

45

UN CANTO DE CIENFUEGOS A LA HABANA: FORMACIÓN DEL GUSTO MUSICAL DE PAULINA ÁLVAREZ (1911-1928)

A SONG FROM CIENFUEGOS TO HAVANA: FORMATION OF THE MUSICAL TASTE OF PAULINA ÁLVAREZ (1911-1928)

Maily Morejón Concepción¹

E-mail: mmorejon@ucf.edu.cu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8648-125X>

Alegna Jacomino Ruiz²

E-mail: ajruiz@isa.cult.cu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2604-0137>

¹ Universidad de Cienfuegos. Cuba.

² Universidad de las Artes, ISA. Cuba.

Cita sugerida (APA, séptima edición)

Morejón Concepción, M., Jacomino Ruiz, A., (2023). Un canto de Cienfuegos a La Habana: formación del gusto musical de Paulina Álvarez (1911-1928). *Revista Conrado*, 19(S1), 409-417.

RESUMEN

El presente texto es resultado de una indagación teórica y metodológica para analizar la influencia que ejerció la región histórica de Cienfuegos y La Habana entre 1911- 1928 en la formación del gusto musical de Paulina Álvarez. La búsqueda de esta relación nos conduce a explorar algunos indicadores fundamentales que a decir de Venegas permiten definir una región histórica. Todos, en su conjunto, nos permitirán comprender sus particularidades, el desarrollo alcanzado y a su vez cómo este propio desarrollo ejerció especial influencia en la conformación del gusto musical en Paulina Álvarez, la Emperatriz del Danzonete. Los fundamentos teóricos que se utilizaron responden a la teoría sociológica de Pierre Bourdieu, sobre todo aquella relativa a la producción social del gusto y el consumo de bienes culturales.

Palabras clave:

Región histórica, Cienfuegos, La Habana, Paulina Álvarez, gusto musical

ABSTRACT

This text is the result of a theoretical and methodological investigation to analyze the influence exerted by the historical region of Cienfuegos and Havana between 1911-1928 in the formation of Paulina Álvarez's musical taste. The search for this relationship leads us to explore some fundamental indicators that, according to Venegas, allow us to define a historical region. All of them, as a whole, will allow us to understand their particularities, the development achieved and, in turn, how this development itself exerted a special influence on the conformation of musical taste in Paulina Álvarez, the Empress of the Danzonete. The theoretical foundations that were used respond to the sociological theory of Pierre Bourdieu, especially that related to the social production of taste and the consumption of cultural goods.

Keywords:

Historical region, Cienfuegos, Havana, Paulina Álvarez, musical taste

INTRODUCCIÓN

La ciudad de Cienfuegos se ha distinguido desde su fundación por constituir una de las plazas musicales más importantes del país. Esta se ha caracterizado por la confluencia de géneros, estilos, formatos, y particulares modos de hacer música. Ello está asociado al proceso de fundación y transculturación que tuvo lugar de manera particular en la villa Fernandina de Jagua.

La calidad interpretativa de sus músicos, así como la música concebida y elaborada en la ciudad ha sido patentizada en innumerables piezas popularizadas a través de hits en el cine, la radio y la televisión. Hacemos referencia, en este caso, a intérpretes y agrupaciones que despuntaron a partir de la segunda década del siglo XX: Guillermo Portabales, el creador de la Guajira de Salón, Roberto Espí, creador del Conjunto Casino, Felito Molina, Eusebio Delfín que marcó pautas en la manera de arpeggiar en la música sonera, el trío Los Bohemios, el conjunto de sones Los Naranjos, uno de los más longevos del país, la orquesta Aragón, Benny Moré, Paulina Álvarez, entre otros que aún adolecen de un estudio que profundice en el aporte, y trascendencia de su obra a la cultura musical cienfueguera y cubana.

El caso que nos ocupa, dirige la atención a la conformación del gusto musical de Paulina Álvarez, la Emperatriz del Danzonete quien se destacó por constituir la primera voz femenina y negra que interpretó el danzonete, al ser capaz de simbolizar y encarnar un género que por efímero, no es menos importante. Además fue la primera mujer dueña y directora de una orquesta de música popular compuesta por hombres. El posicionamiento musical lo conquistó a partir de las presentaciones en los principales clubes, cabarets, night club, la radio y la televisión nacionales. Su calidad vocal e interpretativa, elevado registro, y su notable sentido del ritmo, la sitúan entre las grandes voces femeninas cubanas.

Paulina ha sido poco estudiada y las dispersas investigaciones localizadas, en este caso las de (Martínez, 1988; Depestre, 1989; Marquetti, 2018), aunque presentan datos importantes no pretenden ni contextualizar ni hacer un estudio académico y científico de su evolución. Por ello se constata que la figura de Paulina Álvarez ocupa un espacio exiguo en la historiografía musical cubana. Acercarse a su quehacer musical estrechamente vinculado al contexto en que se desarrolló, arroja luz sobre una historia social de la música aún por explorar.

Aproximarnos a la conformación del gusto musical de Paulina Álvarez nos conduce a establecer la necesaria relación que se da entre este, la región de Cienfuegos y posteriormente La Habana, pues en la conformación de

los gustos, en este caso relativos a la música, no podemos omitir que el ser humano, como ser social que es, estará condicionado por el contexto (Megías & Rodríguez, 2003, p. 10). Cienfuegos, en tanto espacio regional - entendido este como el resultado histórico de la acción de los grupos humanos en el espacio primigenio (Venegas & Acosta, 2019, p. 7)- alcanzó un grado de desarrollo en las dos primeras décadas del siglo XX que permitió la elección y el consumo de ciertas prácticas y bienes sociales. La Habana por su parte fue capaz de nutrir la música de la más pura esencia nacional, en ella encontró Paulina los hábitos que conformaron su gusto musical.

Precisamente por ello el presente texto analiza la influencia que ejerció la región histórica de Cienfuegos y La Habana entre 1911- 1928 en la conformación del gusto musical de Paulina Álvarez. La búsqueda de esta relación nos conduce a explorar algunos indicadores fundamentales que a decir de Venegas (Venegas, 2007) permiten definir una región histórica, utilizándose para este trabajo, el tipo de economía, las migraciones, el urbanismo y el nivel cultural. Todos, en su conjunto, nos permitirán comprender las particularidades de la región cienfueguera y habanera, el desarrollo alcanzado y a su vez cómo este propio desarrollo ejerció especial influencia en la conformación del gusto musical en Paulina Álvarez.

Para colocar los acontecimientos en un orden temporal se delimita el marco cronológico, el que se establece desde 1911 hasta 1928. Este se ajusta a los años durante los cuales vivió esta excepcional intérprete en Cienfuegos, y además su tiempo como aficionada en la capital del país. Se utilizaron los dos primeros períodos que marcan su evolución histórica.

DESARROLLO

Para establecer la necesaria interconexión entre el contexto histórico, sus características y la conformación del gusto musical de Paulina Álvarez- así como el que ella hace crearle al público receptor-oyente- es necesario acercarse a la obra de Pierre Bourdieu, quien aporta las herramientas teóricas indispensables para comprender la producción social del gusto. Partimos de la concepción planteada por este autor donde refleja que:

“el gusto es una disposición, adquirida, para diferenciar y apreciar (...) para marcar unas diferencias mediante una operación de distinción puesto que asegura el reconocimiento (en el sentido ordinario del término) del objeto sin implicar el conocimiento de los rasgos distintivos que lo definen en propiedad. (Bourdieu, 1991a, p. 477)

De lo anterior se desprende que el gusto no es una acción libre, sino que depende de condiciones sociales de

producción que existen con independencia de los actores sociales específicos y que moldean sus acciones. Para una mejor explicación de esto es necesario detenerse en conceptos medulares de la obra de Bourdieu, estos son, campo, habitus y capital.

La producción social del gusto se da en un espacio social estructurado y estructurante compuesto por instituciones, agentes y prácticas, definido por Bourdieu (2003) como campo. *“Está estructurado en la medida en que posee formas más o menos estables de reproducción del sentido, desplegando así un conjunto de normas y reglas no siempre explícitas que establecen lógicas de relación entre los agentes adscritos”* (Vizcarra, 2002, p. 55). Los principios de funcionamiento de los campos son asimilados por los sujetos a través de procesos complejos de socialización. De esta manera podemos hablar del campo científico, del campo religioso, del campo de la política, del campo del arte, del campo musical, etcétera.

“Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los habitus que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego” (Bourdieu, 1991a, p. 136). Ese algo en juego es un capital específico. Bourdieu (2003) distingue algunos tipos de capital entre los que sobresalen el capital simbólico, capital cultural, capital económico, capital social, etc, los cuales son capaces de convertirse en instrumentos de dominación y control social, así como en objetos de disputa. El juego no es más que la lucha que los diferentes grupos sociales llevan adelante por la apropiación del capital específico que caracteriza a cada campo. En el campo musical, el capital cultural y el simbólico tienen un peso importante, pues el primero se traduce en conocimientos, valores, bienes culturales, títulos escolares, mientras el segundo está compuesto por todas las formas de reconocimiento social.

Al interior de estos campos los actores sociales desarrollan ciertas prácticas que responden al habitus adquirido. A decir de Bourdieu (1991b):

Los habitus son sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos. (p. 92)

Los habitus son estructuras sociales incorporadas que el individuo adquiere en un espacio social, al que Bourdieu denomina campo. A través de estos habitus los agentes

se van conformando esquemas de percepción y representación del campo en cuestión. Pero no solo para reproducirlo, sino también para modificar las condiciones sociales que lo formaron. Los habitus articulan lo social con lo individual, a partir de ellos el individuo define lo que le gusta y lo que no le gusta. Los elementos que juegan un rol esencial en la adquisición del gusto de manera general y musical en un sentido estrecho, son las particularidades del espacio social, la escuela y la familia, la posición de clase y la disponibilidad de capital económico (Bourdieu, 1991b).

Estos presupuestos teóricos guiaron el proceso investigativo. A través de ellos fue posible analizar la influencia que ejerció la región histórica de Cienfuegos en la conformación del gusto musical de Paulina Álvarez.

MATERIALES Y MÉTODOS

Se desarrolló la investigación desde la metodología cualitativa sobre la perspectiva de la historia social, declarándose como una investigación exploratoria-descriptiva. Se utilizó el método histórico-lógico, para analizar los hechos y acontecimientos que marcaron el desarrollo de la región histórica de Cienfuegos a partir de su sucesión en el tiempo. Se tuvo en cuenta una secuencia lógica en interrelación con los distintos factores que lo condicionaron. El analítico – sintético para resumir los aspectos fundamentales a tratar dada la amplitud y variedad de información que se recopiló. El método deductivo-inductivo, parte de la dinámica propia del contexto histórico cienfueguero, para el análisis de la expresión de los cambios y transformaciones de este en la cultura y por consiguiente en la música, y así comprender cómo impactaron estos en la formación y desarrollo musical de Paulina Álvarez. Se empleó el análisis de documentos, con técnica en el análisis de contenido. También se diseñó una entrevista estructurada, aplicada a especialistas de la musicología y musicografía, con amplio reconocimiento en la investigación de la historia musical cubana. Las fuentes utilizadas están compuestas por una abundante información dispersa en periódicos y revistas, donde se plasmaron etapas de la vida artística de Paulina.

RESULTADOS

Los primeros años de Raimunda Macaria Paula Peña Álvarez (1911-1917)

En 1902 surge la República de Cuba, hecho que trajo consigo profundos cambios para la sociedad cubana y a los que no estuvo ajeno Cienfuegos. Las estrechas relaciones con los Estados Unidos incentivaron, con nuevas formas y mayor apertura del mercado, el desarrollo cienfueguero. Cuatro meses antes de ser establecida

la República, ya podía leerse en el Diario de la Marina (1902), La Campaña Económica, la solicitud del Comité Local del Centro de Comerciantes e Industriales de Cienfuegos enviada al presidente Roosevelt para que se realizaran concesiones arancelarias que permitieran la importación de los mercados americanos a precios factibles para la producción del azúcar y el tabaco

Para inicios del siglo XX el área de influencia económica, política y social de Cienfuegos como región bien definida quedó integrada por ocho territorios. Sin embargo, en el censo de 1907 se informó solo cinco municipios: Cienfuegos, Palmira, Rodas, Lajas y Cruces. Fue creado el de Abreus en 1909 y en 1910 se constituyó el de San Fernando de Camarones.

El ambiente citadino cienfueguero se identifica por el trazado reticular de amplias vías, con anchas aceras, múltiples plazas, plazuelas, paseos arbolados jerarquizados urbanísticamente y rodeados de portales. Durante las dos primeras décadas regidas por la estructura neocolonial, Cienfuegos logró ascender, de forma notoria, en el orden económico. Su desarrollo fue estable y próspero en relación con el resto de las principales ciudades hasta 1919.

Es precisamente en esta urbe donde nació Paulina Álvarez. Muchos investigadores toman como su fecha de nacimiento el 29 de junio de 1912, pero, en los archivos de la Parroquia La Purísima Concepción, de la Iglesia Catedral de Cienfuegos, en el Libro de Bautismo de Blancos N.11 al folio 285 y número 285 (Ver anexo #1), dice lo siguiente:

El día veintidós de octubre de mil novecientos once, Yo, Prebítero Don Fernando Olavegoya y Larrañaga Párroco 2do Coadjutor de la Iglesia Parroquial de la provincia de Santa Clara, Diócesis de Cienfuegos, bauticé solemnemente a una niña que dijeron a ver nacido a las cuatro de la tarde del día veinte y ocho de febrero de mil novecientos once, hija legítima de José caridad peña, natural de Cienfuegos provincia de Santa Clara y de María Alvarez, quienes se allan unidos canónicamente y son vecinos de esta feligresía.

Le puse por nombre: Raymunda Macaria Paula, abuelas paternas: Paula Peña natural de La Esperanza abuela materna: Marina Alvarez natural de Cartagena provincia de Santa Clara. fueron sus padrinos: Tomas Leyva y Isabel Riego. Y para que conste lo firmo fecha ut supra. Fernando Olavegoya y Larrañaga 2do Coadjutor [sic]. (Oropesa, 2022)

Develar los datos expuestos en su partida de bautismo contribuye no solo a rectificar su fecha de nacimiento sino

también a exponer su segundo nombre, pues las fuentes consultadas demuestran que la mayoría de los estudiosos sobre el tema no lo consignan.

Su residencia se encontraba en la calle San Luis entre Santa Cruz y San Carlos. Estaba muy cerca de importantes centros culturales como el Casino Español, institución donde se ofrecían los bailes y recepciones de la sociedad, el Teatro Tomás Terry, trascendental sitio donde actuaban importantes figuras del arte local y de diversas regiones del mundo y la Plaza de Recreo, posteriormente denominada Parque José Martí, espacio donde tenían lugar las presentaciones de bandas de música, las cuales, por su connotación, se convirtieron en verdaderos actos culturales y de disfrute de la población.

Fue la segunda de cuatro hermanos: José (el mayor), María Josefa y Eugenia (las menores). Sus padres eran José Caridad Peña y María Álvarez. La madre gustaba de cantar, pero solo como aficionada y el padre alternaba el oficio de zapatero con el de músico, pues tocaba el guayo en la orquesta de Agustín Sánchez Planas, quien era un reconocido músico “director de la Banda Municipal de Cienfuegos de 1901 a 1924 y creador del centro docente y de recreo para negros, denominado Minerva” (Jacomino, 2019, p. 78). La socialización en un ambiente familiar donde la música estaba presente a través de sus padres, tuvo una gran importancia para la pequeña Paulina.

Sus primeros años de vida los desarrolló en una región donde a decir de Rovira & Olite (1989) además de la caña de azúcar se producía tabaco en las zonas aledañas, lo que había permitido el desarrollo de una industria tabacalera de cierta importancia. Como consecuencia de la actividad azucarera se desarrolló una actividad comercial que determinó la existencia de una infraestructura portuaria para su atención, que, aunque estaba presente desde la década colonial, se amplió en la República neocolonial. En este sentido puede plantearse que el puerto fue fundamental en el proceso comercial y de plantación capitalista azucarera. Este, al poseer una instalación del sistema ferroviario con sus 13 atracaderos, en 1905 se convierte en uno de los más importantes del país. En particular, destaca la entrada por el puerto cienfueguero de pianos y otros instrumentos musicales; se tiene constancia de la existencia de dos almacenes de piano (Rousseau & Díaz de Villegas, 1920).

El comercio, durante el tiempo que vivió Paulina Álvarez en la ciudad, jugó un papel trascendental, así lo reflejó la revista Bohemia (1912, como se citó en García, 2019): *“El comercio constituye la fuerza y la vida de Cienfuegos. Él es quien da vigor y esperanza a la ciudad... Hasta ahora*

Cienfuegos es una plaza casi exclusivamente comercial" (p. 112).

La economía cienfueguera también se vio impactada por la presencia de inmigrantes en ella, especialmente españoles, quienes según el censo de 1907 eran mayoría entre el resto de los inmigrantes asentados en la región, con un total de 7286. El censo levantado en 1931 mostraba un total de 13 905 residentes que no referían a Cuba como país de nacimiento. De este volumen, el 85,2% eran nativos de España y en solo tres ciudades de la región (Cienfuegos, Cruces y Palmira) se había recepcionado el 35%.

Los inmigrantes jugaron un papel destacado en el desarrollo económico de la región, pues a decir de (García, 2019):

En las primeras décadas del siglo XX numerosos establecimientos comerciales de la ciudad estaban en manos asturianas, ubicados en los lugares más céntricos y estratégicos, engalanando la urbe con sus magníficas construcciones. Dichos establecimientos comerciales jugaron un importante papel en la sociedad cienfueguera, todos los cuales marcaron época, no solo en la ciudad, sino también en la provincia y en ocasiones en el ámbito nacional. (p. 116)

Este propio autor resalta la importancia de estos establecimientos en tanto se convirtieron en la vía de entrada de mercancías y nuevas tecnologías que se importaban fundamentalmente (aunque no exclusivamente) de los Estados Unidos.

La estancia de Paulina en Cienfuegos también coincidió con la proyección y realización de nuevas zonas residenciales, plazas y modificaciones en los paseos existentes. La ciudad de Cienfuegos creció en materia de urbanización, pues en 1913 aparece el plano del Reparto "The Juanita Land Company" al este de la ciudad. La poderosa burguesía estampó su sello en el Palacio del Valle, construido, este propio año, por el millonario Acisclo del Valle Blanco.

Dos periódicos circularon en el siglo XX, La Correspondencia (fundado en 1898) y El Comercio (1902). *"Estos diarios contenían las últimas noticias locales, provinciales, nacionales e internacionales, columnas de opinión sobre educación, agricultura, salud, arte, literatura, música, historia, de la vida cotidiana cienfueguera y de los conflictos políticos y sociales regionales"* (Torres-Cuevas & Jacomino, 2021, p. 22).

Aquellos que ostentaban el capital económico en la región fueron capaces de ir convirtiendo este tipo de capital en cultural y por ello, Morgado (2019) plantea que "Cienfuegos se prestaba para la inversión en materia

educacional, debido a la influencia que ejercía ese sector acomodado, que deseaba brindarles a sus hijos una educación privada, formal y académica acorde con sus condiciones económicas" (p. 297).

La música en la región también fue expresión de dicha conversión de capitales. Las familias acomodadas invertían en la educación musical de sus hijos. Según Cuéllar, Alfonso, & Carreño (2019) en las escuelas se cumplía con un programa estructurado en ejes temáticos en el que aparecían todas las actividades a desarrollar durante el curso, que incluía las canciones infantiles para el tocado de piano y desarrollar el repertorio musical en los niños. Es precisamente por ello que resultaron estos centros, espacios musicales para los infantes quienes en las fiestas de fin de curso "tocaban instrumentos y cantaban en coros piezas clásicas, universales o cubanas" (Jacomino, 2019, p. 78).

En este contexto se integra Paulina a la sociedad cienfueguera y comienza a adquirir conocimientos y un gusto por la música, demostrado en la forma de cantar en las actividades realizadas en la escuela pública donde estudiaba, debido a las cuales le llamaban *Paulina sube la peña* (Depestre, 1989; Martínez, 1988; Lam, 2008). Este sobrenombre no fue más que una representación simbólica de las emociones que despertaba cuando realizaba sus interpretaciones, lo cual tenía un significado especial que traducía en las aptitudes musicales de la niña que aún era. Con esta denominación se identifica y define años más tarde.

Además de los espacios escolares para enseñar e incentivar el interés por la música, en Cienfuegos proliferaban gran cantidad de agrupaciones musicales, con diversidad genérica y de formatos. Los espacios culturales trascendían los límites de instituciones como el Yacht Club, el teatro Luisa (construido en 1911 en honor a la actriz cienfueguera Luisa Martínez Casado), el club Minerva, el Casino Español, el Ateneo del teatro Tomás Terry, entre otros. Las academias constituían la base de la formación musical de los artistas en la ciudad, a decir de Jacomino (2019):

Se localizaron entre el año de surgimiento de la ciudad 1819 y el año 1939, este último año en que cierra la etapa de pleno esplendor de la música en la localidad cienfueguera, la existencia de 17 academias o conservatorios de música en la región, sin contabilizar los profesores que de manera independiente impartían clases sin pertenecer a ninguna de estas instituciones. (p. 78)

Resulta importante resaltar que, en 1917, se crea la Asociación Coral de Cienfuegos, pero la institución que

cobró más prestigio en el ámbito nacional fue la Coral de Cienfuegos, que organizó el Padre Pedro de Urtiaga Alcívar. En 1918 comienza el movimiento sonero en esta ciudad, mientras el formato charanga mantenía una fuerte presencia y era muy popular.

Al analizar el desarrollo de Cienfuegos en este período es posible apreciar que existían sistemas de hábitos, a través de los cuales los hombres compartían ese interés y gusto por la música. Sentían la necesidad de realizar ciertas prácticas musicales y consumir determinados bienes relacionados con ella. Estos hábitos articulaban ese ambiente musical con los intereses individuales, lo que permitía reproducir estas prácticas y consumos, y además redefinirlas.

Resulta imprescindible apuntar aquí que la influencia del ambiente musical a que estaba expuesta Paulina tanto en lo familiar como en lo social se tradujo en la conformación de un gusto por la música. Este criterio se sustenta en la idea de Bourdieu (1991a) de que la adquisición de los hábitos que configuran el gusto en los diferentes grupos sociales e individuos se da en la escuela, y, principalmente, en el seno de la familia, además del papel que juega lo individual articulado al contexto social que interviene en la elección de ciertas prácticas musicales. Es por tanto, el punto de inicio a partir del cual Paulina Álvarez comenzó a apropiarse de ese capital cultural que le permitió acercarse de una manera diferente a la música, elemento que tuvo una mayor expresión durante sus primeros años en La Habana.

Un canto para La Habana: Paulina en sus primeras presentaciones (1918-1928)

Comienza precisamente este período cuando las inquietudes musicales de Paulina hicieron que la familia migrara hacia la capital en busca de oportunidades para su desarrollo, a pesar de la reticencia del padre de ver convertida a su hija en una artista (Marí, 2013). Esto es una muestra de los prejuicios y escrúpulos familiares de la época con respecto a la incorporación femenina a la vida pública, donde la mujer debería asumir su papel en la sociedad como subalterna del género dominante.

Allí residen en calle Galiano No5, esquina a Trocadero. Durante la investigación no se encontraron fuentes primarias que permitan aseverar la fecha de su llegada a La Habana, sin embargo, puede plantearse que la posibilidad más real es 1918, pues en dos entrevistas realizadas a Paulina, una para Bohemia (Don Galaor, 1939) y otra para el Diario de la Marina (Sánchez, 1939), ella refiere haber realizado varias presentaciones en beneficios de sociedades de instrucción y recreo habaneras antes de 1926.

En la capital realiza estudios elementales de música en la Academia Municipal, una escuela creada -como se mencionó anteriormente- por Guillermo Tomás para niños pobres de La Habana. A decir de Calero Martín & Valdés Quesada (1929) “es, sin disputa, la mejor institución de su clase que existe en Cuba” [sic] (p. 87).

Sus primeras presentaciones las ejecuta a los nueve años en beneficios de las sociedades Unión Fraternal- a la que se le llamó desde Puerto Rico “culto y progresista sociedad habanera” (A. M, 1923, p. 8), Centro Maceo- otrora Centro de Cocheros- y otras, celebrados en los teatros Campoamor, Esmeralda y Martí (Don Galaor, 1939). Estas sociedades negras en las primeras décadas republicanas, comenzaron a trascender los límites que en la esfera política había establecido el discurso sobre la igualdad racial y ofrecían diversas actividades culturales como parte de su lucha social. Estos centros eran también espacios de relación interclasista dentro del sector, y las instituciones más prestigiosas, entre las que destaca Unión Fraternal, dictaban modelos y estilos de vida para todo el grupo, al incorporar los códigos de la cultura dominante.

Esta clase de eventos festivos y homenajes en los que participaba Paulina formaban parte de la propaganda sobre el ambiente de prosperidad y éxito en el que se desenvolvía la población negra. Permitían validar el capital social que había adquirido el grupo y procurarse un status y un lugar apropiado en la estructura social. Sus actuaciones, por tanto, eran reflejo de la educación y el buen gusto que poseían desde tempranas edades las personas negras y mestizas, elementos que garantizaban la integración de estas a la sociedad.

El arribo de Paulina a La Habana coincidió con una época en que se estaba dando un cambio en las actitudes colectivas con respecto a la situación en que se encontraba Cuba. Dos hechos fundamentales caracterizan este período: el comienzo de la crisis del orden neocolonial y el vigoroso despertar de la conciencia de capas considerables del pueblo.

La Habana mostraba los adelantos tecnológicos de la época, pues evidenciaba una modernización que cambiaba la vida de los cubanos. Aparecía la aviación en 1921 y en 1922 se hacían las primeras emisiones radiales.

La capital había ensanchado sus barrios exclusivos hasta el Vedado y comenzaba el desplazamiento hacia zonas más alejadas en Miramar. La bonanza de la Guerra Mundial había impulsado la construcción de palacetes que transformaban la imagen de los antiguos palacios coloniales, con la nueva concepción por la cual la vivienda se alejaba de la calle por jardines

enrejados, desaparecía el gran patio central y emergía el “hall”, se dedicaban espacios para las nuevas prácticas de “sports” como las canchas de tennis y las “swimming pools” y se adaptaban sus interiores a las nuevas formas de recreación y vida. En las zonas más alejadas, por la playa de Marianao, la burguesía se reunía en sus “clubs” con nombres en inglés donde practicaban los nuevos “sports” como el yatismo, el golf y el tennis, creando nuevas zonas exclusivas donde se iniciaban urbanizaciones que proclamaban su carácter elitista. (López Civeira, 2008, pp. 68-69)

Mientras se producía una renovación y modernización urbana en La Habana, con el trasfondo de utilizar el urbanismo como instrumento de prestigio de un régimen dictatorial, se incrementaba una espontánea urbanización marginal, con los llamados barrios de indigentes, el más famoso de ellos, Las Yaguas, aparecido en 1926. Sin lugar a dudas esto era una de las consecuencias del subdesarrollo y la dependencia que sufría la república.

La población cubana aumentó durante el período producto de la entrada de inmigrantes al territorio. “La Habana pasa de 250 mil habitantes a inicios de siglo a 500 mil en 1925” (Segre & Baroni, 1998, p. 371). Este brusco aumento de la población capitalina tuvo su impacto no solo en lo económico sino también en su paisaje cultural.

La penetración norteamericana mutilaba la soberanía nacional. La acumulación de problemas sociales, el deterioro del sistema político con la consecuente corrupción que constituía el elemento más visible de los problemas cubanos, provocaron un cambio en la mentalidad de varios sectores de la sociedad habanera en particular y cubana en general. Era evidente la participación de los intelectuales en la articulación de proyectos socioculturales que desbordaban lo artístico hacia lo social e incluso hacia lo político.

Comenzaban a proliferar grupos, organizaciones y movimientos que expresaban las diversas posiciones de los actores históricos. También fueron tiempos en que la ideología nacionalista cobra auge en el pensamiento cubano y “la joven intelectualidad, los estudiantes, los obreros y las mujeres tuvieron voces diversas y desarrollaron procesos organizativos y acciones que pusieron en evidencia la necesidad del cambio y la conciencia de ello” (López Civeira, 2008, p. 76). Se producen importantes hechos de rebeldía, que dejan ver un pensamiento mejor organizado y un propósito mejor definido: la Protesta de los Trece, el Movimiento de Reforma Universitaria, la fundación del primer Partido Comunista, los Congresos Nacionales de Mujeres, la fundación de la Universidad Popular José Martí. Adyacente a esto se comienza a producir un arte

con atisbos propios de nuestra nacionalidad. Este movimiento de renovación es nombrado vanguardismo y representa de manera explícita los cambios en el orden ideológico que acontecían en Cuba.

El movimiento vanguardista emanado del Grupo Minorista buscó romper con la tradición, lo académico y rescatar la nacionalidad (López Civeira, 2008; Portuondo, 2003) al demostrar la maduración artística e ideológica de la intelectualidad republicana, lo que tuvo su expresión en las diversas manifestaciones del arte. Emergen a la escena nacional un número importante de organizaciones de corte marxista radical, reflejo de un desarrollo ascendente en cuanto a la cultura política. La intelectualidad, tímida hasta entonces, se incorpora a la lucha, desde la crítica abierta refrendada sobre todo en las publicaciones de la etapa. En Cuba Contemporánea, Social, revista de avance¹ (la que supera su primer objetivo, exclusivamente artístico, conmoviéndose por las urgencias sociales en que nace y en ella se reflejan, de manera inevitable, convirtiéndola en espejo de una época convulsa y de profundos cambios ideológicos), también en las tertulias, mítines, protestas, en las novelas, poemarios, en la plástica vanguardista, en el arte en general comienza a ser recreada la realidad social de manera más explícita.

La vanguardia musical contó entre sus protagonistas con Amadeo Roldán (1900-1939), María Muñoz de Quevedo (1886-1947), Alejandro García Caturla (1902-1940) y César Pérez Sentenat (1896-1973), además de otros músicos de formación europea, quienes crearon la Sociedad de Música Contemporánea. María Muñoz de Quevedo fundó la Sociedad Coral de La Habana y la revista Musicalia —la mejor de América Latina en aquel momento. Dos sociedades femeninas jugaron un papel importante en el apoyo a este movimiento cultural: el Lyceum en 1928 el que años más tarde se unió a la Sociedad Tennis de Señoritas, por lo que adoptó entonces el nombre de Lyceum Lawn Tennis Club de La Habana en 1939 y la Sociedad Pro Arte Musical. El primero auspiciaba conferencias y cursos en los que se exponían las nuevas corrientes; también exposiciones de fotos y obras plásticas de los artistas contemporáneos. La segunda alcanzó tal importancia que llegó a edificar un coliseo, el teatro Auditorium, hoy Amadeo Roldán.

El afrocubanismo fue el movimiento que -alentado desde el minorismo por Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, y cuyos paladines en la música eran Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla- realizó a decir de (Perón, 2012):

¹ La revista de avance se escribe con minúscula porque así fue nombrada, así aparece en todas y cada una de las portadas de la misma y en los documentos o textos en los que los participantes se refieren a ella.

El reconocimiento del negro como componente fundamental de la nacionalidad cubana, a la vez que, conllevaba una crítica revalorización de las expresiones culturales. Solventaba una serie de interrogantes identitarias reivindicando el aporte a la construcción nacional de un colectivo social tradicionalmente invisibilizado desde los estratos de poder, que constituía un ingrediente esencial de la cultura cubana y tenía mucho que ofrecer a la renovación estética formulada desde la vanguardia. (p. 93- 94)

El afrocubanismo instaló identidades inéditas en Cuba, poniendo en tensión los proyectos de blanqueamiento y de negación de la contribución de lo africano en la cultura nacional. Esta tensión puede rastrearse en los mismos debates al interior del campo cultural, donde intelectuales como Cintio Vitier muestran su oposición a reconocer elementos “bárbaros” – léase africanos – al interior de la cultura nacional. También la Sociedad de Folklore Cubana fundada en 1923 cuyo presidente fue Fernando Ortiz y Emilio Roig su secretario, realizó una labor encaminada a desentrañar elementos de la sensibilidad de sectores de la población que eran mantenidos al margen por la clase dominante y por la cultura oficial. “La sociedad y su órgano difusor “Archivos de Folklore Cubano” se erigen como representantes del interés por el negro y su cultura, temas tratados poco después por la poesía, la narrativa, la pintura y la música”(Portuondo, 2003, p. 196).

En la música “el movimiento cubría una necesaria fase de nacionalismo sinfónico que había acudido tardíamente a las preocupaciones del compositor culto y que, alimentándose de elementos folklóricos casi puros del acervo afrocubano, proporcionaba a las partituras una vitalidad rítmica y tímbrica acorde con las búsquedas compositivas del siglo XX” (Perón Hernández, 2012, p. 93).

Músicos como Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla habían tenido la oportunidad de constatar en el extranjero el impacto que el descubrimiento de la cultura africana tenía a escala internacional en el replanteamiento estético del arte moderno. En este escenario la creación musical afrocubanista de estos compositores, significa la respuesta a los debates de lo nacional y la vanguardia.

Junto a Roldán y Caturla, alcanzaban notoriedad Ernesto Lecuona, que ya había compuesto La comparsa, y Gonzalo Roig, quienes junto a Rodrigo Prats darían nacimiento a la zarzuela cubana. El Manisero y Mamá Inés se internacionalizaban en la voz de “La Única”, Rita Montaner. El son, la canción trovadoresca y el bolero —Miguel Matamoros, Ignacio Piñeiro, Sindo Garay, María Teresa Vera, Manuel Corona, Rosendo Ruiz (padre), Eliseo Grenet, Moisés

Simons, “Ñico” Saquito, además del danzón de Antonio María Romeu— resistían la ofensiva del charleston, el two steps y el jazz incorporando algunos de sus elementos al acervo cubano de forma creativa. La Guantanamera de Joseíto Fernández nacía para permanecer. Destacaban orquestas como Hermanos Castro (1929- 1960); la de Neno González² (1926), charanga francesa; El septeto Nacional (1927) de Ignacio Piñeiro, entre otras.

Todos estos músicos, en tanto agentes culturales (en palabras de Bourdieu) ocuparon sin lugar a dudas una posición importante dentro del campo musical cubano al poseer un capital simbólico encarnado en valores como la autoridad, el crédito y el buen gusto reconocidos por los integrantes de dicho campo. Esto les permitió sostener una propuesta hegemónica que “hurgaba en nuestras raíces y asumía lo *popular*, marginado de la *alta cultura* (López Civeira, 2008, p. 83).

Este período ha estado signado por la dinámica de dicho campo donde las estrategias desarrolladas por los diversos agentes e instituciones culturales se encaminaron a legitimar principios estéticos e ideológicos que fueron aceptados y asumidos por una mayoría. Paulina no estuvo ajena a todo cuanto acontecía a su alrededor, pues en la mencionada entrevista realizada por Germinal Barral (1939) planteó que su autor favorito era Lecuona, al expresar fascinación cuando escuchaba su música. La predilección por este autor respondía a imperativos constitucionales a su espacio histórico y social, reflejaba el habitus a través del cual había aprehendido las influencias musicales de su Cienfuegos natal y con mayor vehemencia de la vanguardia cubana, donde lo clásico y lo popular se mezclaban para realzar nuevas sonoridades, lo que la hace conformarse un gusto por la música popular cubana, esa que la coronaría como la Emperatriz del Danzonete.

CONCLUSIONES

Los diversos indicadores analizados, permiten concluir con la idea de que el desarrollo alcanzado por la Cienfuegos y La Habana entre 1911 y 1928 influyó decisivamente en la formación del gusto musical de Paulina Álvarez. La escuela, la familia y la configuración de un grupo de prácticas culturales, de espacios donde circuló la música, permitieron que la niña Raimunda Macaria Paula adquiriera ciertos habitus que luego la distinguirían.

La búsqueda y aprendizaje musical en la capital cubana, y la influencia vanguardista en la música popular le

2 Luis González Valdés, Neno, pianista y compositor cubano, nacido el 20 de agosto de 1903 y fallecido el 8 de junio de 1986 en la Habana, la misma ciudad que lo vio nacer.

permitieron a la joven Paulina la elección de los géneros y repertorios a interpretar. Acercarse a la relación que se establece entre el espacio social y la formación del gusto musical de esta singular intérprete, permiten hacer comprensible su carrera profesional. La interdependencia que se estableció entre este y la Emperatriz del Danzonete marcó su formación musical y manera de interpretar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A. M. (1923). La sociedad Unión Fraternal de Cuba celebró una espléndida velada en homenaje a la memoria de Tomás Carrión y Maduro. *El Mundo*.
- Bourdieu, P. (1991a). *La Distición. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus Humanidades.
- Bourdieu, P. (1991b). *Sentido práctico*. Taurus Humanidades.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Aurelia Rivera.
- Calero Martín, J. & Valdés Quesada, L. (1929). *Cuba Musical. Album -resumen ilustrado de la historia y de la actual situación del Arte Musical en Cuba*. Molina y Compañía.
- Cuéllar Cartaya, M. E., Alfonso Amaro, Y., & Carreño Ortega, D. (2019). Compilación de fuentes históricas de la educación de la primera infancia en Cienfuegos en la primera mitad del siglo XX. *Universidad y Sociedad*, 11(3), 179-185.
- Depestre Cantony, L. (1989). *Homenaje a la música popular cubana*. Oriente.
- Don Galaor. (1939). Paulina Álvarez: La Emperatriz del Danzonete. *Bohemia*, (edición impresa), 32-48.
- García Rodríguez, A. (2019). Asociacionismo mercantil en Cienfuegos (1900-1925). Apuntes para su estudio. *Universidad y Sociedad*, 11(3), 111-117.
- Jacomino Ruiz, A. (2019). Una localidad desarrollada por su patrimonio inmaterial: La música cienfueguera. *Universidad y Sociedad*, 11(3), 73-80.
- Diario de la Marina (1902). La Campaña Económica.
- Lam, R. (2008). *Polvo de estrellas*. Adagio.
- López Civeira, F. (2008). *Cuba entre 1899 y 1959. Seis décadas de historia*. Félix Varela.
- Marí, J. L. (2013). *Paulina Álvarez: Emperatriz hoy y siempre* [Documental]. Perlavisión.
- Marquetti Torres, R. (s. f.). La emperatriz Paulina. Desmemoriados: historia de la música cubana. <http://desmemoriados.com/la-emperatriz-paulina/>
- Martínez Rodríguez, R. (1988). La emperatriz del danzonete. *Revolución y Cultura*, 7, 36-39.
- Megías Quirós, I. & Rodríguez San Julián, E. (2003). *Jóvenes entre sonidos. Hábitos, gustos y referentes musicales*. Injuve- FAD. http://www.injuve.es/sites/default/files/estudiosonidos_0.pdf
- Morgado González, D. (2019). Instituciones educacionales en Cienfuegos (1900-)
- Oropesa Lorente, D. (2022). *Certificación de Bautismo*. Parroquia de la «Purísima Concepción» S.I Catedral de Cienfuegos.
- Perón Hernández, G. (2012). Pedro Sanjuán y el afrocubanismo musical en el contexto de la vanguardia cubana de la década de 1920. *Cuadernos de música iberoamericana*, 23, 87-106.
- Portuondo, J. A. (2003). *Historia de la literatura cubana*. Letras Cubanas.
- Rousseau, P. & Díaz de Villegas, P. (1920). *Memoria descriptiva, histórica y biográfica de Cienfuegos y las fiestas del primer centenario de la fundación de esta ciudad. 1819-1919*. El Siglo XX.
- Rovira González, V. & Olite Montesbravo, M. E. (1989). *Cienfuegos durante la República Neocolonial 1902-1935*. ENPES.
- Sánchez Arcilla, J. (1939). Paulina Álvarez, la Emperatriz del Danzonete, ha conquistado su corona tras largos años de éxitos. *Diario de la Marina*.
- Segre, R. & Baroni, S. (1998). Cuba y La Habana. Historia, población y territorio. *Ciudad y Territorio Estudios Territoriales*, XXX(116), 351-378.
- Torres-Cuevas, E. & Jacomino Ruiz, A. (2021). *La orquesta Aragón. Una historia viva para la memoria necesaria*. Universosur.
- Venegas Delagado, H. (2007). La región en Cuba: Provincias, regiones y localidades. Félix Varela.
- Venegas Delagado, H. & Acosta Olaldes, A. (2019). *Espacios regionales: Origen y destino de la obra humana*. Feijóo.
- Vizcarra, F. (2002). Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, VIII(16), 55-68.