

## ARTÍCULO

**¿África en la Aragón o la Aragón en África?**

MSc. Alegna Jacomino Ruiz.

Universidad de Cienfuegos.

[ajruiz@ucf.edu.cu](mailto:ajruiz@ucf.edu.cu)**Resumen:**

El presente artículo ¿África en la Aragón o la Aragón en África? tiene como objetivo, analizar las raíces históricas de la sonoridad de la orquesta Aragón, sus rasgos definitorios, así como la percepción que África tiene sobre su música, evidenciada a través de significados y significantes que les son atribuidos. La trascendencia socio-musical que se manifiesta entre esa relación interna y externa con el continente africano, se sustenta en el estudio de modelos teóricos que, desde disciplinas como la Etnomusicología, la Sociología Histórica de la Música y la Historia Social de la Música, han trabajado este tipo de procesos.

**Palabras claves:** orquesta Aragón, África, música, historia, sonoridad.

**Africa in the Aragon or the Aragon in Africa?****Abstract:**

The objective of this article: Africa in the Aragon or the Aragon in Africa? is to analyze the historical roots of the Aragon orchestra's sonority, its features, as well as the perception that Africa has on its music, evidenced through meaning and significant that are attributed to it. The socio-musical transcendence that is showed among that internal and external relationship with the African continent, it is sustained in the study of theoretical models that have worked this type of processes from disciplines as the Etno-musicology, the Historical Sociology of the Music, and the Social History of the Music.

**Keywords:** Aragon orchestra, Africa, music, history, sonority.

**Introducción**

En la actualidad pocos estudios toman en consideración cómo surgieron determinadas piezas musicales para conocer la expresión musical de una época, su ámbito creador, su historia y su cultura. Ritmos como el chaonda, creado por la orquesta Aragón en África, es un fiel reflejo de cómo, a través del accionar de una comunidad o un país, se deja plasmado, en una expresión sonora, el ritmo, la imaginación de los hombres y mujeres y componentes de la realidad, de la cual surgen las más genuinas creaciones musicales. Por ello la elección de uno u otro tema en la interrogación dudosa que muestra el juego de palabras del título, solo responde a la simbiosis de ambos manifestada en una de las joyas de la música cubana: la orquesta Aragón.

### Orígenes de la tradición africana

Toda música tiene una significación social, pues de la sociedad recibe sus voces, instrumentos, timbres, tonos, ritmos, melodías, géneros y estilos, y solo en la sociedad está su resonancia humana. El arte del negro es un arte afligido de socialidad. El negro africano, procedente de diversos grupos culturales, estaba influyendo básicamente en la música y en el baile, en el uso del lenguaje y en la imaginaria popular. Ha sido por medio de la música que la cultura afrocubana ha logrado su máxima penetración en el alma nacional.

La música de Cuba se basa, en gran medida, en sus orígenes culturales europeos y africanos. La llegada de miles de esclavos africanos a la isla en el transcurso de trescientos años dio como resultado una gran variedad de formas musicales nuevas. Profundamente arraigada en los ritmos africanos, la música distintiva de nuestro país le debe su poder melódico a su legado colonial español. La alegre y enérgica cadencia cubana ha ejercido una influencia significativa en los estilos musicales alrededor del mundo, incidencia que continúa en la actualidad.

Blancos no muy relacionados con la población de color, europeos en casi todos los aspectos de su diario vivir, no han podido evitar el contagio de los ritmos musicales y danzarios de los negros y, a la hora de divertirse, se han rendido ante el hechizo de contradanzas, sones, congas, rumbas, danzones, mambos y chachachás saturados hasta las raíces de jugos afroides. En más de una ocasión, esa música popular cubana ha logrado una ascendencia internacional totalmente desproporcionada al tamaño de nuestro país y al número de sus habitantes: sus ritmos mulatos se han paseado por el mundo entero, desplazando victoriosamente a sus competidores en la moda musical del momento. (Betancur, 1993:53-70)

A finales del siglo XVIII la mezcla musical hispano-africana produce una músicaailable de poderosas raíces populares que, dentro de la órbita social secular, lentamente desplaza a las danzas europeas que habían constituido, hasta entonces, el entretenimiento fundamental de la nueva y emergente burguesía criolla. La riqueza fenomenal del folklore español, mezclada con el vigor de la música africana, creó velozmente una excesiva y explosiva urdimbre musical.

Los instrumentos utilizados por los negros asumieron dentro de nuestro medio musical y social una esencia cualitativamente nueva, que va mucho más allá de lo morfológico para convertirse en instrumentos verdaderamente cubanos. Formas como la conga y la rumba se derivaron casi exclusivamente de los modelos de tambores de los primeros ritos religiosos afrocubanos. Por otro lado, las formas musicales como el son, que combina influencias africanas y españolas, se clasifican más apropiadamente como criollas. La presencia del bongó nos plantea otro aspecto de la gran síntesis que se da en el son, el bongó deviene de las variadas combinaciones instrumentales de los negros que utilizaban un tipo de tambor doble hecho de pequeñas bateas. Las maracas presentes en la organología africana se incorporan al conjunto sonero para ocupar el plano rítmico de sonoridad diferente.

De la misma manera que para el etnólogo Claude Lévi-Strauss no debe separarse el tiempo mítico del tiempo histórico, y la historia debe ser una continuación de la mitología, un presupuesto para estudiar la música afrocubana en forma cabal, es descubrir el secreto nexo de lo sagrado y lo profano, existente entre la música ritual y la música popular.

Establecer una continuidad entre la antigua música ritual africana del tiempo de la trata esclavista y la moderna música afroamericana, remitiéndolo todo a las raíces u orígenes, es ciertamente crear un mito histórico: la homogenización de los procesos. El mismo vocablo afroamericano, es generalizante y de una utilidad precaria. Cuando se trata de llegar a topologías y tipologías en las que está en juego la identidad cultural, la homogenización como modelo soslaya las diferencias culturales, el papel de las minorías étnicas, y los procesos de transculturación.

La música tradicional afrocubana tiene orígenes religiosos, en tanto la música ritual yoruba, conga y abakuá, tiene evidentes nexos con las formas profanas que se encuentran en la música popular como la rumba y el son.

Como lo plantea muy bien Leonardo Acosta, las formas musicales de ascendencia africana, que en América han logrado configurar una tradición musical y se convierten en "polos de atracción", son la samba en Brasil, el son y la rumba en Cuba, y el jazz en Estados Unidos. (Acosta, 2014: 15-16)

Las músicas de antecedente africano han tenido un hondo proceso de transvaloración musical que ha modificado, más que los elementos formales, los modos de ejecución, los patrones rítmicos, el desarrollo melódico y tímbrico y la conjunción armónica, no solo en el plano estético, sino en sus contextos histórico-sociales o extramusicales, cambiando la textura sonora. Si bien la polirritmia y la estrecha relación de lenguaje y música, y lenguaje y tambor, son elementos de análisis ineludibles al hablar de música afrocubana —especialmente en el son y la rumba— y de otras músicas, como la samba brasileña, es preciso entender que la originalidad de estas músicas trasciende estos elementos, que en la crítica occidental son a menudo minimizados.

En la música afrocubana, el rango social y cultural del tambor ha tenido mutaciones en consonancia con las múltiples transculturaciones de la cubanidad. El rango del tambor ha comprendido tránsitos de lo sagrado a lo profano, de la selva al cabildo, del escenario de la guerra al recinto doméstico-familiar y del templo negro a los salones de los blancos. Tambores como el timbal, de origen africano, habían sido previamente blanqueados en España y Europa.

En el caso de Cuba, los tambores negros triunfaron sobre los tambores blancos como el pandero, el bombo, el redoblante, la caja y el tamboril. No obstante, fue necesario crear tambores criollos, entre ellos la conga y el bongó, como un resultado inevitable del mestizaje.

La música cubana o afro-cubana, ha tenido un papel muy importante en la influencia musical mundial. Prácticamente todos los estilos musicales del mundo se han visto influenciados por la música cubana y ella a su vez es una síntesis de esos estilos que se unen para crear ritmos y melodías distintivas.

Todo es música en los negros africanos. Al salir de su tierra llevaron consigo su rítmica caudalosa, reprodujeron sus instrumentos de percusión, aunque con cambios en su morfología y en sus funciones. Su cultura es su mayor riqueza, su música de una incontable variedad ilimitada, como no existía en todo el planeta. Esa música, a pesar de las inconveniencias, inundaría completamente el “folklore” de toda América y más adelante, del mundo.

Contaba, para ello, con un ritmo natural sacado de la selva, una sinfonía de tambores, que cuando suenan, crecen con la temperatura del ambiente de clima emocional. El africano halló en la rítmica un fuerte aglutinamiento social. Su música poderosa no era posible acallarla ni con el látigo, ni con los cañones; era más poderosa que los arcabuces, las balas y la pólvora. Los africanos son hijos de una cultura de carácter mágico, con una mística donde cada toque tiene un reflejo mental, ideo-estético particular.

### **La orquesta Aragón**

La orquesta Aragón es un fiel reflejo de la influencia y confluencia de la música africana en la cubana; en la primera se evidencian ciertos elementos que van desde la forma de concebir y ejecutarla hasta cómo llega hoy al continente africano. Este fenómeno puede explicarse usando modelos teórico-metodológicos.

Según Tomaszewski<sup>1</sup> en su artículo “La obra musical en la perspectiva intertextual”, plantea 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 sensorialmente y vivenciándola emocionalmente. 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, de instalarla 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 la interrelación de la música de la Aragón en África y de África en la Aragón; a través de la misma, se han provocado determinados efectos, reacciones, emociones que la distinguen del resto de las orquestas, al

---

<sup>1</sup>Mieczyslaw Tomaszewski (1921, Polonia). Teórico e historiador de la música, interesado especialmente en la de los siglos XIX y XX. Es profesor de la Academia Musical de Cracovia, donde dirige la Cátedra de Teoría e Interpretación de la Obra Musical. Ha publicado entre otros, los libros *La música de Chopin leída nuevamente* (1996), *La música en diálogo con la palabra* (2003).

---

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 implícita, en significados y significantes, el mensaje que desean que llegue en cada melodía bien pensada e interpretada llevada a cabo desde perfectos arreglos.

Por tanto, se constata que, en cada obra musical, en cada canción 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. Prevalecen, en este sentido, los procedimientos semióticos y hermenéuticos. En los tiempos que corren, esta segunda perspectiva prevalece cada vez más sobre la primera; sin embargo, el objetivo no consiste en pretender sustituirla, sino en tratar de complementarlas.

Por otro lado la teoría de Hanslick<sup>2</sup> afirma el proceso histórico-socio-musical 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 tomen 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 desbordan a la orquesta con sus canciones, sino que al público exactamente como la conciben cada uno de sus músicos. La función *expresiva* acentúa, en la obra, 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 cuando se le preguntaba para qué escribía decía: “Quiero sacar chispas del alma de los hombres”. Esta función tiene especial característica en la Aragón, pues en todos los continentes, y de manera significativa en África, tienen un público que los aclama, que 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.

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 canciones de la Aragón logran mantener esa perfecta identificación con las tradiciones, costumbres e

---

<sup>2</sup> Eduard Hanslick (Praga, 11 de septiembre de 1825 - Viena, 6 de agosto de 1904). Musicólogo y crítico musical. Fue defensor del formalismo en la música, en contraposición al idealismo romántico de la época. Llegó a ser considerado como una autoridad en la vida musical vienesa.

identidad del cubano. Sea para bien o para mal, pero de igual manera el receptor consigue remitirse a donde su memoria sea capaz de llevarlo. Asimismo, 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 que llegue al oyente lo que el compositor tiene para decir.

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. En esta función se resume el análisis de la orquesta Aragón, tomando como base el método diacrónico, con la excepción de uno de los períodos que se realiza desde el espacio sincrónico. (Tomaszewski, 2013:7-8)

Cuando la Aragón decide radicarse en La Habana, en la década del 50 del pasado siglo, poco a poco comienza a ocupar los primeros lugares del hit parades de las principales emisoras habaneras. Muchos estudiosos de la música en aquel entonces no concebían, cómo si existían orquestas, del mismo formato, tocando los mismos géneros y más aún las mismas piezas musicales, a la Aragón se le escuchaba distinta. Al preguntársele al actual director de la orquesta Rafael Lay Bravo en qué consistía el sonido Aragón (como muchos le dicen), respondía que estaba en la combinación de algunos elementos como: las voces al unísono, la cuerda de violines, la interpretación, los arreglos, y su espíritu sonero. Destaca un detalle de especial importancia, por constituir uno de los sellos principales de la sonoridad de la orquesta: “La orquesta, yo diría que, tiene sonido cienfueguero”. (Jacomino, 2014:60-61)

El sonido cienfueguero deviene en el componente sonero que ya había declarado Lay. Luego de una exhaustiva investigación, se puede arribar a una conclusión fundamental: en las décadas de 1920 a 1940, etapa en la que surge la Aragón (1939), en Cienfuegos existieron más de 33 conjuntos soneros.

Esto llevó a que muchos de los fundadores de la orquesta provinieran de esos conjuntos y llevaran consigo ese componente sonero, tanto en la forma de tocar, como en la de concebir y apropiarse de los nuevos géneros que se estaban gestando. Cienfuegos era una ciudad en la que se respiraba música, como diría el maestro José Loyola; existía una concepción de pensamiento musical, pero más que eso el son (con su variante más tocada en la provincia, el montuno), había llegado desde 1926 para quedarse y unificar a todo tipo de clases.<sup>3</sup>

Esta es una de las primeras características y simbiosis que tiene África en la Aragón: su influencia en el sello sonero. Este género, aunque de origen cubano, consiste en una mezcla, aparecida en la década de 1920, de ritmos africanos, españoles e indígenas y, debido a ello,

---

<sup>3</sup>Conferencia del musicólogo Dr. José Loyola en el Centro Cultural de las Artes Benny Moré, Cienfuegos, 2015.

presenta numerosas variedades, incluso en cada país donde se practica. En unos casos se diferencia por la forma y expresión de las estrofas y en otros, por los pasos de baile que pueden llegar a ser de zapateado.

El son cubano se caracteriza por la presencia de una frase, cuya longitud varía, y es cantado a una sola voz. El son montuno es una de sus variedades, el cual se compone de cuatro compases, donde el coro interviene dos veces entre cada solo.

De esta forma el son ha pertenecido siempre a la Aragón, a su sello y a su timbre peculiar, que algunos piensan que es algo misterioso.

En 1964, integra las cuerdas de la Aragón, el violoncello de Alejandro Tomás Valdés. Nadie podría imaginar que no solo redondearía y empastaría aún más la cuerda de violines que ya existía, (interpretándose entonces piezas que la hacían sonar como una camerata), sino que fue el creador del ritmo chaonda y autor de los números *Que onda con chaonda*, *Aprende a bailar chaonda*, *Oye, baila mi onda*, *Festival de chaonda*, *Baila muchacho* y *Oye, sacúdete*.

Para la creación de este ritmo, Alejandro se inspiró en ritmos y bailes africanos, trató de fusionarlos con otros ritmos y bailes cubanos, y nació el engendro danzario-musical, pedido especial de autoridades africanas.

En entrevista realizada para la televisión a Alejandro Tomás Valdés sobre su creación, expresó:

“Verdaderamente la onda la creé yo, pero le debo mucho, mucho a Lay, a sus consejos, y también, a los compañeros. Lo demás lo ha hecho el profesionalismo, la experiencia y la calidad de la orquesta. (...) Las características del chaonda lo definen como un ritmo profundamente cubano, con una influencia muy marcada de africanía. La batería tiene una célula rítmica independiente, muy difícil de hacer. Al empatarse con la clave cubana que la asienta, forma un nuevo ritmo, muy sabroso y muy rico para bailar. Lo llamé chaonda porque nosotros siempre buscamos ritmos que tengan raíces profundamente cubanas. Y este ritmo tiene de chachachá, de son y es una onda nueva. El baile tiene 2 características: una parte que yo hago al principio llevando el ritmo con los pies, muy difícil; es la parte escénica, con algo de excentricidad. La segunda parte, que es más bien de la onda, es para que el pueblo la pueda bailar” (Jacomino, 2014:75-76).

Válido destacar, que Alejandro logró imbuirse cada vez más en el conocimiento sobre África debido a las innumerables e incesantes giras que comenzaron a efectuarse a este continente a partir del año 1971.

Una anécdota nos hace recordar el impacto y significación del chaonda en Guinea. “El ritmo chaonda fue aplaudido apasionadamente en su primera confrontación ante el pueblo, de donde extrajo la raíz rítmica su autor, el cellista Alejandro Tomás Valdés, después del compromiso

---

realizado en la visita anterior por el director de la Aragón, Rafael Lay, con el Presidente de la República y Secretario General del Partido Democrático de Guinea, Ahmed Sekou Touré, de realizar una nueva creación sobre la base del estudio de la música autóctona guineana”. (Bulit, 1977:1-2)

La orquesta Aragón descubrió África mucho después de que África descubriera a la orquesta Aragón, según notas de la contraportada del disco *Orquesta Aragón. La Charanga Eterna*. Los países del África negra habían vivido a través del fin del colonialismo y el paso a la independencia, acompañados, entre otros, del chachachá. Para el africano, la Aragón fue un patrón por el que fue juzgada la música cubana. En casi todos los países que visitó la agrupación, recibió una bienvenida digna de un jefe de estado. Renombrados presidentes africanos como: Ahmed Sekou Touré (Guinea), Marian Ngouabi (Congo), Siaka Stevens (Sierra Leona), Matheu Kerekou (Benín), Agostinho Neto (Luanda), rindieron homenaje a la que significaba la más alta expresión de la músicaailable cubana. Iban por un mes y estuvieron recorriendo diversos países tres meses. De esta manera la orquesta Aragón invade el África con su sabor, el cual, en un alto porcentaje, se debe al decisivo aporte de los ritmos nacidos en esas tierras para la conformación del entremezclado ajiaco musical cubano.

Es impresionante lo que señala el periodista Pedro de La Hoz en uno de sus artículos sobre esta orquesta: [...] “Desde finales de los cincuenta, justo cuando la Aragón desplazaba a otras formaciones de su tipo en la cima de la popularidad en Cuba, en varios puntos de África comenzaba a tejerse la leyenda”. (De la Hoz, 2009:3-4)

La popularidad de la orquesta en todo el continente llegó hasta personas de los más variados orígenes y condiciones sociales. Todos conocían sus números y poseían sus discos. Omara Portuondo, en una breve frase, definió el fenómeno musical: “En África el nombre de Cuba es Aragón”. (Rodríguez, 2009)

En este mismo sentido La Hoz, vuelve a señalar: [...]

“Daniel Cuxac, empresario artístico marfileño que blasona de atesorar una de las mayores colecciones de música cubana en el oeste africano, en una de sus visitas a la Isla explicó cómo, a lo largo de la ribera del Golfo de Guinea, la gente intercambiaba los discos originales, los ponían en la radio, los difundían en altavoces en medio de fiestas callejeras y terminaban pidiendo presentaciones, en vivo, de las orquestas cubanas.

Allá -detalló- nunca han pasado de moda Pancho el Bravo, la América, Neno González, Maravillas de Florida, Sublime Sensación, pero lo de la Aragón es algo inefable. Es la mezcla entre el refinamiento de las orquestaciones y el ritmo latino, la clave del éxito”. [...] “Verás” a fanáticos de Irakere por un lado –apuntaba- y por otro a aficionados que no pierden pie ni pisada a Los Van Van y la Revé. Ahora se está dando el fenómeno de Compay Segundo y la Vieja Trova Santiaguera (no estaba lanzado todavía Buenavista Social Club), pero, ¿quieres ver a todos reunidos alrededor de una consola? Ponles un disco de la Aragón”. (De la Hoz, 2009: 4)

Estos criterios vertidos por diversas fuentes, dicen mucho del trabajo realizado por la orquesta en este continente; además de la empatía e identificación con su música, no se puede olvidar la disciplina, constancia y esfuerzo dedicado a este resultado por cada uno de sus integrantes.

No es difícil imaginar la gran aceptación que profesan los pueblos del continente africano a la orquesta insigne de la música cubana si se tiene en consideración la cantidad de veces que los músicos de la mayor de Las Antillas visitan estos pueblos a pesar de la gran diversidad musical existente. En esta ocasión centran su viaje en la participación del Festival Nacional de la cultura guineana a efectuarse del 4 al 16 de marzo de 1973, bajo la dirección del Presidente Sekou Touré. Continúan su periplo dirigiéndose a Sierra Leona, donde fueron recibidos por su Presidente, Siaka Stevens. Luego de sus conquistas en los países visitados, concluyen en Mali su gira por este continente.

Si en las visitas anteriores la música cubana impactó notablemente, no cabe la menor duda de que en África, cuando de música se trata, hay que contar con Cuba y, en especial, con Los Estilistas del chachachá. En esta ocasión actuaron en la sala Vog de Brazzaville donde recibieron el homenaje de miembros del buró político del Partido Congoleño del Trabajo. “Las calles de la ciudad de Brazzaville se vistieron de gala para darle paso a la premier de la orquesta Aragón, donde una gran aglomeración de público dedicó sus aplausos al mejor conjunto cubano”. (Bulit, 1978: 2-3)

Fuera de nuestras fronteras los Aragones conmemoran un año más de su surgimiento, el 38 aniversario, que los sorprendió en Guinea. La fiesta tuvo lugar en el Círculo Soviético de Conakry. Esa noche se efectuó un encuentro entre profesionales de Cuba y la extinta Unión Soviética y, según la prensa de entonces, una orquestación del maestro Rafael Lay acerca de la canción *Noche de Moscú*, tuvo una entusiasta aceptación. (Bulit, 1977: 2-3)

El mismo año de su aniversario, los Aragones gustaron tanto en África que continuaron visitando gran parte del continente: Guinea Bissau, Mali, Beni, Congo (Brazzaville) y Angola. Llama la atención cómo muchos años antes de estas visitas de la Aragón a África, llegaban a nuestro país muchos negros africanos, de disímiles procedencias, y consigo traían parte de la tradición musical que formaría parte intrínseca de nuestra cultura.

Sobre los lugares de procedencia de los esclavos africanos, dicen expertos demógrafos de Cuba, según la reseña de Enrique Sosa Rodríguez:

“La trata negrera con puertos cubanos comprendió una extensísima área costera, con mayor o menor penetración hacia el interior continental del África Occidental; desde los límites norteños del Senegal descendiendo por las tierras conocidas entonces por Guinea superior y Guinea inferior, pasando por Cabo Verde y Sierra Leona hasta alcanzar los ricos enclaves abastecedores de la Costa de los Granos, Costa de Marfil, Costa de los esclavos y Ríos de Aceite y, aún más al sur, ya en pleno territorio bantú, hasta el Camerún, El Congo y Angola”. (Betancur, 1993: 62)

---

África dejó su marca en la música de la agrupación con números como “*Muanga*” de Franklin Boukaka, del Congo y más tarde con “Xaye Boy” un éxito de la banda senegalesa Africando.<sup>4</sup> Esta herencia y compenetración musical, también sucedió de manera inversa. Pedro de la Hoz, nos relata en su artículo:

“La vida de la música togolesa responde al nombre de Afia Mala. Comenzó a cantar en 1974 y una década después obtuvo el premio al mejor talento descubierto en el concurso de TF1, primer canal de la TV francesa, con su interpretación de Ten Hompté.

Su plato fuerte era el zouk, pero a partir de entonces se inclinó por la salsa. Hasta que supo que detrás de ese sonido estaba la música tradicional cubana y en ella ocupaba una posición jerárquica la Aragón.

Afia viajó a La Habana y grabó un disco con la mítica agrupación. Fue el álbum de su vida: “El encuentro con la Aragón resultó un verdadero milagro. Grabar en los estudios de la EGREM, con tanta historia, y luego hacerlo con la Aragón, que entendió todo lo que yo quería, fue algo sencillamente maravilloso”.

En Senegal, el desaparecido Labah Badara Sosseh es un mito. Se le considera el padre de la salsa africana. El tema Aminata (1972) de su autoría es un himno de la músicaailable. En una entrevista para el diario francés Le Fígaro reveló un secreto: “Me salió de golpe lo mucho que había aprendido de la orquesta Aragón. Son mis maestros”.

Y ahí está el caso de Pape Fall, un senegalés que sigue los pasos de Sosseh. En su currículum pone en un lugar privilegiado el orgullo de haber compartido escena con el Sexteto Habanero y la Aragón. Un orgullo que alcanza costas más altas cuando refiere que los clásicos de la orquesta cubana han sido cantados por él en lengua wolof”. (De la Hoz, 2009: 5)

Impresionante resulta cómo en el siglo XXI, la tradición Aragón se mantiene en África. En el año 2008, La Hoz, cuenta impresiones de este fenómeno:

“Este mismo año en Abiján, jóvenes marfileños abarrotaron una larga y céntrica avenida para disfrutar con la orquesta. El solo anuncio de la presencia de la Aragón en Dakar, la capital senegalesa, es capaz de agotar las capacidades en venta para acceder a los salones de baile. Hace apenas unos meses autoridades culturales de Brazzaville vinieron a La Habana con una petición especial: contar con la tropa de Rafelito Lay en los festejos de la ciudad, tal como lo exigían los moradores de la urbe congoleña.

Una noche de confesiones nos dijo: “La Aragón es un atractivo constante en términos comerciales. Puedes mover al top ten a uno u otro artista. Venden más en un período determinado y eso es positivo para ello, para la música y, por supuesto, para el negocio. Pero la Aragón vende todos los años”.

---

<sup>4</sup> Tomado de las notas al disco *Orquesta Aragón. La Charanga Eterna*, Lusáfrica 1999.

En África se cumple otro proverbio. Quien al árbol de la Aragón se arrima, buena sombra lo cobija. (De la Hoz, 2009: 6)

### Conclusiones

- Toda música tiene una significación social; de la sociedad recibe sus voces, instrumentos, timbres, tonos, ritmos, melodías, géneros y estilos, y solo en la sociedad está su resonancia humana.

-Modelos teórico-metodológicos como el de Tomaszewski y Hanslick permiten explicar el fenómeno Aragón con una percepción cubana o africana. La orquesta Aragón tiene en su sonoridad un componente sonero que deviene en rasgos distintivos de la música africana y del contexto musical que vivía Cienfuegos (su tierra natal) en el año de su fundación.

-La orquesta Aragón en África es un símbolo de cubanía y de referencia de la buena música. África en la orquesta Aragón es el patrón de necesaria referencia en la conformación de nuevos elementos rítmicos e interpretativos, y por encima de todo, es el amor que ambos tierra-orquesta se profesan.

### Bibliografía

- Acosta, . L., 2014. *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Museo de la Música.
- Adorno, Theodor , W., 1958. Reflexions en vue d'une Sociologie de la Musique. *Musique en Jeu*, 7(2), pp. 12-13.
- Almeida Antonio, . V. D., 1993. *Música*. Lisboa: Difusao Cultural.
- Betancur Álvarez, F., 1993. *Sin clave y bongó no hay son..* Colombia: Editorial Universidad de Antioquia..
- Boehmer, K., 1980. Sociology of Music. En: S. Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan..
- Bulit, I., 1977. Aragón de Cuba. *Granma*, 25 noviembre.
- Bulit, I., 1977. Aragón: una visa para África. *Bohemia*, 30 diciembre.
- Bulit, I., 1977. Debutó la orquesta Aragón en el Palacio del Pueblo en Conakry. *Granma*, 1 Octubre.
- Bulit, I., 1977. Ritmos cubanos en África. *Bohemia*, 14 Octubre.
- Bulit, I., 1979. La cuarentona Aragón de Cuba. *Bohemia*.

Bulit, I., 1982. Pérdida sensible: Rafaelito de la Aragón. *Bohemia*, 20 Agosto.

*Caminado Aragón*. 2012. [Documental] Dirigido por Tané Martínez. Cienfuegos: Metropolitana Pavilion Events and Productions Services present in association with Colorbox Productions.

Carvalho, M., 1991. Sociología da Música. Elementos para uma retrospectiva e para uma definição das suas tarefas actuais. *Revista Portuguesa de Musicologia*, Issue 1.

De la Hoz, P., 2009. El cuño africano. *Granma*, 13 Diciembre.

De la Hoz, P., 2013. En el centenario de Níco Membiela. Boleros de Vitrolas. *Granma*, 3 Diciembre.

Jacomino, A., 2014. *La orquesta Aragón: expresión del ritmo, la imaginación y la realidad cubanos*, La Habana: SP.

Lay Bravo, R., 2013. *Sobre la Orquesta Aragón* [Entrevista] (10 junio 2013).

Loyola, J., 2015. *La Música en Cienfuegos*. Cienfuegos, Centro Cultural de las Artes Benny Moré.

Prensa Latina, 1985. La Aragón nuevamente extiende sus éxitos al continente africano. *Granma*, 5 Enero.

Rodríguez Pelegrin, Ileana (2009) *Aragón. La charanga eterna*. Centro Provincial de la Música: Ignacio Piñeiro,. 2009. [Documental] Dirigido por Iliana Rodríguez Pelegrin. Cienfuegos: Ventú Producciones..

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

Tomaszewski, M., 2013. La obra musical en la perspectiva intertextual. *Denken Pensée Thought Msyl*, Volumen 52, p. 3.

Torres-Cuevas, E., 2012. *Sobre la historia de la Orquesta Aragón* [Entrevista] (20 diciembre 2012).