique Jorrín¹, ya muy identificado con la Orquesta para esa fecha, quien efectuó este arreglo a petición de Lay y a quien se le atribuye la letra del mismo.

El primer baile en que tocó la Orquesta fue el 9 de octubre de 1939 en la casa de Ramón Rodríguez, situada en las calles Cristina y Línea en la propia Perla del Sur. Luego continuaron con los efectuados en la Sociedad Minerva, integrada por “gente de color”, en el Club de Estibadores, en el Club Progresista, en el Reformista y en la cancha del Frontón cienfueguero, entre otros sitios.

Primer período de la orquesta Aragón: 1939-1952

-Primera Etapa: 1939-1948. Orestes Aragón Cantero

El primer período de la orquesta Aragón es aquel en que la agrupación se consolida en el espacio regional. En la primera etapa, de 1939-1948, su director es Orestes Aragón Cantero, la Orquesta interpretaba –básicamente- danzones (no cantados), valeses, danzas, pasodobles, guarachas o boleros; basaba su repertorio en lo más popular de las agrupaciones de moda en La Habana. Según expresara uno de sus músicos fundadores: *“Estábamos convencidos de que imitando no se llega a ninguna parte, pero en una ciudad del interior, una orquesta desconocida, no podía hacer mucho más”* (Ginori, 1967: 39).

Apenas un año después de fundada, en 1940, uno de sus violinistas, José René González, decidió dedicarse por completo al béisbol, deporte que ejercía de manera profesional como oficio alternativo. La Aragón había perdido a uno de sus violines, en cambio lo sustituiría un jovencito de solo 13 años llamado Rafael Lay Apesteguía que se ganaría la vida como mecánico dental; sin

¹ Enrique Jorrín Oleaga (Candelaria, Pinar del Río, 25 de diciembre de 1926- La Habana, 12 de diciembre de 1987). Compositor, violinista y director de orquesta. Integra de 1946 y hasta 1953 la orquesta América. En esta etapa y con esta orquesta crea el chachachá. El 8 de mayo de 1954 funda su propia Orquesta. Su pieza musical La engañadora es considerada como la que le da inicio al nuevo ritmo.



embargo, lo que no imaginaba la orquesta es que este paso tendría una trascendencia enorme para la historia de la Orquesta. Los años posteriores no serían diferentes, mucho de los músicos originales se verían forzados por su situación económica a buscar otros medios de vida.

Orestes Aragón dirige la Orquesta hasta 1948, año en que se retira para ser tratado por una tuberculosis pulmonar activa. Por Orestes Aragón entra José Beltrán, músico empírico que se desempeñaba como guitarrista del trío Los Melodiosos, de Cienfuegos, ocasión en que asume la dirección de la agrupación, Rafael Lay.

Si algo demuestra la calidad humana y profesional de los miembros de la Orquesta, fue su actuación ante la enfermedad de su fundador. Rafael Lay recuerda que cada uno de sus miembros contribuía con un peso después de cada actuación para ayudar al maestro enfermo. En 1952, cuando recibe alta médica el director fundador, José Beltrán se presenta ante él para devolverle su puesto de contrabajista. Aragón no acepta y le contesta a Beltrán: *“Ustedes sigan la lucha, que la Orquesta va muy bien”*. (Marrero, 2008: 39) Orestes Aragón fue respaldado económicamente por los músicos hasta su muerte en 1962.

Segunda Etapa: 1949-1952. Rafael Lay Apesteguía

Al asumir la dirección musical de la orquesta Aragón, Rafael Lay Apesteguía, les expresó a sus músicos: *“Bueno, si ustedes me oyen, vamos a ir lejos”* (Marrero, 2008: 40). Para tal objetivo, especialmente por el momento musical que se vivía, era necesario avanzar de forma lenta, sistemática y, a la vez, osada.

Rafael Lay asumía la dirección de la Orquesta en un momento trascendente en la historia de la músicaailable cubana. Era el momento en que evolucionaba el nuevo ritmo de Arcaño hacia dos nuevas vertientes que dejarían su huella definitiva en la historia musical cubana, el mambo a lo Dámaso Pérez Prado y el chachachá, creado por la orquesta América de Ninón Mondéjar y cuyo principal autor fue Enrique Jorrín. En realidad, hay todo un ambiente musical que se amplifica a través de la radio y las victrolas. Conquista la música cubana el espacio sonoro que va más allá del estrecho círculo de una casa de baile. Es la época en que los sextetos y septetos llevan al surgimiento de los llamados conjuntos. Es también el momento de auge del jazz *band* con la utilización de trompetas, saxofones y el drum. El ambiente musical es de una riqueza tal que, estilos, modos, ritmos, son personales y creativos. Para triunfar había que conocer combinaciones, individualidades musicales. Solo del conocimiento de ese conjunto podía surgir



un estilo propio que, a su vez, tuviese una amplia aceptación en oyentes y bailarines que, por lo general, eran buenos conocedores para saber apreciar calidad y originalidad (Valdés, 1984: 203).

Una mañana de 1949, mientras trabajaba en su casa como mecánico dental, Lay escuchaba la radio. En una emisora local habanera que apenas se captaba en Cienfuegos descubrió algo que lo estremeció: “*Caballeros, hay una orquesta nueva en La Habana que es un fenómeno. Tienen que oírla*” (Ginori, 1967: 60).

El fenómeno descubierto resultó ser la orquesta América. Su ritmo evolucionaba hacia el chachachá. Se podía afirmar que ya los elementos constitutivos de este ritmo, luego género, estaban en el ambiente en los finales de la década del 40 aunque no es hasta 1953, con el chachachá *La Engañadora*, que se acuña definitivamente como un género musical.

Lay logró convencer a sus músicos de hacer una prueba con el nuevo ritmo. Fue a La Habana y conoció a Enrique Jorrín. Le ofreció difundir sus números en provincias. Jorrín accedió. En dos noches, Lay copió 35 piezas del repertorio de la América. No hay dudas de que en la medida en que Lay profundizaba en el conocimiento del ritmo recién creado, ampliaba el horizonte de su Orquesta hasta tal punto que aún sin saberlo, había encontrado el camino, que lo llevaría al éxito rotundo. Este nuevo ritmo constituiría la piedra angular del repertorio de esta agrupación que años más tarde sería conocida en el mundo entero como *Los Estilistas del Chachachá*. Sin embargo, es importante distinguir lo que fue el chachachá para la orquesta Aragón. Más que un ritmo fue un estilo en el que pudo integrar boleros, sones, danzones, tangos, cuplés y hasta importantes piezas de la música norteamericana como *Quiéreme siempre*. Se atrevieron a más, como fusionar el chachachá con el *rock and roll* en un osado ritmo que llamaron *rocking-chá* (*Guasabeando el rock and roll* y *Quiero ver*). Lo mismo ocurrió con el charlestón, al crear Rafael Lay el charlestón-cha.

Cuando la Orquesta decide conquistar La Habana, ya tiene, en lo fundamental, sus caminos musicales definidos; ya se ha probado en las principales plazas de oyentes y bailarines de la Isla. En 1950 el promotor Agustín Rondón Ponce, junto con Lay, hacen el primer contacto para que la Orquesta se presente en La Habana. La Aragón se presenta en la sociedad habanera Jóvenes del Vals. A pesar de que alternaron con una orquesta, ya establecida como Los Hermanos Contreras, la Aragón conmovió a los bailarines y a los músicos de esta orquesta, al punto, que se dedicaron a oír cómo tocaban los músicos cienfuegueros. Terminada la presentación, relatan algunos de los presentes, que los aragoneses fueron asediados con preguntas acerca de esa forma distinta de



interpretar las piezas musicales. La respuesta de Lay fue que con las cuerdas, la percusión debería hacerse matizando cada golpe y no en forma de ruido².

Luego el promotor Juan Cruz Rodríguez, secretario del Marianao Social, les propuso a los directivos del club que la orquesta cienfueguera fuera invitada a participar en los bailes del Marianao Social. Todos se mostraron escépticos. No era posible que una orquesta desconocida y de provincia pudiera tocar como la de Arcaño u otras existentes en La Habana. Ante la insistencia de Juan Cruz accedieron a darle un voto de confianza.

Se conoce la anécdota de que, en una ocasión, después de anunciada la actuación de la orquesta Aragón y en la cual la gran figura era Benny Moré, los organizadores decidieron cerrarle a la Orquesta cienfueguera toda participación en el baile. La anécdota, relatada por el propio Benny Moré refiere que éste llamó a los organizadores y les expresó que si la Aragón no tocaba, él tampoco cantaba. La orquesta de Benny Moré fue la que, en aquellos inicios, le dio muestras, a los aragoneses, de una verdadera amistad. Años más tarde la orquesta de Fajardo y sus Estrellas, por solo mencionar una, competiría de manera amigable en popularidad con la Aragón. Poco a poco la orquesta cienfueguera fue adentrándose en el mundo musical habanero e integrándose al mismo.

A pesar de todos los obstáculos, de tenerse que trasladar desde Cienfuegos a La Habana, a pesar de seguir viviendo en su ciudad natal, frente a los obstáculos que se le creaban, la Aragón siguió conquistando el espacio habanero. Por entonces trabajaba como locutor de Radio Reloj, Héctor de Soto. Este los acogió en su domicilio donde sabían que siempre habría un plato de comida para los músicos. Cuando tenían que quedarse en la capital, se hospedaban en una casa de la calle Obispo que era conocida como Hotel Providencia.

La entrada en La Habana de los *Guajiritos de Cienfuegos*³ no resultó fácil. Don Pancho Terry⁴, afirma: *“Eso no era un secreto, siempre la gente del interior del país les costaba mucho trabajo establecerse en la capital. Y en aquellos tiempos también existían los tres grandes. Era*

² Lay se refiere a ruido, ya que en una orquesta se debe escuchar con claridad lo que hace cada instrumento en sus planos sonoros correspondientes, suele suceder que la percusión no permite dilucidar cada timbre, armonía y melodías de una agrupación, por ello la profesionalidad de este set depende del matiz que sean capaces de lograr sus músicos para disfrutar de la ejecución de cada instrumentista.

³ En este caso se utiliza el término “guajiritos”, para dar a conocer que son del interior del país. En La Habana (la capital) suele utilizarse cuando se refieren a cualquier persona que no pertenece a este lugar.

⁴ Eladio Severino, (Pancho) Terry González, (Florida, Camagüey, 8 de enero de 1940) Violinista, fundador de la orquesta Maravillas de Florida.



un monopolio". (Rodríguez, 2009). Los tres grandes eran el conjunto de Arsenio Rodríguez, Arcaño y sus Maravillas y la orquesta Melodías del 40. A pesar de todos los obstáculos, de tenerse que trasladar de Cienfuegos a La Habana para cada actuación; a pesar de seguir viviendo en su ciudad natal, frente a las dificultades que se le creaban, la Aragón siguió conquistando el espacio habanero.

Cuando la Aragón triunfó en La Habana, y con ello, en toda la Isla, cuando la Aragón conquistó con sus discos Estados Unidos y América Latina, los locutores acuñaron una frase, *"La Aragón, la que llegó y triunfó"*. Rafael Lay Apesteuguía, su director, quizás con una sonrisa irónica apuntaba *"...pero es bueno recordar la tenaz brega, lo difícil de encontrar el camino, porque además de pobres éramos negros... y no podemos olvidar que los tiempos duros eran 'durísimos para nosotros' entre la fundación y el primer éxito transcurrieron 16 años"*⁵ (Rodríguez, 2009).

La simplicidad de presentar a la Orquesta como alguien que llega y triunfa, sin un pasado de esfuerzo, de trabajo sistemático y profesional, de la creación de un espíritu colectivo, de sentido de pertenencia, no de una empresa económica, sino de un empeño cultural nacido desde lo más humilde de una ciudad del interior, haría inexplicable que aquellos "guajiritos", mayoritariamente negros y sin ser músicos de profesión, pudieran desbancar de los primeros lugares de la preferencia musical cubana, en todo su arcoiris de colores, a las agrupaciones que habían reinado y disputado el espacio de preferencia en la música cubana. Los bien intencionados, quedaron impresionados por ese esfuerzo de 14 años realizado por los músicos cienfuegueros; los mal intencionados, prevenidos ante la calidad de aquella Orquesta y de aquellos músicos hasta entonces desconocidos, trataron de cerrarle las puertas de los espacios musicales. Pero fue tal la aceptación que obtuvo la Orquesta, que no quedó más remedio que aceptar la conquista del espacio musical cubano por la orquesta Aragón.

Válido destacar cómo esta orquesta fue capaz de transgredir barreras geográficas, homogenizar patrones raciales en el pensamiento de la sociedad cubana de los años 50 del pasado siglo XX, a partir de oposiciones dadas entre La Habana y el interior, el negro frente al blanco o mestizo; sin embargo, la música y los efectos logrados a través de ella, permanecieron a lo largo de la historia. Fue el chachachá con un componente sonero muy distintivo, propio de la

⁵ Estas palabras fueron dichas por Rafael Lay Apesteuguía en una entrevista radial. No se sabe por qué él habla de "16 años" al referirse al período que se ha estudiado. Si se tiene en cuenta que el primer éxito de la Aragón se produce en 1953 con la pieza El agua de Clavelito, el tiempo transcurrido desde su fundación hasta ese primer éxito es de 14 años.



orquesta, donde se halló el contrapeso histórico para la oportuna diversidad cultural y social que sobrevendría como fortaleza de la música nacional.

Segundo período 1953-1959. La conquista de La Habana

El 2 de junio de 1953, la orquesta Aragón graba su primer disco comercial, compuesto por las piezas *El agua de Clavelito*, de Miguel Alfonso Pozo y el *Mambo Inspiración* de Rafael Lay; el primero de ellos fue el primer gran éxito nacional de la Orquesta. El 1ro de enero de 1959 se inicia el más profundo cambio político, económico y social de la historia de Cuba con el triunfo de la Revolución Cubana. El período comprendido entre 1953 y 1959, a pesar de que, temporalmente es el menor, puede considerarse como el más importante en la historia de la orquesta Aragón. En estos seis años se asentó su fama; su prestigio traspasó las fronteras de nuestro país para conquistar al público latinoamericano, norteamericano, de algunos países europeos y Japón. Si difícil había sido el período anterior, este se caracteriza por una intensa labor, por un perfeccionamiento de la Orquesta y por recorrer, en poco tiempo, un camino que desde un triunfo inicial que pudo haber sido temporal, la Orquesta se consolida como la Charanga Eterna.

La Habana era, por entonces, una de las grandes plazas musicales de América. Cantantes internacionales probaban, primero, en La Habana y de su éxito o no en esta plaza, dependía su futura carrera. Los que triunfaban o creaban en La Habana, desde las orquestas o como solistas, tenían la vista puesta en otras dos plazas que difundían internacionalmente la música, creaban gusto y configuraban imágenes:

Ciudad México y Nueva York. Conquistar La Habana, triunfar en La Habana eran las puertas para empeños mayores o para lograr una cierta estabilidad económica. La ciudad poseía numerosos clubes, sociedades y los grandes Jardines de la Tropical y de La Polar en donde se disputaban, en buena lid, las mejores orquestas ante los mejores bailarines. Recorrer sus calles era ir escuchando la música que se transmitía por radio y que, generosamente, los propietarios del aparato sonoro la colocaban a tal volumen que todos los vecinos y paseantes tenían que escuchar lo que ellos oían. Lo mismo ocurría con los tocadiscos. Los habaneros siempre dispuestos a armar una fiesta, por cualquier motivo, las hacían con sus precarios tocadiscos monofónicos o con la radio cazando los programas musicales y las orquestas con las que querían bailar, desde un romántico bolero hasta un complejo mambo (García, 2005: 120).

La vida nocturna habanera estaba señalada por los numerosos anuncios de neón donde se colocaba, con imágenes y letras atractivas, el nombre de un night club, de un club, de un cabaret



o de una emisora de radio. La mayoría de estos centros no podían pagar orquestas, por lo que las victrolas permitían ofrecer una música variada y, si se escogían bien los discos, de actualidad y atractivo. Pero la ciudad estaba bien dividida según posibilidades económicas, razas, gustos, modos de asociación, barrios, entre otras múltiples fragmentaciones. Los famosos Tropicana, Montmartre y Sans Souci, eran para un público exclusivo y con orquestas de gran formato, dirigidas y compuestas por célebres músicos, que allí consolidaban su espacio nacional y se hacían atractivos al público internacional. En este período es cuando Nat King Cole visita La Habana y con la orquesta de Armando Romeu, en un disco de larga duración, canta en español el famoso chachachá de Richard Egües, *El bodeguero*, que ya la Aragón había hecho famoso internacionalmente (García, 2005: 121).

La fragmentación social habanera estaba especialmente marcada por un factor racial. En exclusivos clubes, las orquestas tenían que estar integradas por músicos blancos. No por ello la más rancia aristocracia criolla, dejaba de escuchar y sentir la cubanía que profesaba la Aragón, orquesta que denotaba por su fino gusto, la alta calidad de sus interpretaciones y su ritmo que ponía a bailar a los cubanos independientemente que se vistiera un chaqué, frac, smoking o una simple guayabera raída.

Una anécdota que refleja esta tendencia, aún en la burguesía cubana, la relatan Rafael Lay Bravo, Natalia Bolívar y Celso Valdés, desde perspectivas diferentes. En el patio que une las mansiones de la familia Sarrá y de la familia de Julio Lobo, hoy ocupadas por el Ministerio de Cultura de Cuba, se contrataba a la Aragón para bailes de 15 o para bodas. (Lay, Bolívar & Valdés, 2013) Esa música entró por los poros y quedó grabada para siempre en los recuerdos de aquella joven aristocracia. La nostalgia de Cuba, una vez que las clases medias y altas se marcharon como consecuencia del triunfo revolucionario, tuvo en la sonoridad Aragón el recuerdo imborrable de sus años juveniles. Así la orquesta derribó fronteras, desde su estilo musical, incluso, una tan difícil como la racial.

La Aragón triunfó en todo aquel que sentía profundamente lo cubano, ya sea en un danzón, en un son, en un bolero, en un mambo o en un chachachá. Conquistar La Habana fue derribar barreras y hacerse realmente una Orquesta de toda una amplia gama de pertenencias sociales.

Esa cubanía se expresa en tres importantes discos de larga duración que graba para la RCA Víctor en esa época: *That Cuban Chachachá (El chachachá cubano)*; este, su primer disco de larga duración, grabado en 1956, difundió mundialmente el chachachá al ser editado en Nueva York con la carátula en inglés. Otros de sus discos de larga duración de este período llevaron el





nombre de *Cójale el gusto a Cuba*, también editado en Nueva York, así como el que llevó por nombre *The Heart of Havana (El corazón de La Habana)* con la carátula y el nombre también en inglés. De esta forma, mediante la riqueza de su música, la Orquesta se convirtió en el referente necesario a la hora de definir el más profundo sentido de cubanía. Blancos y negros, crearon espacios afectivos de asociación; blancos y negros se unieron por una música en común.

La Orquesta mantenía dos programas radiales en la región villareña que hoy conforma la provincia de Cienfuegos: uno en Radio Tiempo de Cienfuegos y otro en La Casa Virgilio, de Cruces. Los contratos en Oriente y Camagüey aumentaban. Muchas veces no podían actuar en vivo, por lo que decidieron grabar discos. *“Pero la calidad de las grabaciones era pésima. Un día el hijo de Virgilio convenció a su padre para que nos pagase el pasaje hasta La Habana, y así poder grabar buenos discos. En los estudios Sonovox imprimimos 45 números. La Orquesta regresó a Cienfuegos. Lay y Depestre quedaron aquí. Con los discos bajo el brazo, y la esperanza (dándoles vueltas) llegaron una tarde a la Grabadora Panart”*⁶ (Ginori, 1967: 61)

Lay relata la forma en que fueron acogidos. En la Panart, con cierto desprecio, le expresaron: *“Chico, no me interesa. Yo tengo el macho del chachachá (La orquesta América). Para grabarles a ustedes me tienen que poner mil pesos de garantía”*. Y agrega: *“Decirme eso a mí, que nunca había visto mil cocos juntos”*. (Ginori, 1967: 61)

Los músicos cienfuegueros no se dieron por vencidos. Al día siguiente visitaron los estudios de la RCA Víctor. Aquí la acogida fue distinta. Después de escuchar las grabaciones, y pese a su mala calidad, les dijeron:

*“La Orquesta suena bien. Pero no tenemos presupuesto para pagarles el viaje desde Cienfuegos. Cuando vengan a tocar cerca de La Habana, se dan un salto y graban 4 números. Son 50 pesos por cada cara. (...) Como en Panart nos habían pedido la garantía, yo pensé que el hombre nos estaba pidiendo 200 pesos. Cuando Depestre me explicó que nos iban a pagar por grabar yo no lo quería creer”*⁷ (Ginori, 1967: 61-62).

Sus primeros éxitos entre 1953 y 1956 rompieron récords de audiencias en las emisoras de radio, y ocuparon un lugar destacado dentro de las 10 000 vicrolas que se calcula que había en

⁶ Según Ginori, en realidad parece que solo fueron de 12 a 14 discos los grabados para Sonovox. Muy pocas de estas piezas estuvieron entre las primeras grabaciones de la Aragón con la RCA Víctor.



Cuba por entonces. *El agua de Clavelito* sería la pieza más solicitada en los carnavales de Santiago de Cuba de 1953. Al año siguiente se produjo la explosión musical de la Aragón cuando las piezas *Pare Cochero* de Marcelino Guerra, *Cero codazos, cero cabezazos*, del propio Lay; *Los tamalitos de Olga*, de José Antonio Fajardo y *Cuatro Vidas*, de Justo Carreras, alcanzan los primeros lugares de la preferencia musical cubana. Algún calculador conservador pudo pensar que la Orquesta había agotado sus recursos con las grabaciones de ese año. Pero la sorpresa se produjo en 1955. La Aragón rompió su propio record de preferencias con las piezas: *Nosotros*, de Pedro Junco, *Noche azul*, de Ernesto Lecuona, *Cachita* y *Silencio*; de Rafael Hernández, *Los tiñosos*, de Orestes Varona, (cuyo estribillo, *Si la envidia fuera tiña, cuantos tiñosos no hubieran*, era una clara respuesta a aquellos que querían disminuir el valor de la Orquesta) y el número que le daría la vuelta al mundo, como el chachachá insignia: *El bodeguero* de Richard Egües. Eran, ahora, más que *Los machos del chachachá*, los *Estilistas del chachachá*.

Entre 1953 y 1955, la Orquesta logra superar la etapa de inestabilidad y encontrar a músicos que van a contribuir de forma decisiva al sello Aragón, que según Rafael Lay Bravo, actual director de la orquesta, consistió en la interpretación, los arreglos, las cuerdas, su espíritu sonero y los boleros a dúos⁸ (Lay, 2013).

En 1953 integra la Orquesta José Antonio (Pepe) Olmo Álvarez quien se convertiría, durante décadas, en la voz indiscutida de la Aragón. Un año después, al abandonar la flauta Rolando Lozano, entra Eduardo (Richard) Egües Martínez; este, junto con Lay, sería el compositor y arreglista de gran parte del repertorio Aragón. Sus inicios como afinador de pianos lo llevaron a concentrar sus condiciones musicales, al punto de que la Aragón anunciaba su participación, como otras orquestas hacían con sus cantantes. Tal vez por primera vez en la historia de las agrupaciones bailables en Cuba, un solista instrumental constituía el foco de atención. Su flauta tocada en registros agudos y con floreos característicos, han quedado en la historia de la música cubana como verdaderos tratados de improvisaciones y ejecuciones. Sería llamado *La Flauta Mágica*, pero sobre todo, sería *La flauta de la Aragón*. Egües se esmeraba por lograr una comunicación constante con el público y los bailadores. Para ese efecto utilizaba o citaba melodías conocidas, a veces, de canciones infantiles; otras veces se valía de fragmentos de música clásica o algunas frases populares, pedazos de sus inspiraciones que se grababan fácilmente en la memoria de los escuchas. En otras ocasiones imitaba a algunos de los cantantes

⁸ Alegna Jacomino Ruiz: Entrevista realizada a Rafael Lay Bravo (director de la orquesta Aragón) el 10 de junio de 2013.



o hacía la parte del llamativo respuesta de los montunos u ornamentaba con su flauta las entradas y salidas de los cantantes; de este modo su flauta era parte inseparable del componente vocal de los números. También se fijaba en los pasillos que en determinado momento hacía el público y cuando le tocaba hacer un solo, tomaba como referencia uno de los bailadores y sus pasajes, paradas y cierres, lo hacía conjuntamente con el bailaror. Aquí se demuestra cómo el factor sociológico -relación entre lo interno y lo externo- en la orquesta Aragón prima en todo momento. Por estos años Egües participa, junto con Cachao López y Tata Güines en famosas descargas. Su ritmo musical es el ritmo que en cada tiempo histórico trazan los bailadores y oyentes desde la sensibilidad de su época. Algo de jazz, de son, y elementos de la música clásica lo hicieron incomparable.

Por último, en 1955, entra a formar parte de la Aragón el violinista Celso Valdés Santandreu, hoy el Decano de los músicos de la Aragón. Con él se redondeó la cuerda de violines.

En estos años el país se encontraba desorientado bajo el impacto de la quiebra del orden constitucional. Batista había emitido una Proclama al Pueblo de Cuba a nombre de una Junta Revolucionaria en la que hablaba de un golpe de Estado que estaba fraguando Prío. La falta de garantía a la vida, entre otros argumentos justificativos de la acción, provocaron las reacciones iniciales, la Federación Estudiantil Universitaria (FEU) intentó hacer resistencia, pero las armas prometidas por Prío no llegaron y los intentos de huelga no fructificaron, luego organizaron un entierro simbólico de la Constitución, como repudio al golpe. La Central de Trabajadores de Cuba⁹ (mujalista), después de una renuencia inicial, apoyó rápidamente al nuevo gobierno. Los partidos desplazados de la opción del poder emitieron manifiestos de condena, al igual que el Partido Socialista Popular (PSP), pero no hubo resistencia efectiva.

Por otra parte, la intelectualidad estaba inmersa en los debates de la sociedad en la defensa de lo cubano (Martínez Díaz, 1990: 278-281). La orquesta Aragón, también desde su música, abogaba en este sentido; *Cuba, cubita, cubera* de Rosendo Rosell, destacaba lo más auténtico de nuestra Cuba. Con sus discos la Aragón entró en la radio, el tocadisco y las victrolas. Estos fueron sus instrumentos para invadir el barrio, el hogar y la familia. Llegaba a todas las generaciones. Marcaban un gusto que no era solo bailable, era, sobre todo, el placer de oírlos. Su ritmo comenzó a imponerse en las casas de baile, club y jardines famosos como el de La Tropical.

⁹ Esta organización sindical estaba dirigida por Eusebio Mujal, y popularmente se cococió como CTK.



El 22 de febrero de 1953 se inaugura el programa *Fiesta en el aire* de la CMQ con sede en el edificio Radiocentro y un excelente estudio al cual podía asistir un público entusiasta. Rafael Lay se presentó y propuso tocar en el programa, lo que constituyó, a su vez, un enorme sacrificio para estos brillantes músicos que viajaban semanalmente de Cienfuegos a La Habana. Fue tal el impacto de los *Aragones* que uno de los más relevantes animadores de la radio cubana, Germán Pinelli, comentó que al oír a aquellos *guajiritos* se preguntó hasta dónde podrían llegar. La media hora de la Aragón arrebató al público. Poco después iniciaban las grabaciones en la RCA Víctor, en discos de 78 rpm y, sobre todo, en los modernos discos de 45 rpm, creados por la RCA Víctor que eran más útiles y prácticos para victrolas y tocadiscos. El 5 de agosto de 1955 la Cerveza Cristal que estaba en búsqueda de renovar la estructura de su propaganda musical contrató a la orquesta Aragón como artistas exclusivos.

En ese mismo año la Aragón comienza sus presentaciones en la televisión cubana. Uno de los programas más vistos en el país lo era el *Show del mediodía* de la CMQ-TV. Programas estelares como *jueves de Partagás* y *Orquestas cubanas* de la propia CMQ, así como el espacio en CMAB Telemundo canal 2, presentaron a la Orquesta como una atracción principal de su espectáculo. Al terminar 1955 la Aragón es proclamada por los críticos, la prensa y los especialistas, como la Orquesta más destacada del año. La crítica de arte radial y televisión (CARTV) entregó a la agrupación el trofeo y diploma acreditativo.

El 8 de febrero de 1956, debido a la popularidad de la Orquesta en Panamá, esta realiza su primer viaje al exterior. En ese año es que graban el disco de larga duración (LP) para la firma RCA Víctor *That Cuban Chachachá*. Entre los números del disco se encuentran algunos de sus más famosos éxitos (*El bodeguero*, *Sabrososa*, *Calculadora*, *Silencio* y *Yo tengo una muñeca*).

Desde La Habana la Aragón se ha convertido en el referente más escuchado de la música cubana. En Nueva York se produce un antes y un después de la entrada de la Aragón entre los músicos latinos. (Rondón, 1999) Resulta interesante destacar que en la competencia entre Panart y la RCA Víctor, la apuesta de esta última por la Aragón resultó un acierto extraordinario. En este período de la Orquesta su producción discográfica es, asombrosamente, abundante. Se han localizado 142 piezas musicales grabadas en discos de 45 rpm y 6 LP de 33 y ¼ rpm.

Sus canciones mantenían una interacción constante con los procesos sociales que transcurrían en la época. La esencia no estaba solo en crear y hacerlo bien, era el hecho de poder llegar al entramado de una sociedad amalgamada en razas, distinciones sociales, edades y con formas diferentes de pensar y ver la vida. La Aragón unificó y homogenizó todo tipo de diferencia;



cuando se escuchaban sus letras, su música, en Cuba y en el mundo, se identificaba a la Orquesta del sentir más profundo de un pueblo, de una comunidad o de una gran ciudad. Los músicos eran los protagonistas en la influencia que ejercían en esta producción, más allá de su música, patrones como el vestir, los peinados, la expresión y manera de comunicar los estribillos de sus canciones, marcarían también la forma de ser y decir del cubano. Deviene así la importancia de cómo, a través de una Orquesta, se recoge toda una historia socio-musical.

La fama alcanzada por la orquesta Aragón en América Latina y Estados Unidos, la llevan a un segundo viaje al extranjero: a Venezuela, el 27 de febrero de 1957. El 14 de junio de este mismo año se produce el primer viaje de la Aragón a Estados Unidos. Actúan en Miami, Nueva York y Los Ángeles. En una de sus actuaciones, en esta ocasión en el Palladium de Nueva York, centro de la música latina, Arsenio Rodríguez *el ciego maravilloso*, quien se encontraba en el público, al oír la pieza *Osiris* pide su guitarra y sube al escenario para disfrutar tocar con la Aragón.

El período que se acaba de estudiar inscribe, definitivamente, a la Aragón como el más extraordinario suceso musical de la historia de las orquestas cubanas. Ocupó todos los medios de difusión musical a partir de la selección que el propio público hizo al identificarse con su sonoridad, con su estilo muy apegado a la tradición charanguera cubana, lo que no le impidió asimilar los más diversos ritmos desde su base rítmica. Poco se ha destacado de las fusiones musicales como el que llamaron rocking-chá que asoció el rock and roll y el chachachá. Ello forma parte de la capacidad creadora del dúo Lay-Egües. La Aragón, en este período, fortaleció su sonido sonero al intercambiar frecuentemente con músicos como Félix Chapottín, pues ya, desde su surgimiento en tierra cienfueguera, muchos de sus integrantes habían pertenecido a conjuntos soneros y lo llevaban implícito en la forma de tocar.

La Orquesta fue capaz, en sana competencia, de triunfar en un escenario en el cual solo vendían y triunfaban, dado el interés comercial, los mejores musicalmente y los mejores para el público. Su sello ya quedaría, definitivamente, estampado en la historia musical cubana y en la visión que el mundo tiene de la música cubana.

En el decursar de un tiempo histórico determinado entre los años 1939-1959, la orquesta Aragón se presenta como un fenómeno histórico-socio-musical ineludible. La historia social de la música permite explicar casos como este. Tomaszewski, teórico e historiador de la música, advierte en su artículo *La obra musical en la perspectiva intertextual* (2013), un diseño teórico-metodológico donde explica, desde la teoría, cómo la música (en este caso de la orquesta Aragón) tiene la capacidad de intervenir en los seres humanos, identificar metas, superar



conflictos, o pudiera ser un instrumento para revertir alguna de estas situaciones. Como instrumento, además plantea que la música requiere todas las condiciones para ser depositaria de la historia, identidad, cultura popular tradicional y vicisitudes sociales.

Este autor afirma que existen dos momentos esenciales en el estudio de cada obra que se complementan: el primero se evidencia cuando se trabaja con la obra de manera directa, escuchándola, extasiándonos con ella, experimentándola y vivenciándola desde todos y cada uno de los órganos sensoriales que reciben estímulos del exterior (emociones), generándose a su vez las respuestas.

Un segundo momento es cuando pensamos en ella, cuando la examinamos, tratamos de comprenderla, de descifrar los significados y sentidos de los que es portadora, colocándola en nuestro mundo personal, en nuestro espacio jerarquizado de la cultura, con determinado signo y grado de valor.

Estos dos momentos han sido de vital importancia para el análisis de la evolución sociohistórica de la orquesta Aragón en la historia social de la música. A través de su música se han provocado determinados efectos, reacciones, emociones, que la distinguen del resto de las orquestas, al punto, que las personas paran de bailar para escuchar y disfrutar la dulzura de un pasaje de violines, solos e improvisaciones de piano o flauta. Cada pieza lleva implícitos, en significados y significantes, el mensaje que se quiere hacer llegar en cada melodía bien pensada e interpretada llevada a cabo desde perfectos arreglos. Innumerables conciertos han dado muestra de ello; en países como Colombia, la Aragón ha puesto de pie a multitudes, ha desgarrado lágrimas, ha demostrado al mundo que aún estremecen a cualquier tipo de público.

Por tanto, se constata que en cada obra musical, en cada pieza de la Aragón se establecen relaciones internas dominantes en ella, analizadas desde sus elementos y estratos, con procedimientos empíricos y formales. Las relaciones externas se instituyen a partir de la obra como fenómeno existente en el espacio de su tiempo y lugar, o sea, en el espacio de la historia y la cultura en la que prevalecen, en este sentido, los procedimientos semióticos y hermenéuticos. Cada uno de ellos aporta determinados signos y códigos, así como su interpretación del cotidiano acontecer de una sociedad, a partir de la reconstrucción histórica de los que la han vivido y han formado parte de ella. En los tiempos que corren el procedimiento hermenéutico prevalece cada vez más sobre el semiótico. Sin embargo, el objetivo no consiste en pretender sustituirlo, sino en tratar de complementarlos.





Por otro lado, la teoría de Hanslick afirma el proceso histórico-sociomusical dado en la Aragón. De manera un poco absoluta plantea que la principal y casi única función de la obra musical se reduce a la función estética. Luego de algunas reflexiones afirma que la mirada actual a las funciones de la obra musical en el espacio de la cultura, permite que se tome en consideración, por lo menos, un par de otras funciones que complementan esa función central, (la estética). Ellas son: la expresiva, la impresiva, la referencial y la fática.

Cada una de estas funciones explica, detalladamente, cómo ocurre el fenómeno resultante que se evidencia en la Aragón. La alegría, tristeza o amor no solo desborda la orquesta con sus piezas, sino que se percibe y se ve como un hecho cultural capaz de revolucionar a todo un pueblo. La función expresiva acentúa, en la obra musical, la fuerza de expresión, tanto mejor cuanto más individual, personal, subjetiva. La obra se vuelve, según Schopenhauer, una *confesión incesante*.

Una segunda función es la impresiva. Aquí el acento cae, no en el emisor del comunicado artístico que es la obra, sino en su receptor, (el oyente). Al respecto Beethoven, al preguntársele para qué escribía, decía: “*Quiero sacar chispas del alma de los hombres*”. Esta función tiene especial significado en la Aragón, ya que esta orquesta arrastra a un público que, constantemente, los aclama, los añora y que siente el mensaje que en cada presentación hacen llegar, en cada letra, en cada acorde, en cada melodía y ritmos que logran impregnar en cada individuo. Ellos saben cómo y qué momento es el más oportuno para llevar a cabo esta función, tanto así que cuenta Guillermo García, (tumbador actual de la orquesta) que Rafael Lay (padre), en las actuaciones, analizaba cómo iba reaccionando el público y en momentos de clímax del espectáculo, entonces se viraba hacia sus músicos y les decía: “*¡Me voy a suicidar!*” y les pedía algunas de las piezas de más pegada u otra que, aunque no hubiera sido ensayada con antelación, se tocaba a la perfección; dice Guillermito que “*no se sabía cómo se las arreglaban, pero aquello salía que era un trueno.*” (Rodríguez, 2009)

Otra de las funciones, en este caso la referencial o denotativa, remite al oyente de mil maneras fuera de la esfera sonora de la obra; a un mundo real y surreal. Todas las piezas de la Aragón logran mantener esa identificación con las tradiciones, costumbres e identidad del cubano. El receptor consigue remitirse a donde su memoria sea capaz de llevarlo. Así mismo la función fática, nombre que le da Malinowski, expresa la tendencia a mantener el contacto con el destinatario del enunciado. Produce el vínculo indispensable para lo que el compositor tiene para decir, llegue al oyente.



La última función que declara Hanslick es la *estética*. Esta se basa en el funcionamiento de la obra en el espacio sincrónico de la cultura. También se puede mirar desde una perspectiva nueva, la holística, basándose en la situación de la presencia de la obra musical en el espacio diacrónico de la historia. Aquí se resume el análisis de la obra de la orquesta Aragón tomando como base el método histórico diacrónico, con la excepción de algunos aspectos analizados desde el espacio sincrónico. (Tomaszewski, 2013)

Sociológicamente la diversidad de formas de vivir la música, en sus múltiples variantes, incluyendo la distinción entre formas culturales más populares y más eruditas, está todavía por hacer, especialmente, en lo que respecta a los músicos, pero también en lo que respecta a los públicos.

Sobre este análisis, la historia social de la música no deberá preocuparse por el verdadero significado de una obra, pero sí interesarse por lo que las personas creen que ella significa, porque es este significado el que influencia sus respuestas, el modo en que la practican y se relacionan con ella.

Todo este conjunto puesto en función de la comprensión del papel de la música, no tanto en el emisor sino en el receptor de la misma, explica por qué en la historia y en la sociedad, la música ha sido un factor movilizador y, a la vez, enriquecedor de los espacios sociales con su lenguaje, que va más allá de las palabras.

Este largo y extenso período, según los autores, se asocia al momento de mayor madurez musical de la Orquesta. La consolidación de la cuerda de los violines con la entrada del violoncelo, el perfeccionamiento estilista de Richard Egües con su flauta, los solos de violín de Lay; el dúo de Pepe Olmo y Felo Bacallao en boleros interpretados, por separado, o juntos, formaron parte del movimiento feeling de la época (Fue notable la interpretación de *Adiós felicidad* y *Canta lo sentimental*, piezas simbólicas de ese movimiento). La sistemática introducción de nuevos ritmos como la Pachanga, el Mozanchá, el Pacá y el Chaonda en la orquesta, expresaban la complejidad y la amplitud del repertorio de una orquesta que se innovaba buscando su permanencia en el gusto musical de bailadores y oyentes al ritmo de cada época. Esta característica le permitió, en el período, tocar en los más afamados escenarios del mundo y conquistar públicos tan diversos como el africano, el europeo, el latinoamericano y el norteamericano. Significativamente, en la medida en que la Aragón se convertía en un clásico de la música internacional, entrando a formar parte de series como las leyendas del Siglo XX de la





RCA Víctor, en Cuba, perdía espacios de promoción, lo que acentuaba la pérdida de escenarios populares.

Conclusiones

La evolución sociohistórica de la orquesta Aragón es una auténtica expresión de identidad nacional, cubanía, fidelidad a sí mismos y a su pueblo. Gracias a su calidad e identificación con los valores musicales nacionales, se ha convertido en una de las más permanentes expresiones de nuestra Historia Social de la Música Cubana.

En un primer período (de 1939 a 1952), la agrupación musical se caracteriza por ser una orquesta regional cienfueguera. Este período se distingue por la búsqueda de una personalidad propia en el conjunto de la música cubana.

En un segundo período (de 1953 a 1959), la Orquesta se convierte en una agrupación musical, tipo charanga, muy importante del país y continúa atrayendo a su ritmo y a su sonoridad, a bailadores y oyentes de toda Cuba. Caracteriza, a este período, el carácter comercial del producto musical y la presencia de nuevas tecnologías (televisión, y discos en nuevos formatos de larga duración). Sus medios de transmisión son la radio en la familia, la victrola en el barrio, las casas de baile y la televisión, que revoluciona, a través de la imagen y el sonido, a todo el país. De igual forma, la Aragón conquista los espacios internacionales y se ha convertido en un referente obligado de la música latina.

Bibliografía

- Acosta, L., 2012, Un siglo de jazz en Cuba. La Habana: Ediciones Museo de la Música.
- Adorno, T., 1958, “Reflexions en vue d’une Sociologie de la Musique”. *Musique en Jeu*, n° 7 1-15.
- Basanta, T., 2000, “Son homenaje a Rafael Lay”. *Salsa Cubana*, 4, no. 13: 32-33.
- Bassole, A., 1985, “Un ensemble chevrone: Aragón ce soir au Palais des Congress”. *Fraternite Matin*, no. 8: 15-16.
- Bianchi, C. , 1998, “Ponle el cuño: es Aragón”. *Cuba Internacional*, no. 311 10-12.



Boehmer, K., 1980, "Sociology of Music", S. Sadie (org.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres.

Bolívar, N., 2013, *Sobre la orquesta Aragón*. La Habana.

Carpentier, A., 1946, *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.

Chartier, R., 1996, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, España: Gedisa.

Díaz, T., 1971, "¡Ponle el cuño, es Aragón!". *Granma*, 30 de septiembre.

Fuentes, F. 1985, "Aragón Music. Buena en todo momento". *Granma*.

García, M., 2005, *El ámbito musical habanero de los 50*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

Giró, R., 2007, *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.

Hellmut, Ch. 1970, *Soziologie der Musik und musikalische Sozialgeschichte*. IRASM.

Herrera, P., 1974, "35 años sí es algo". *Bohemia*, 18 de octubre.

Lam, R., 1988, "Olmo y Bacallao". *Opina*, junio.

Lapique, Z., 1992, *Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana: mitos y realidades*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Lay, R., 2013, *Sobre la orquesta Aragón*. La Habana.

León, A., 1984, *Del canto y el tiempo*. La Habana: Letras Cubanas.

Linares, M., 1974, *La música y el pueblo*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

Marrero, G., 2000, "La Aragón y el bolero". *Salsa Cubana*, no. 13 12-13.





Marrero, G., 2008, *La Orquesta Aragón*. La Habana: Editorial José Martí.

Melo, L., 2007, “La música y los músicos como problema sociológico”. *Revista Crítica de Ciencias Sociales*, n°78 71-94.

Ortiz, F., 1950, *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Ediciones Cárdenas y Cía.

Orovio, H., 1992, *Diccionario de la música cubana*. 2da. ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Pedraza, G., 1967, “Poner a bailar al trompo. Orquesta Aragón”. *Cuba*, febrero.

Robinson Calvet, N., 1977, “Nuestros aragones un baluarte de armonía integral”, *Granma*, 13 de abril.

Rodríguez, I., 2007, “La importancia de llamarse Aragón”. *Clave*, no.3 10-12.

Rodríguez, I., 2009, Documental. *Aragón. La charanga eterna*. La Habana: Centro Provincial de la Música Ignacio Piñero, Ventú Producciones.

Rondón, C., 1999, *El libro de la Salsa*, plegable del CD Concierto en el Lincoln Center. *De La Habana a Nueva York*, EGREM, CD 0362.

Sánchez de Fuentes, E., 1940, *Panorama actual de la música cubana*. La Habana: Molina y compañía.

Sánchez de Fuentes, E., 1935, “La contradanza y la habanera”. *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*.

Supicic, I., 1985, “Sociología musical e historia social de la música”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, n°16 125-151.

Tomaszewski, M., 2013, “La obra musical en la perspectiva intertextual”, *DENKEN PENSÉE THOUGHT MSYSL*, n° 52, 3.





Ulloque, H. 2004, *Orquesta Aragón*. La Habana: Pablo de la Torriente Brau.

Valdés, C. , 2013, *Sobre la orquesta Aragón*. La Habana.

Valdés, C., 1984, *La música que nos rodea*. La Habana: Editorial Arte y Literatura Vanguardia. (1969). “La Aragón de ayer, en plena actuación”.

Weber, M., 1998, *Sociologie de la Musique*. París: Editions Metailie.