

# Los grandes géneros de la música popular cubana

**Radamés Giro**

*Investigador.*

Según Fernando Ortiz, «cuando rompió a sonar la nueva música de Cuba, sus artistas, blancos y negros, no hicieron en su inicio sino repetir lo que ya de viejo sabían de sus patrias, con sus instrumentos, sus toques, sus tradiciones, sus estímulos y sus gustos, acomodándolos a las circunstancias del Nuevo mundo recién descubierto».<sup>1</sup> Esta isla siempre

ha tenido el poder de crear [...] una música con fisonomía propia que, desde muy temprano, conoció un extraordinario éxito de difusión [...] en todos los momentos de su historia Cuba elaboró un folklore sonoro de una sorprendente vitalidad, recibiendo, mezclando y transformando aportaciones diversas, que acabaron por dar origen a géneros fuertemente caracterizados.<sup>2</sup>

En Cuba, la cultura española recibida se fue consolidando con el arribo de nuevos colonos, parte de ellos músicos, los que al asentarse en nuestros campos, áreas suburbanas y urbanas, promovieron el conocimiento y la práctica de músicas y danzas regionales de España. De ellas, las que más influyeron y trascendieron al patrimonio de la música cubana fueron el zapateo, el punto, la guajira, la contradanza y el bolero, aunque sufrieron un proceso evolutivo. El

punto se cultivó a todo lo largo y ancho de la Isla, en un conjunto bien diferenciado de formas y estilos, por lo cual existen prototipos, definidos en el período republicano: punto pinareño, habanero, matancero, villareño (particularmente espirituano), camagüeyano y oriental.<sup>3</sup> En cuanto a sus instrumentos acompañantes, fueron utilizados indistintamente la guitarra, la bandurria, el laúd, el tiple y el güiro. Más tarde se añadiría el tres cubano, hasta alcanzar un amplio conjunto instrumental.<sup>4</sup>

Por otra parte, en el conglomerado humano de la conquista, también arribaron los negros; primero los residentes en España, asimilados; después, los secuestrados del corazón de África occidental, en un proceso que duraría hasta bien entrado el siglo XIX. De este modo, en Cuba se reunieron africanos de las más diversas procedencias étnicas, lingüísticas, culturales, clasistas y de diferente desarrollo económico-social. El hombre sustraído de África no solo trajo consigo su fuerza de trabajo, sino también su mundo espiritual, aunque como los aborígenes americanos, se vio obligado a asimilar la cultura impuesta por los

colonizadores, que desde luego afectó a su música y la de sus descendientes.

No solo fueron África y España las que aportaron a la formación de nuestra música, sino también China, Italia, Francia, Alemania, Inglaterra, interactuando con otros países del Caribe y América Latina. Es un proceso en el que pueden distinguirse momentos de coexistencia y otros de fusión; aunque no siempre esta fue completa. Casi todos los factores que intervinieron en este proceso tomaban y daban lo que les venía mejor o lo que podían asimilar. Esta interacción, con sus peculiares grados de intensidad, fue forjando, a partir del siglo XVI, las características esenciales de la formación del pueblo cubano, que Fernando Ortiz definió como «un inmenso amestizamiento de razas y culturas».

El arte sonoro en Cuba surge, pues, como resultado de más de media docena de fuentes tributarias, que al final fueron totalmente absorbidas, hasta quedar en una música auténticamente cubana, independientemente de los ropajes que vistiera al nacer.

Según María Antonieta Henríquez,

el proceso de cubanización en que fueron adquiriendo un sonar *cubano* melodías y ritmos procedentes de otras culturas y tierras, estuvo madurándose [...] mucho antes de que la nación cubana quedara forjada como tal. En definitiva, cada uno de los componentes nacionales, arte, tradición histórica, pueblo, fueron desarrollándose aislada y lentamente hasta unirse a comienzos del siglo XIX en lo que vendría a ser Cuba, una nueva nación.<sup>5</sup>

## Los primeros siglos

Las manifestaciones musicales y dancísticas se desarrollaron por tres vías fundamentales: el ritual religioso (en la iglesia y en los cultos africanos), el espectáculo teatral y la recreación colectiva, donde lo religioso se emparentaba con el holgorio popular. El proceso de mestizaje tomaba nuevos matices al enriquecerse la materia sonora por una nueva simbiosis de lo africano y lo español en las diferentes estancias donde sonaba la música en la colonia: la iglesia y los bailes populares. Pasará más de un siglo para el surgimiento del salón burgués. En tanto, comenzaba el proceso de retroalimentación de una música producida acá, que haría furor en la metrópoli.

La Habana y Sevilla fueron escenarios donde se intercambiaron, «años tras años, por tres siglos, sus naves, sus gentes, sus riquezas y sus costumbres, y con ellas sus pícaros y sus picardías y todos los placeres de sus almas regocijadas, dadas al goce de vivir la belleza terrenal y humana que le cupo en suerte».<sup>6</sup>

La simbiosis que apuntamos en otra parte, resultó posible, porque «cantos, bailoteos y músicas fueron y vinieron de Andalucía, de América y de África, y La

Habana fue el centro donde se fundían todos con mayor calor y más policromas irisaciones».<sup>7</sup>

A este ambiente, donde el baile y la música están presentes a través de los cultores del pueblo, todavía no pertenece una música profesionalmente producida; pero puede afirmarse que los elementos sonoros puestos en juego, en manos de los sectores populares —negros y blancos—, permitieron fijar los patrones fundamentales de su ulterior desarrollo.

Otros factores —y no de la menor importancia— se desarrollaban en la Isla durante el siglo XVIII; en tanto la música religiosa se enmarcaba fundamentalmente en el recinto de la catedral de Santiago de Cuba —en la que Esteban Salas era la figura prominente—, los cantos y bailes franceses, españoles y africanos ocupaban otros sectores de la población, con la paulatina aparición de elementos musicales criollos, a la vez que comienza a escucharse la ópera, la zarzuela, la tonadilla escénica, que dan inicios, para la clase dominante, a la era de los conciertos y al salón burgués.

Ya no solo se oyen por todas partes fandangos, rondeñas, malagueñas, granadinas, tiranas y boleros, sino también —por la llegada de los franceses durante y después de la revolución de Haití—, minués, gavota, passapié, contradanzas y tumba francesa. Comienzan a cantarse canciones cuyos títulos no pueden ser más nuestros: «El cachirulo», «La cucaracha», «La matraca» y «Que me toquen la golondrina». Junto a estas, surge —según afirma Alejo Carpentier— la primera composición popular con elementos de lo cubano: la guaracha titulada «La guabina», que hizo furor en la Isla alrededor de 1780.

Los cambios que se operan en la música son el reflejo de los producidos en la vida económica, política y social del país, a tenor de la «estabilización» de una economía agrícola de carácter mercantil. Además, en la metrópoli se habían efectuado transformaciones políticas que afectaron toda la vida de la colonia.

El crecimiento económico condujo a la introducción en la Isla de grandes cantidades de negros africanos en condición de esclavos, a fin de explotarlos en las producciones azucarera y cafetalera, la construcción, y los servicios domésticos; ello determinó una aceleración del proceso de transculturación musical, dancística y mágico-religiosa, muchos de cuyos elementos han sido conservados por su protagonista principal: el pueblo.

## Impronta musical africana

De un centenar de etnias africanas traídas a Cuba, cuatro son las que integran el núcleo central que influyó en la formación de la música cubana: la bantú o conga, la dahomeyana, la carabalí y la yoruba; a las que habría

que agregar, aunque en menor cuantía, la gangá, la iyessä y otras.<sup>8</sup> Porque

es imposible que los pueblos de África Occidental, así como ocurre con los de Europa, puedan en cierto modo ser considerados como un conjunto cultural, por ciertas cualidades que tienen en común [...] y porque son posibles y hasta inevitables ciertas generalizaciones. Habrá que señalar, por ejemplo, típicos de ciertos tambores de muy ceñida caracterización étnica, pero también habrá que estimar el valor de los tambores afrocubanos en general. Por otra parte, habrá también que descubrir y analizar numerosos sincretismos que han fundido elementos de diversas culturas negras en creaciones criollas.<sup>9</sup>

La cultura bantú se caracteriza, en su aspecto mágico-religioso, por su vinculación con prácticas sacromágicas, representando en lo musical una formación rítmica de acento vigoroso y cortos períodos melódicos que se corresponden con la imagen danzaria que despliegan tanto hombres como mujeres. En tal sentido,

el negro africano, particularmente el congo, está dotado de una muy notable organización cerebral para la percepción, fijación y reproducción de los sonidos musicales. Su cerebro percibe y registra las impresiones musicales con una precisión sorprendente, así en lo concerniente al timbre y a la tonalidad de los sonidos como en la cadencia con que son emitidos. Además, esas impresiones son en él persistentes y conserva por mucho tiempo la facultad de evocarlos y reproducirlas.<sup>10</sup>

Estas manifestaciones artísticas de los congos, así como del resto de las etnias africanas introducidas en Cuba, alcanzaron su expresión culminante en los Cabildos del Día de Reyes; es decir, las comparsas que organizaban los esclavos en el marco de sus sociedades o cabildos para desfilar por las principales calles y ciudades de la Isla, hasta encontrarse delante de los edificios del gobierno de la colonia y realizar allí sus manifestaciones musicales con el apoyo de una poderosa polirritmia producida por tambores de distintos órdenes y objetos de metal con diferentes formas; y también sus bailes y vestuarios de vistosos colores, en honor de las autoridades civiles, militares y religiosas, representantes del poder colonial y de la incipiente oligarquía criolla.

En Cuba, la cultura dahomeyana alcanza su forma más importante en la tumba francesa y otras expresiones que, procedentes de Haití, se instalaron en distintas zonas del país, con incidencia importante en las regiones de Santiago de Cuba y Guantánamo. Estas sociedades de tumba francesa, de ancestro dahomeyano, presentan una característica artística, en lo musical y coreográfico, de un fuerte contraste, por cuanto sus cantos y formantes rítmicos son de origen africano, en tanto que sus bailes son de ascendencia cortesano-francesa. Las actividades sociales de estas organizaciones artísticas fueron muy intensas durante todo el siglo XIX; sin

embargo, hoy se cultivan casi exclusivamente en la provincia de Guantánamo.

La presencia musical y danzaria de la cultura yoruba es un fenómeno singular en la formación de la cultura artística de Cuba, pues alcanzó un mayor desarrollo y organización de su sistema religioso, lo que determinó que sirviera de modelo a los otros cultos de antecedentes africanos que se fueron reorganizando en Cuba, después de la dislocación provocada por el cautiverio en tierras americanas y el sistema colonial. Prueba de esto es que cuando los otros grupos deseaban definir sus dioses recurrían a sus orishas como punto de referencia.<sup>11</sup>

Cuando fueron arrancados de su lugar de origen, los yoruba poseían una cultura milenaria que aún hoy asombra por el desarrollo que había alcanzado. Su espléndida mitología constituyó la base de un amplio y complejo fenómeno musical y danzario, en el que la belleza de sus cantos y la riqueza de sus combinaciones polirrítmicas, producidas por los tambores batá, se mantienen vigentes. Desde el punto de vista melódico, los cantos yoruba de Cuba se caracterizan por sus amplios y variados diseños, los cuales pueden ser de carácter bailable o para la invocación, en este caso desprovistos de las rígidas acentuaciones rítmicas, imprescindibles para la danza.

## Géneros musicales cubanos. Siglo XIX

El XIX fue el siglo en el que se definen los primeros géneros musicales cubanos, a la vez que los indicios de un nacionalismo musical, que en la segunda mitad del siglo queda totalmente consolidado, representado por los compositores Manuel Saumell, José White, Nicolás Ruiz Espadero, Ignacio Cervantes y Miguel Faílde. La contradanza y el danzón fueron sus elementos germinadores.

### Habanera

En 1853 el violinista José White compone su habanera «La bella cubana», que dio a conocer como fantasía de aires cubanos. Con el tiempo, la habanera se impuso como género, no solo en Cuba, sino también en otros países de América Latina (México, Argentina, Uruguay) y España, aunque ya no como canto y baile, sino simplemente como canción, escrita en compás de 2/4. Sin embargo, según Argeliers León, «la habanera se alejó de estas expresiones sencillas y se acercó al patrón de las canciones románticas hasta culminar en la conocida habanera “Tú”». <sup>12</sup> Esta composición, escrita en 1892 por Eduardo Sánchez de Fuentes, es la habanera por antonomasia. Para Carpentier,

la habanera «Tú» solo constituyó una novedad por una mayor libertad en cuanto a la utilización de la forma *danza* (la *prima* tradicional incluía una introducción de seis compases), y por una cuestión de *tempo*. Su melodía larga y voluptuosa podía cantarse como una romanza, en contraste con la *contradanza* tradicional, casi incantable por su vivacidad. Por lo demás, no presentaba innovaciones de tipo rítmico: *cinquillo* y *tango*. No por casualidad, al ser reeditada en París, esta habanera fue bautizada: *tango-habanera*. Por una afinidad de espíritu, fácil de explicarse, esta composición gustó mucho en Buenos Aires.<sup>13</sup>

## Contradanza

En cambio, otros estratos sociales oían sonar orquestas integradas por violines, clarinetes, cornetín, trombón, fígle, contrabajo, timbal y güiro; es decir, la orquesta típica o de viento, en la que se mezclaban negros y blancos, porque, como habría de observar José Antonio Saco en 1832, «la música gozaba de la prerrogativa de mezclar negros y blancos».

Cuando la música sinfónica —entendida como síntesis de fonías— se escuchaba en las iglesias, teatros y en los salones de la aristocracia, los negros sonaban sus tambores en las sociedades de recreo y socorro mutuo, en las que actuaban los coros de clave, en tanto que en los campos de Cuba se escuchaba el tiple y la bandurria, con los que el campesino ejecutaba el zapateo y el punto.

En este período, la canción —entendida como todo lo que se canta— reflejaba los anhelos y el estado de ánimo del pueblo cubano a través de las épocas; en tanto se perfilan géneros que son expresión de una cierta madurez en el quehacer musical de la Cuba de entonces. Así nace la contradanza, un antiguo baile de origen inglés que se introdujo en Francia en los primeros años del siglo XVIII, y alcanzó pleno auge a lo largo de este. A fines de siglo, la música de salón, reservada hasta entonces a los miembros de la aristocracia, se extendería a otras capas sociales: del salón cortesano pasó al salón burgués, y de este a las clases populares, hasta alcanzar los predios campesinos. Este proceso afectó a todos los pueblos de Europa, y de allí se trasladó a las colonias americanas.

Desde la segunda mitad del XVIII, la contradanza

tuvo dos momentos fundamentales: primero, nos vino a través de España y aquí se le insertó una célula rítmica de origen africano, conga, lograda por el quehacer musical de los negros y mulatos criollos nacidos en Cuba; y después llegó el aporte franco-haitiano, tras una sedimentación de más de medio siglo en tierra cubana.<sup>14</sup>

Más claramente explicado,

en el Departamento Oriental de la isla se mantuvo confinado el aporte musical franco-haitiano hasta poco después de mediados el siglo XIX, cuando, con gran alborozo, los cinquillos del *cocoyé* haitiano, aclimatados en

esa zona por una larga estadía de más de cincuenta años, invadieron La Habana, donde hallaron un terreno ya abonado con esa misma célula y combinación rítmica —que hemos encontrado también en las músicas litúrgicas de los congos y los yorubas—, usadas simultáneamente por los músicos que buscaban modificar el ya viejo esquema rítmico que tenía la contradanza criolla, enriqueciéndola con el cinquillo. [...] Estos modificaron su estilo europeo tanto en la música como en el modo de bailarla.<sup>15</sup>

Este cambio lo había advertido Cirilo Villaverde en su novela *Cecilia Valdés*: «sin más demora, comenzó de veras el baile; es decir, la danza cubana, modificación tan especial y peregrina de la danza española, que apenas deja descubrir su origen».<sup>16</sup> Antes, había dicho que la orquesta «tocaba las sentimentales y bulliciosas contradanzas cubanas». Pero «no fue sino con el danzón, el primer género verdaderamente cubano, que se logró romper con el viejo esquema de la contradanza».<sup>17</sup>

Según Alejo Carpentier:

En el fondo, la *contradanza* respondía —aunque con más recato y leyes— a un mecanismo análogo a la *calenda*, el *congó* y otras *rumbas* creadas por los negros y mestizos en América. Esa danza colectiva y llena de acción podía admitir licencias infinitas al popularizarse. De ahí que los músicos negros de Santo Domingo la adoptaran con entusiasmo, comunicándole una vivacidad rítmica ignorada por el modelo original [...] El llamado «ritmo de tango» se instalaba en los bajos. La percusión acentuaba las malicias de los violinistas negros, alabados por Saint-Mery. Una vez más se operaba un proceso de transubstanciación, debido a lo que Carlos Vega llama, tan acertadamente, «la manera de hacer».<sup>18</sup>

## El danzón

Hacia 1855 se bailaba en Matanzas un baile de figuras, formado hasta por veinte parejas, al que llamaban danzón. De este danzón coreográfico se pasó al baile de pareja enlazada. Hacia 1878, la difusión del danzón era tal, que en el teatro Albisu se organizó, por el Centro de Cocheros, Cocineros y Reposteros de la Raza Negra, un concurso de danzones. Es decir, que cuando Miguel Faílde estrena el 1° de enero de 1879 «Las alturas de Simpson», obra que se dice da nacimiento al género, ya el danzón tenía una larga vida, con piezas creadas muchos años antes, incluso por el propio Faílde. El danzón, tal como se tocó a partir de 1880, incluyó «todos los elementos musicales que andaban en la Isla, cualquiera que fuera su origen».<sup>19</sup>

Es bueno introducir aquí algunos de los elementos de la polémica existente alrededor de los famosos complejos genéricos de la música cubana —rumba y son. Leonardo Acosta considera un desatino proponer un complejo del danzón,

que abarcaría los «géneros» contradanza, danza, habanera, danzón, danzonete, mambo y chachachá. A primera vista,

**El XIX fue el siglo en el que se definen los primeros géneros musicales cubanos, a la vez que los indicios de un nacionalismo musical, que en la segunda mitad del siglo queda totalmente consolidado.**

resalta el inconveniente de situar en una misma categoría o especie a dos géneros (rumba y son) con sus variantes, todos ellos surgidos —o más detectados— hacia la misma época (ya más o menos formados), junto a una serie de supuestos géneros, subgéneros o como se les quiera llamar, que constituyen todo un proceso histórico gradual de siglo y medio, en que —hasta donde sabemos— por lo general cada género procedería del anterior. En el caso de la rumba y el son, se tiende a establecer esquemas cronológicos hipotéticos, aunque tentativamente sincrónicos, mientras que en el caso del danzón ya no se trata de un género y sus variantes, sino de un género con sus antecedentes genealógicos y sus «descendientes» o derivados. Tenemos aquí un esquema genético y cronológico de un fenómeno históricamente documentado que además no es una tradición oral, sino escrita. Se trata, pues, de otra categoría o especie. Resulta a su vez arbitrario escoger al danzón como género que da nombre al supuesto complejo, pues no es ni matriz de los otros ni resultante final. Pero la contradicción básica es aquí la equiparación de dos fenómenos más o menos sincrónicos con otro esencialmente diacrónico. Y hay otras.<sup>20</sup>

Y añada Acosta:

Digamos que hay dos diferencias fundamentales entre el fenómeno del danzón por una parte y los del son y la rumba por otra: la primera es que mientras estos dos géneros nacen y se forman en Cuba a partir de una polirritmia de ascendencia africana (con varios elementos europeos), el danzón es la resultante de un proceso gradual de «criollización» o cubanización de una forma musical europea (*country dance-contradance-contradanza*). La segunda diferencia, obviamente, es que aquí nos encontramos ante una música que ya desde sus comienzos viene escrita en la notación occidental, y por lo tanto no debe equipararse arbitrariamente a otras que pertenecen de lleno a la tradición oral, y que solo comienzan a escribirse —bien o mal— hacia la década de 1920.<sup>21</sup>

En las dos primeras décadas del siglo XX, el danzón —a tenor de la introducción del *two-step* y el *fox-trot* por la intervención militar norteamericana en 1898—, fue proclamado baile nacional de Cuba, y durante casi cuarenta años no hubo acontecimiento social o político que no fuera tema de este género, como el advenimiento de la República en 1902, la celebración de elecciones o la Primera guerra mundial.

Los compositores de danzones utilizaron temas de óperas, zarzuelas, cuplés españoles, boleros de moda, rag-time; es decir, que a este género pasaba todo elemento musical aprovechable; incluso melodías chinas, como la que utiliza José Urfé en «El bombín de

Barreto»; y este mismo compositor emplea una escala pentatónica en «El dios chino»; también utilizaron esta escala Raimundo Valenzuela, en «Los chinos», y Eliseo Grenet, en «Espabilate».

También en México el danzón fue cultivado, y un importante músico cubano radicado en Veracruz, Consejo Valiente Robert (Acerina) fundó allí la orquesta Acerina y su danzonera, que introdujo elementos de la música mexicana en el género cubano, sobre todo por el uso de las trompetas y su agudo sonido, que años después Enrique Jorrín incorporaría a su charanga para ejecutar, en aquel país, el chachachá.

A fines de la década de los 30, el danzón toma nuevos aires. En 1937, Abelardito Valdés estrena uno que hizo época: «Almendra» (en 1956 fue llevado a tiempo de mambo por Dámaso Pérez Prado).

El camino estaba expedito para que surgiera la orquesta Arcaño y sus maravillas, que cuando tocaba en la radioemisora Mil Diez, y amplió su instrumental, sobre todo las cuerdas —llegó a utilizar ocho violines y dos violonchelos—, era llamada Radiofónica. Con esta orquesta, Arcaño trabajó ininterrumpidamente desde 1937 hasta 1958, cuando se disolvió.

Con Arcaño y sus maravillas surge el danzón de nuevo ritmo. En él no varían las tres partes del género, este sigue con una parte para la flauta y otra para los violines, pero en la tercera, el montuno o guajeo (toque repetido y constante que realiza el pianista o contrabajista), logra un contrapunto entre la flauta y los violines. En este tipo de danzón, la flauta inspira a placer, con gran virtuosismo, sobre el motivo armónico; se cambia la rítmica en el timbal y el güiro, que es más marcada, más exacta; se introduce la tumbadora en la charanga y así se consolida el set percusivo, mientras que la armonía y la melodía son más complejas. Con todo esto cesa el predominio del piano como instrumento solista único.

El virtuosismo vigente en la orquesta de Arcaño ya existía desde la época de Antonio María Romeu, quien, de acuerdo con el talento que tuviera el intérprete, le daba posibilidades para que se destacara improvisando —recuérdese que fue Romeu quien introdujo el solo de piano en el danzón. En este detalle de la improvisación puede notarse la influencia que el jazz venía ejerciendo en la música cubana. También las jazz-band ejecutaron danzones; dos ejemplos de ello son

«Cicutu tibia», de Ernesto Duarte, y «Bodas de oro», de Electo Rosell (Chepín).

El danzón también fue llevado al plano de la música sinfónica. El compositor francés Darius Milhaud utiliza en la «Obertura» de su *Saudades do Brazil*, el danzón «Triunfadores», de Antonio María Romeu; mientras, entre los compositores norteamericanos, Aaron Copland incluyó en su *Salón México* una parte titulada «Danzón», y Leonard Bernstein, en su ballet *Fancy Free*, inserta una parte del danzón «Almendra», de Abelardito Valdés. Compositores y pianistas como Chucho Valdés, Emiliano Salvador y Gonzalito Rubalcaba, han creado y recreado el danzón con una armonía y sonoridad contemporáneas, no solo en obras para piano, sino también para orquesta y otros formatos instrumentales.

## La guaracha

La guaracha es un género musical cantable y bailable, de origen andaluz. Escrita en compás de 2/4 o 6/8, de carácter alegre, y picaresca en sus letras. En sus inicios, la forma de bailarse era una especie de zapateo al ritmo de coplas populares; así llegó a América, a mediados del siglo XVIII, y fue en Cuba y Puerto Rico donde encontró sus mayores cultivadores. De proyección eminentemente popular, callejera y costumbrista, la guaracha fue utilizada para denunciar o satirizar todo hecho o acontecimiento popular o político, de origen local o nacional, por lo que, en su aspecto más general, se define por sus temas intencionados y sensuales, y los cuadros típicos populares.

En el teatro bufo se cultivó la guaracha, que se caracterizaba por el diálogo entre la tiple, el tenor y el coro que cantaba el estribillo. Los textos narraban algún acontecimiento casi siempre humorístico. Las piezas se componían expresamente para este tipo de teatro, pero, una vez popularizadas, se interpretaban en otros medios, por lo cual llegaron a ser tan importantes como la propia obra para la que habían sido creadas.

Este género recorrió todo el siglo XIX, y su más famoso compositor fue Enrique Guerrero. En 1877 aparecen Los bufos de Salas, al que perteneció Ramón Ramos (Ramitos), creador de la guaracha-pregón «A los frijoles caballeros», que difundió con su Tanda de guaracheros. Esta pieza alcanzó, en el siglo XX, una gran difusión por la interpretación de la compositora y pianista María Cervantes. Desde entonces, la guaracha siempre ha estado presente en el quehacer de los más diversos autores, que la han mantenido viva hasta hoy, en la voz de creadores como Antonio Fernández (Ñico Saquito), y nuestro contemporáneo Pedro Luis Ferrer, que le ha aportado nuevos elementos de contenido y en el tratamiento melódico y armónico, así como en el instrumental.

Como otros géneros de la música popular cubana, la guaracha se emparenta con otras formas de la música bailable, que Danilo Orozco llama inter-géneros;<sup>22</sup> así surgen: guaracha-son, guaracha-rumba, guaracha-conga, guaracha-pregón, guaracha-mambo, guaracha-samba, y otras modalidades.

## Géneros musicales del XX

Al instaurarse la República en 1902, hay en Cuba una disposición al cambio «que ya había podido observarse en otros países del continente: la adquisición de la nacionalidad se acompañó de una momentánea subestimación de los valores nacionales. El país nuevo aspiraba a recibir las grandes corrientes de la cultura, poniéndose al día».<sup>23</sup> No se logró, al menos de manera inmediata, pues el siglo XIX se había adentrado demasiado en el XX. Los hombres de la primera generación republicana miraban hacia Europa, particularmente creían que París, símbolo de la cultura para ellos, era la meta a alcanzar y, por ese camino, lograr un arte universal. En música, Guillermo M. Tomás se convirtió en uno de los principales animadores de esa corriente universalista. Sin embargo, no miraba hacia París, sino hacia Alemania, la cuna de su ídolo Richard Wagner, a quien rindió verdadero culto, si bien divulgó, a través de la Banda Municipal que fundó y dirigió, las obras de compositores de los más diversos países europeos.

Sin embargo, hasta la aparición de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturra en la década de los años 20, lo más importante, y donde se muestran los mejores valores, se da en el campo de la música popular.

Moviéndose en un terreno no siempre fácil de clasificar, está Eduardo Sánchez de Fuentes. Compositor de numerosas óperas, crítico de sólida cultura, su importancia, no obstante, está dada por sus canciones y habaneras, y por algunos ensayos que —aunque discutibles por su impronta racista— no podemos pasar por alto.

Un caso aparte en este contexto lo constituye Ernesto Lecuona. Compositor prolífico, pianista excepcional, se movió en el campo de la música para la escena, la canción, el cine. De modo particular destacan sus danzas para piano. Lecuona creó

una música que no es estrictamente folclorista, pero que se basa en lo popular para confeccionarlo en una forma de general alcance, no limitada al estrecho círculo de las modernidades a todo trance, sino que busca un ancho círculo de auditores, es decir, una música que parte de lo popular, busca la popularidad y sabe guardarse de caer en lo populachero. No difícil; sin embargo distinguida. No popularista; sin embargo fácilmente accesible.<sup>24</sup>

Esto puede apreciarse no solo en sus canciones, sino en piezas como «Ante El Escorial» o «Granada», ambas dentro del ámbito de la música española.

Donde se manifiesta una cubanía raigal, es en «La comparsa», que

responde [...] a un programa brillantemente trazado por el autor, que es el verdadero esquema de la forma en la obra y, a la vez, uno de los principales recursos de expresión semántica. Es decir, el factor desencadenante de la estructura en este caso, es el diseño que describen los parámetros dinámico y tímbrico en las coordenadas espacio-tiempo y su correlación con la forma binaria de la danza.<sup>25</sup>

## La rumba

Si el danzón, las obras de Sánchez de Fuentes y Lecuona, es una música escrita —por lo tanto codificada—, ahora nos enfrentamos a una música otra, de gran complejidad y nivel de invención, pero no llevada, en su inmensa mayoría, al pentagrama. Así ocurre con el son y la rumba. Música de ascendencia eminentemente popular, oral por añadidura, la rumba se origina, en lo fundamental, en las zonas portuarias de La Habana y Matanzas, para después extenderse hacia otras regiones. Consta de tres variantes: el yambú, la columbia y el guaguancó. El yambú, de origen urbano, «se caracteriza por un *tempo* mucho más lento, de mayor regodeo rítmico y percusivo».<sup>26</sup> No hay en él elemento lascivo, y no se efectúa el gesto de posesión llamado vacunao. De ahí la frase: «en el yambú no se vacuna». Este es uno de los elementos que lo diferencia de la columbia y el guaguancó. En su estructura, es similar a otras formas de la rumba: un toque de claves le da inicio, le sigue el *lalaleo* o diana —en este caso más extenso que en el guaguancó—, luego una breve parte de canto (en el que se describe algo o se cuenta un hecho, a la vez que, melódicamente, es más rico), al que responde el coro, que remata el estribillo, momento en que sale al ruedo la pareja de bailarines.

La rumba columbia —de origen rural—, desde el punto de vista musical tiene una estructura simple, de carácter fijo. El inicio lo marca la percusión, que ejecuta un ritmo rápido; de inmediato se escucha la voz del cantor, nombrado gallo, que va emitiendo unos lamentos o quejidos de inflexiones cortadas, que se denominan *lloraos*. Después de esta introducción, el solista levanta el canto, en texto breve, que alude a sucesos, asuntos o personas, casi siempre de un entorno social específico. A veces los cantos adquieren un tono misterioso o enigmático. Luego viene el estribillo o montuno, influido por los «mambos» de franco origen congo. A esta parte se le dice también capetillo, y marca el momento en que salen los bailarines a hacer sus pasos coreográficos.

En sus orígenes, la rumba columbia fue bailada tanto por hombres solos, como por parejas de hombre y mujer. Sin embargo, en su desarrollo posterior, en el marco urbano, devino baile de hombre solo, y así ha llegado hasta nosotros.

El toque es muy figurativo, muy rica su polirritmia, lo que determina que el bailarín deba ejecutar una gran diversidad de pasos. Especialmente, el quinto o repicador efectúa una labor muy importante: el bailarín establece un contrapunto con el quintero, que en su toque debe subrayar cada paso de este.

El guaguancó es la más importante de las tres variantes que conforman la rumba. Es el resultado de la evolución del yambú. Esencialmente urbano, es posiblemente la modalidad de la rumba donde se han integrado y popularizado un mayor número de elementos provenientes de las más diversas etnias de ancestro africano. Es eminentemente narrativo, y el baile se caracteriza por la persecución de la mujer por el hombre. Leonardo Acosta, ha apuntado:

La estructura típica del guaguancó ha sido descrita como sigue: primero, una introducción, nana o diana, que hace el guía para establecer la línea melódica; luego el tema, que es el asunto central y puede cantarse por varias voces; el estribillo, cantado por todos los que están en la rumba; la inspiración, que es la improvisación del guía (a veces tiene antes del estribillo una décima de carácter narrativo o aclaratorio), y termina el cierre, como aquel que dice, en hermosa frase que nos recuerda extrañamente la antigua poesía de los pueblos nahuas: «Aquí entre las flores cantaremos, hermano».<sup>27</sup>

De los instrumentos utilizados en el guaguancó, situamos en primer plano al tambor más grave, el que sostiene el *tempo*, que con sus ritmos reiterados, crea la base sobre la cual actúan los otros instrumentistas; el tambor intermedio queda más libre y en ocasiones establece un diálogo con el quinto, con lo cual se alcanza una rica gama de ritmos, sobre todo cuando los ejecutantes poseen un gran virtuosismo. El tocador del quinto es el que tiene la función de improvisar; las claves y otros instrumentos suelen utilizarse en la rumba guaguancó, aunque en este sentido no existe una regla fija. «En el guaguancó, además del autor [uno de los más importantes creadores es Gonzalo Asencio, más conocido como el Tío Tom], se distinguen el cantador, el bailarín y el quinto».<sup>28</sup>

## El son

El son, cancionero del son (Argeliers León), complejo del son (Odilio Urfé), protosones, parasones, sonsitos, sones primigenios, nengones (Danilo Orozco) y otros, son fenómenos que hoy ocupan la atención de musicólogos, investigadores e historiadores de la música

cubana. El son nació, presumiblemente, alrededor de la segunda mitad del siglo XIX, pero no debe descartarse la posibilidad de que algunos de sus elementos ya tuvieran cierta presencia en siglos anteriores, pues ningún fenómeno de la cultura surge de la nada.

Un factor que se debe tener en cuenta es lo referente a sus componentes étnicos. En sus formantes no solo está presente lo hispánico, sino también lo africano, aun cuando estos no se manifiesten o se mantengan ocultos. Al respecto, dice Orozco:

Generalmente en los tipos de sones, más que en otros géneros, no es el predominio de uno u otro constituyente musical lo que resalta, sino el sopesado equilibrio accionante entre los diferentes elementos melódicos, rítmicos, armónicos, sonoros y de constante, unido a las referidas combinaciones instrumentales y patrones rítmico-armónicos peculiares que, con breves y reiterantes elementos de distribución, dilución y contraste muy significativos, alcanzan elevada repercusión en el comportamiento musical y la proyección de los sones con sus ulteriores formatos instrumentales (incluso en los modernos), en tanto se incorporan otros rasgos y comportamientos musicales según etapas, contextos y creadores.<sup>29</sup>

#### Los diferentes tipos de sones

muestran peculiares articulaciones musicales [...], específicos cantares y versos (cuartetos, décimas, ambos combinados y a veces dísticos y libres), con un uso muy variado de estribillos —ya sean por reiteración simple de una frase o un verso, o en alternancia específica con estrofas, o verso a verso (línea a línea)— entre otros, amén de gran diversidad y especificidades en su música, contrastes, estilísticas y contexto, de manera que no precisamente constituyen una simple alternancia entre estrofas y estribillo.<sup>30</sup>

Sin embargo, cuartetos con estribillo llegaron bien definidas a Cuba desde España, aunque por sus formas verbales se notan indicios de las expresiones literarias de los negros que vivían en ese país y Portugal. Numerosas canciones del período colonial tienen cuartetos o coplas con estribillo, casi siempre cantadas por un solista o guía.

El estribillo, en la canción popular, se utiliza como un complemento de la cuarteta. Generalmente, esta no se ajusta a la rima ni al sentido de una copla ni tampoco en muchos casos a su contenido. La copla encierra un pensamiento; el estribillo añade una nota lírica. A veces, el mismo estribillo se utiliza en distintas coplas. La abundancia y variedad de formas y temas de los estribillos, tienen su campo más fértil en las provincias del norte de España.

Esta vieja forma española fue utilizada «por el cancionero popular cubano, donde se le distingue con el nombre de son, y ha sido incorporada desde hace muchos años a la poesía culta».<sup>31</sup> Pero el estribillo no solo nos viene de España; desde el siglo XVIII aparecen

en la Isla cantos «anónimos», interpretados por africanos, que tienen cierta similitud con el esquema formal del son, y estos efectos reiterativos son comunes en las expresiones religiosas de los hombres traídos de África, particularmente en su música para bailar.

La repetición *ad libitum* de un estribillo con acompañamiento de instrumentos parece haber sido la fase primaria del son, que en su forma rural adquirió la denominación de son montuno (del monte), ya presumiblemente ligados lo africano y lo hispánico, mezcla de elementos que nos vino de la propia España.

Como todo género musical de origen popular, el son evolucionó desde su forma más primitiva, en un proceso en el que participaron familias completas y personalidades artísticas individuales. Pero aún no contaba con un formato instrumental definido, pues con cualquier elemento al que se le pudiera sacar un sonido se hacía un son, ya sea en zona rural o rural-urbana.

Otros aspectos importantes en este proceso lo constituyen su expansión y extraterritorialidad. En el primer caso, no cabe duda de que este llegó a occidente tras una larga peregrinación de individuos y familias enteras, que emigraban de una región a otra del país en busca de mejores condiciones de vida, a la vez que portaban los elementos culturales, incluyendo la música, de su lugar de origen. En cuanto al segundo caso, más que expandirse hacia otras zonas del Caribe, el son, según Rogelio Martínez Furé,

tiene su equivalente en los *calypsos* de Trinidad, Jamaica y Bahamas, en el *biguín* y la *lagghia* martiniqueños, en la *plena* de Puerto Rico, en los *merengues* haitianos y dominicanos, en los *round-dances* de las Islas Caimán. Las danzas de la cubana *tumba francesa* y sus ritmos, que tanto han marcado nuestro folklore (*tabona*, *cocinyé*) nos llegaron de Haití, pero también están presentes en Martinica y Guadalupe, y hasta en las Antillas llamadas holandesas uno de cuyos ritmos más populares es conocido como *tumba*.<sup>32</sup>

Si hasta la década de los 20, aproximadamente, el son se podía ejecutar con instrumentos en los que la cuerda era pulsada sola, generalmente el tres, y combinando este con otros cordófonos como la guitarra; o con ambos y varias especies de percutientes, ya al mediar la década se fueron fijando ciertos patrones en las agrupaciones profesionales, ya porque tocaran en bailes o porque grabaran discos. Las grabaciones discográficas coadyuvaban a fijar algunos de los patrones del género: formato instrumental; modo de cantar, de tocar el tres, de sonar el cornetín o la trompeta; prevalencia del bongó como factor rítmico, y otros. Desde entonces se hizo común, en líneas generales, su integración sobre la base de tres, guitarra, contrabajo, bongó, maracas y claves (en manos de los dos cantantes). Este es el sexteto (Habanero, Occidente, de María Teresa Vera, etc.), que más tarde incorporó una trompeta y se hizo septeto (el Nacional, de Ignacio Piñero); pero



también el son era ejecutado por tríos (el de Miguel Matamoros, por ejemplo), cuartetos (el Oriental, de Ricardo Martínez; el Machín, de Antonio Machín, en Nueva York) y estudiantinas. Esto permitió ciertos parámetros constantes en su ejecución, sin obviar cambios por las cualidades interpretativas de una individualidad o por imposición del contexto en que la agrupación actuara. En la década de los 30 se destacó —primero en Nueva York y después en París—, la orquesta de Don Azpiazu, que hizo famoso, en ambas ciudades, el pregón-son «El manisero», de Moisés Simons, en la voz de Antonio Machín.

Hacia la década de los 40 se inician los cambios en los formatos instrumentales de las agrupaciones de son, y aparecen los conjuntos. De particular interés son el del compositor y tresero Arsenio Rodríguez y el Conjunto Casino, con los que se enriquece la forma de interpretar el son, no solo desde el punto de vista armónico, sino también tímbrico, al incorporársele, además de los instrumentos propios de agrupaciones antecedentes, dos o más trompetas, piano y tumbadora. Tres aspectos, entre otros, debemos destacar en el conjunto de Arsenio Rodríguez: 1) crea una manera de ejecutar el tres, distinta a la de los ejecutantes de los sextetos y septetos; 2) logra un empaste entre el piano y el tres, que enriquece las figuraciones armónicas, con peculiares arpeggios y tumbaos de gran originalidad; 3) se destaca el trompetista Félix Chappottín, quien, a partir de hacer escalas propias de la época del *swing*, logra improvisaciones netamente cubanas.

La década de los 50 es otro momento importante para la historia del son: surge, como figura indiscutible, Benny Moré, con su orquesta gigante, tipo jazz-band, que cambió los parámetros tímbricos, armónicos y otros del género. Las cualidades del Benny como cantante son, hoy como ayer, reconocidas, por su peculiar manera de interpretar, su fraseo, ritmo, inspiraciones y talento para comunicar estados de ánimo a sus interlocutores. Si el formato de su orquesta se correspondía con el de las bandas norteamericanas de la época, el resultado sonoro era enteramente cubano.

## El bolero

En la última década del siglo XIX se dio el nombre de bolero a un nuevo estilo acompañante que asimilaba la estructura de la canción italiana y los patrones rítmicos del rayado en la guitarra, mientras que en los textos aparecía, en la primera etapa, el amor de la pareja; más tarde, el amor a la patria y otras circunstancias de la vida social del país. El bolero cubano (pues hay uno español, de anterior data), apareció, tal como hoy lo conocemos, simultáneamente en la región oriental, la central y la occidental; pero fue en Santiago de Cuba donde el

compositor José (Pepe) Sánchez le dio —mientras otros datos no demuestran lo contrario— sus características formales, con su bolero «Tristeza» (1883).

Aunque se reconoce a cinco compositores como los pilares de lo que se ha dado en llamar trova tradicional o raíz —Sindo Garay, Manuel Corona, Alberto Villalón, Rosendo Ruiz y Patricio Ballagas—, sus cultores son muchos más de lo que generalmente suele admitirse. No obstante, hasta que tengamos valoraciones más objetivas de otros trovadores, haremos un somero análisis de cada uno de ellos, quienes crearon unas canciones y boleros cuyas características generales son, entre otras: utilizar acordes y giros armónicos de gran complejidad; acompañamiento de la guitarra, como regla, sobre la base de rasgueos o rayados. Dentro de la trova existen diversos estilos,<sup>33</sup> pues el de Sindo no se parece al de Corona, así como el de Rosendo Ruiz Suárez no tiene similitud con el de Patricio Ballagas o Alberto Villalón. Melódica y armónicamente, Sindo es mucho más complejo, rico y profundo que Corona; Rosendo se mueve en varias direcciones genéricas, y sus canciones, guarachas y sones lo acercan, de cierta manera, a las creaciones de Miguel Matamoros. En algunas de las obras de Villalón se percibe el aliento de Sindo, en tanto que Ballagas, menos prolífero, fue el artífice de las canciones con textos dobles, como «Nena». Sin embargo, todos tuvieron en común una vida bohemia (menos Villalón) y la guitarra, y cada uno de ellos se inserta, por derecho propio, e incide, en la historia de la canción y el bolero en su ulterior evolución.

En la década de los años 20, el bolero inicia otro momento de su historia (quizás pudiera hablarse de una segunda etapa). Hasta ese momento, había mantenido su estructura original. Una de sus características consistió en la utilización insistente del cinquillo, en el que el ritmo es fijado mediante la ejecución de las claves, y que, en la mayoría de los casos, los compositores, al escribir los textos de sus canciones, sometían el ritmo oral al empleo del cinquillo, con lo cual lo convertían en una camisa de fuerza para el género. Pero ocurrió que algunos creadores, con el objetivo de mejorar el texto de sus canciones, utilizaron letras de poemas. Esto coadyuvó a mejorar la parte literaria y trajo como consecuencia la eliminación paulatina del cinquillo en la línea melódica del bolero, pues los versos que tomaban no se acomodaban a sus dictados. Así ocurre con «Ella y yo» (1916), más conocida como «En el sendero de mi vida», de Oscar Hernández, con texto de Urrico Ablanado, en la cual la melodía se ha liberado casi por completo del cinquillo. En esta línea renovadora del bolero se inscriben creadores como Eusebio Delfín, «Y tú, ¿qué has hecho?»; Rosendo Ruiz Suárez, «Pobre corazón»; Miguel Matamoros, «Olvido»; Ernestina Lecuona, «Anhelos».

besarte», con texto de Gustavo Sánchez Galarraga; Margarita Lecuona, «Eclipse» y «Por eso no debes»; y Alberto Villalón, «Bolero a Martí», con letra del poeta colombiano Julio Flores.

A fines de la segunda década del siglo xx, el bolero continúa su evolución. Ya no solo la guitarra es su instrumento acompañante; el piano y los pianistas se convierten en elementos importantísimos. Así se produce un cambio en el bolero cubano con «Aquellos ojos verdes», con letra de Adolfo Utrera y música de Nilo Menéndez, que amplía las posibilidades melódicas y armónicas. A partir de entonces, este género alcanzó, con sus altas y bajas, un cambio paulatino.

A esta etapa se la denomina trova intermedia. Es el período de la historia de la canción que corre desde fines de la década de los 20 hasta la primera mitad de la de los 40; es decir, entre la trova tradicional y el filin. A ella pertenecen creadores que se plantearon la canción de una manera nueva, tanto en su letra, como en la melodía y la armonía; pero sobre todo en la manera de acompañarse con la guitarra, que desde entonces abandona el típico «rayado» para emplear un acompañamiento a placer, con armonías más nutridas, acordes agrandados, y un sistema de arpeggios y figuraciones rítmicas que renovaron el modo de hacer guitarrístico. Joaquín Codina y Vicente González-Rubiera (Guyún) —este fue quien más lejos llegó e influyó en estos cambios armónicos y en el acompañamiento de la guitarra— devinieron los primeros en proponerse el acompañamiento de la canción y el bolero a tenor de la influencia que ya venía ejerciendo la música norteamericana en la cubana, fundamentalmente con el surgimiento en la Isla de las jazzbands, entre ellas Casino de la Playa, Riverside, Anacaona, Ensueño, y las de los hermanos Castro, Le Batard, y Palau, casi todas más o menos influidas por las bandas de Tommy Dorsey, Glenn Miller y Benny Goodman. A la vez, surgen músicos como Armando Romeu, pionero del jazz en Cuba, e infinidad de trompetistas, pianistas, saxofonistas y percusionistas. Entre los pianistas-compositores de canciones y boleros se encuentran Ignacio Villa (Bola de Nieve), René Touzet, Orlando de la Rosa y Mario Fernández Porta.

El filin es un movimiento trovadoresco que se inicia en la segunda mitad de la década de los 40. Trovadoresco, porque sus máximos exponentes eran compositores que cantaban y se acompañaban con sus guitarras. Entre los que iniciaron este período de la canción cubana se encuentran Ángel Díaz, César Portillo de la Luz, José Antonio Méndez, Nico Rojas y Rosendo Ruiz Quevedo. Después se afiliaban Marta Valdés y Ela O'Farrill, y en los años 60, un compositor de la nueva hornada: Pablo Milanés.

Esta nueva manera de hacer la canción es un complejo fenómeno artístico-musical, en el que la armonía es mucho más amplia y novedosa en relación con la que se hacía en la trova tradicional y la intermedia. También lo es su concepción melódica.

Muchos consideran que la forma filin tiene como base la armonía impresionista creada por el compositor francés Claude Debussy, que llegó a través de los filmes norteamericanos. Es cierto que los compositores del filin utilizan con profusión elementos armónicos que están en la manera de hacer de este compositor; pero los conjugan de una forma particularmente suya.

Por otra parte, los compositores de esta nueva canción no se someten a la dictadura rítmica que imponen la criolla, el bolero, y otros. Ellos se liberan de las rígidas formas de nuestro cancionero popular, y cantan *ad libitum*. Este procedimiento les da la oportunidad de emplear más ampliamente los elementos expresivos de la agógica (variaciones de tiempo) o *tempo rubato* (abandono del rigor del compás, en beneficio de la expresividad en la interpretación), con libertad en el momento de interpretar la canción, porque más que cantar, dicen la canción.

Estos compositores rompen con los moldes melódicos, armónicos y textuales de su época. En sus letras utilizan metáforas e imágenes, buscando el buen decir, la magia de la palabra. Para Portillo de la Luz,

aquel mundo armónico del jazz, de los impresionistas, de las bandas sonoras de los filmes, nos indujo a un manejo más libre y atrevido de las estructuras melódicas y armónicas, lo cual unido a una forma más coloquial en las letras, aportó, sin dudas, una canción de nuevo corte.<sup>34</sup>

## El mambo

Este período marca otro momento importante en la historia de la música cubana: surgen el mambo a lo Dámaso Pérez Prado, y el chachachá, uno de cuyos principales cultores fue Enrique Jorrín con la orquesta América, de Ninón Mondéjar.

El mambo es el género que más padres tiene en la historia de la música popular cubana, y sobre el cual cada intérprete o investigador da una versión distinta de su origen. En su orquestación de «La última noche», de Bobby Collazo —grabada en 1944 por Orlando Guerra (Cascarita) con la orquesta Casino de la Playa—, Pérez Prado introduce en el piano y en los saxofones algunos de los elementos que más tarde utilizará en el mambo: saxo al unísono y cluster en el piano.

Mientras, otros músicos creaban y experimentaban con otras formas: Bebo Valdés con el ritmo batanga; Andrés Hechavarría (El Niño Rivera) y su cubibop; Julio Cueva con su orquesta —en particular su pianista René Hernández, quien luego en Nueva York introdujo

**Este decursar de géneros, junto a la canción, el bolero, el son y la rumba, se constituye en pilar que sostiene la música cubana de ayer a hoy. El chachachá sería el último en nacer. Desde entonces han aparecido ritmos o diferentes maneras de hacer, mas no nuevos géneros.**

los elementos del mambo, que ya conocía de Pérez Prado, en la orquesta de Machito y sus Afro-Cubans— y Chico O’Farrill, como orquestador de la Casino de la Playa, labor que compartía con Pérez Prado. Las orquestaciones de Pérez Prado tomaban un nuevo derrotero: era el mambo, que ya había cuajado en la mente del genial compositor matancero. Para entonces, Pérez Prado, por sus audaces orquestaciones, se había convertido en blanco de los ataques de los más conservadores empresarios norteamericanos de la industria del disco y otros que comercializaban la música cubana.

Pérez Prado llegó a México en octubre de 1949. Ese mismo año graba para la Victor el disco titulado *José y Macané*, concebido dentro de una estructura clásica que, por eso mismo, no surtió el efecto que su autor esperaba; sin embargo, el camino estaba expedito: la grabación de «Mambo número 5» y «¡Qué rico el mambo!», le abrió las puertas del éxito.

Por la modernidad y la originalidad de su orquestador y compositor, el mambo se fue imponiendo. No por casualidad un musicólogo tan conocedor de los adelantos técnicos, y del rumbo que tomaba la estética de la música, como Alejo Carpentier, aseveró en 1951: «Soy partidario del mambo, en cuanto este género nuevo actuará sobre la músicaailable cubana como un revulsivo, obligándola a tomar nuevos caminos».<sup>35</sup>

Frente a

la tendencia de los orquestadores de jazz de *empastar* cada vez más los sonidos de la banda, que llegó a fundir instrumentos de distintas secciones en muchos pasajes (tendencia que culmina en Gil Evans a fines de los 50), Pérez Prado establece diferentes planos sonoros con dos registros básicos: uno agudo con las trompetas, y otro grave con los saxos, ambos en constante contrapunto y con una función más melódico-rítmica, que melódico-armónica.<sup>36</sup>

A su manera, la tradición latina se impuso en el Nueva York de los 40; las bandas afrocubanas ganaron popularidad y ello coadyuvó a que, en los años 50, el mambo se difundiera con cierta celeridad.

No escaparon a la «fiebre» del mambo músicos norteamericanos como Rosemary Clooney, Les Brown, Charlie Parker, Stan Kenton, Perry Como, Woody

Herman, Billy Taylor, Art Pepper, Errol Garner, Carl Tjader, Shorty Rogers, Howard Rumsey, Count Basie, Dizzy Gillespie y otros. De igual modo, el mambo se fue imponiendo en el gusto de europeos y asiáticos, y fueron frecuentes las actuaciones y grabaciones de Pérez Prado en muchas ciudades de Europa, cuando ya era un ídolo en Japón.

De todo lo expuesto, debemos derivar algunas conclusiones: el género musical llamado mambo fue llevado a su máxima expresión (digamos creado) por Dámaso Pérez Prado. Tiene elementos del son (mambo caén) y la rumba (mambo batiri).

El mambo no ha dejado de cultivarse, incluso ha sido reflejado, entre otras obras, en la novela *Los reyes del mambo tocan canciones de amor*, de Oscar Hijuelos, y en los filmes *Los reyes del mambo*, basado en la misma novela, donde actúan los artistas más populares del mundo latino de Nueva York, y en *Yo soy del son a la salsa*, del realizador cubano Rigoberto López. Una nueva generación de compositores cubanos y extranjeros ha incursionado en el mambo en los últimos años, por lo que mantiene su vigencia como género. Así lo confirma el éxito alcanzado, en 1999, por Balemezí Lou Bega con su interpretación de «Mambo número 5», con el que ganó las nominaciones para el Grammy, el World Music Awards y el NRJ Music-Awards de Cannes, donde fue seleccionada la mejor canción del año. José Luis Cortés (El Tosco), en esa misma línea del mambo cantado, compuso «Murakami’s mambo». El género vuelve a ser noticia en el mundo.

## El chachachá

En 1942, Ninón Mondéjar fundó la Orquesta América, que tuvo entre sus músicos a Enrique Jorrín como director musical y orquestador. Jorrín compone los danzones «Doña Olga», un éxito en los años 40, «Liceo del Pilar», «Central Constancia», «Osiris», «Unión cienfueguera», a los que le añade un montuno. Algo similar hacen Mondéjar y otro músico de la América: Antonio Sánchez Reyes (Musiquita), «Felicidades»; Félix Reyna, con Fajardo y sus Estrellas, «Angoa». Al respecto expresa Jorrín:

Construí algunos danzones en los que los músicos de la orquesta hacíamos pequeños coros. Gustó al público y

tomé esa vía. En el danzón «Constancia» intercalé algunos montunos conocidos y la participación del público en los coros me llevó a hacer más danzones de este estilo. Le pedía a la orquesta que todos cantaran al unísono. Con el unísono se lograban tres cosas: que se oyera la letra con más claridad, más potente, y además se disimulaba la calidad de las voces de los músicos que en realidad no eran cantantes.<sup>37</sup>

El chachachá estaba en el ambiente, y fue Enrique Jorrín quien delineó la forma en que hoy lo conocemos. Para ello, cambió la célula rítmica del güiro, el movimiento y el figurao del piano en la última parte (la izquierda a contratiempo y la derecha a tiempo), introduce una nueva célula rítmica entre la tumbadora, el timbal y el güiro, y las frases musicales de los violines y de los cantantes se hacen al unísono. Desplazó el acento de la cuarta corchea en compás de 2/4 del mambo hacia el primer tiempo del chachachá, haciendo la menor cantidad de síncopa posible.

El chachachá tiene una peculiar manera de tocarse en el piano, que Mario Fabián define así:

El tumbao, como desplazamiento rítmico-melódico de la armonía [...], maneja ambos elementos en proporciones variables, predominando uno u otro según la intención del intérprete, sin afectar el equilibrio estructural del mismo. [...] El tumbao del chachachá es muy característico dentro de los empleados al ejecutar el piano en la música popular bailable cubana. Es un tumbao eminentemente percusivo en el cual el elemento rítmico predomina sobre el melódico, lo cual no significa que este último carezca de interés en su elaboración, sino que en él, lo que lo identifica y su concepción misma como elemento para apoyar los pasillos del bailarín, es su función rítmica, destinada a acentuar determinados tiempos dentro del compás y a producir más bien figuras rítmicas a contratiempo que sincopadas.<sup>38</sup>

Los dos ejemplos siguientes, en particular el segundo, muestran un tumbao básico de chachachá, «que responde al concepto rítmico establecido al definirse y consolidarse el género tras su adopción por otras orquestas»: <sup>39</sup> en 1948 Jorrín había grabado la canción del compositor mexicano Guty Cárdenas, «Nunca», cuya primera parte hizo en su estilo original, y la segunda, en un *tempo* más movido. Con esta impronta surge «La engañadora», grabada en 1953, que tiene una introducción, una parte A repetida, B y A, y finaliza con una coda en tiempo de rumba. En su inscripción aparece como mambo-rumba, aunque ya tenía todas las características del chachachá. Era la época del auge del mambo de Dámaso Pérez Prado en México y en casi todo el mundo. Pero en el mismo disco en que aparece «La engañadora», se incluye «Silver Star», en el que, en su parte cantada, aparece «chachachá / chachachá/ es un ritmo sin igual». En esta misma línea de creación de Jorrín, la América difunde «El túnel», «Nada para tí», «Cógele bien el compás», y de Musiquita, «Poco pelo» y «Yo sabía».

La América fue la orquesta que estrenó «La engañadora», y divulgó el chachachá en otros países de América Latina. A la vez, compositores como Enrique Pérez Poey —«Baile del chachachá»—; Rosendo Ruiz Quevedo —«Rico vacilón» (quizás el chachachá más conocido en el mundo) y «Los marcianos»—; Richard Egües —«El bodeguero»—, Félix Reyna —«Muñeca triste» y «Pa'bailar»—, dieron auge a este género, particularmente por el éxito entre los bailadores de la orquesta cienfueguera Aragón. Otras agrupaciones fueron también importantes en la divulgación del chachachá, entre ellas, las charangas de Neno González, Melodías del 40, Sensación, Fajardo y su Estrellas, Sublime, Maravillas de Florida y Estrellas Cubanas. En el extranjero, los músicos se hicieron eco del nuevo género. En Nueva York, Tito Puente lanzó «¿Qué será?» y «Happy chachachá»; y Ray Coen, «Chachachá de tus pollos», entre otros.

## El mozambique

Este decursar de géneros, junto a la canción, el bolero, el son y la rumba, se constituye en pilar que sostiene la música cubana de ayer a hoy. El chachachá sería el último en nacer. Desde entonces han aparecido ritmos o diferentes maneras de hacer, mas no nuevos géneros. Por lo mismo, estos reaparecen, aquí o allá, con otros ropajes, pero siempre los mismos, llámeselos salsa, songo o timba. Un caso particular fue el mozambique.

Los años 60 marcan hitos muy importantes para la música que se hace en Cuba y para los músicos de la comunidad latina de Nueva York. La década arranca con la pachanga de Eduardo Davidson y también con las modas del twist, go-gó, shake, así como los nuevos ritmos nacionales: mozambique, de Pedro Izquierdo (Pello el Afrokán); pilón, de Enrique Bonne; pa'cá, de Juanito Márquez; guaguá, mozanchá, chiquichaca, guapachá, bachata-son, melao-son, sonsonete, y otros.

Paralelamente comienzan a ganar adeptos entre nuestros creadores, que buscaban asimilar lo mejor que se producía en otros países de América Latina y el Caribe, el bossa-nova, la música pop, beat, rock y la balada, aunque no todos fueron asimilados con la misma calidad e intención artísticas y, en muchos casos, lejos de enriquecer el patrimonio musical cubano, lo empobrecieron. Pero la música cubana siguió por el rumbo que le habían trazado sus cultores mayores.

En este contexto surge el mozambique, ritmo dado a conocer en 1963 por Pello el Afrokán con su grupo, integrado por tambores, campanas e instrumentos de viento. El ritmo mozambique (con elementos de conga, rumba, toque de los tambores iyésá) tiene su antecedente, desde el punto de vista de la composición instrumental, en la chambelona. Pello ejecuta

básicamente cinco tambores, a veces cuatro. A esos cuatro tambores los llama, en lengua lucumí, *oloddumare*. En ellos florea o quíntea, elementos indispensables en las interpretaciones del ritmo. En su base central, en estos cuatro tambores se repiten, en forma de adorno musical, los golpes fundamentales del mozambique. Estos golpes se repiten en los otros seis tambores que son ejecutados por tres tamboreros. Los tambores son, de izquierda a derecha, agudo, semi-agudo, grave y semi-grave.

En su forma coreográfica (creada por el propio Pello), el mozambique se baila de la forma siguiente: se flexionan las rodillas y se baja el cuerpo, a la vez que se adelanta un pie; el movimiento se completa con la retirada del pie, mientras el cuerpo vuelve a su posición normal. La ejecución se realiza a partir del toque grave del tambor, unido al bombo. Este golpe, muy importante en el mozambique, es reforzado por determinadas sonoridades logradas por Pello, a manera de quínteo, en los cueros más graves de sus tambores. Pello el Afrokán, en sus cuatro tambores, logra el efecto mediante el acople de los seis tambores tocados por los tres tamboreros, pero enriqueciendo aún más el ritmo, con inspiraciones que surgen del floreo constante que hace sobre el ritmo básico del mozambique.

Los doce tambores restantes se identifican, de izquierda a derecha, de la siguiente manera: el primero produce nueve golpes, ligados a dos golpes del tambor que le sigue; el tercero, tres, a contratiempo; el cuarto, cinco golpes a contratiempo, y el quinto tambor bombea también a contratiempo, mientras el sexto ejecuta el toque del primero. Son tres percusionistas que ejecutan dos tambores cada uno, y producen los ritmos necesarios al baile. Se complementan con los cuatro tambores centrales; mientras, el bombo realiza la función del contrabajo, con lo que se redondea y ajusta el ritmo del mozambique. A los tambores se agregan tres campanas y una sartén, que hacen el efecto de dos claves, una a tiempo y otra a contratiempo. La sonoridad del grupo se completa con las trompetas y trombones, que hacen la parte melódica del mozambique.

## La voz de todo un pueblo

La influencia de la música cubana siguió vigente en Nueva York y también en países de América Latina. Esto fue posible porque Cuba

era el comienzo y el fin de la música popular del Caribe, de ella salían manifestaciones que posteriormente eran enriquecidas en Nueva York, Caracas, Puerto Rico y hasta México, porque no hay que olvidar que Pérez Prado, Mariano

Mercerón y el propio Benny Moré, lograron la grandeza desde el marco que les ofreció la capital azteca. Y no es cuestión de afirmar que solo Cuba poseía ritmos de valía e interés entre los diversos países de la región, se trata simplemente de entender que Cuba logró reunir todas las condiciones necesarias para convertirse en el centro musical del Caribe.<sup>40</sup>

Así definía Fernando Ortiz en 1910, la importancia que tiene para la nación la música popular:

Porque ella es algo más que la voz del arte, es la voz de todo un pueblo, el alma común de las generaciones. Fortifiquemos, pues, la enseñanza de las emociones musicales y de las músicas de los pueblos, que dondequiera que canten los pueblos, cantarán las patrias, y dondequiera que las patrias canten, sus cánticos y sus voces nos hablarán de grandeza, de fraternidad, de progreso, de trabajo y de amor.<sup>41</sup>

## Notas

1. Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Letras Cubanas, La Habana, p. 15.
2. Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, DF, 1972, p. 10.
3. Véase Argeliers León, *Del canto y el tiempo*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1974; Natalio Galán, *Cuba y sus sones*, Pre-Textos, Valencia, 1997; María Teresa Linares y Faustino Núñez, *La música entre Cuba y España*, Fundación Autor, Madrid, 1998.
4. Véase Fernando Ortiz, *Los instrumentos de la música afrocubana*, Editorial Música Mundana Maqueda, Madrid, 1996, t. 1.
5. María Antonieta Henríquez, «Lo permanente en nuestra música», *Nuestro Tiempo*, a. 5, n. 22, La Habana, marzo-abril de 1958, p. 17.
6. Fernando Ortiz, ob. cit., p. 94.
7. *Ibidem*, p. 95.
8. Véase Rogelio Martínez Furé, «Apuntes sobre los llamados arará y mina en Cuba», *Diálogos imaginarios*, Letras Cubanas, La Habana, 1997.
9. Fernando Ortiz, ob. cit., pp. 86-7.
10. *Ibidem*, p. 116.
11. Véase Fernando Ortiz, «La música sagrada de los negros yorubas en Cuba», *Estudios etnosociológicos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1991.
12. Argeliers León, ob. cit., p. 204.
13. Alejo Carpentier, ob. cit., p. 277.
14. Zoila Lapique, «Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana: mitos y realidades», en Radamés Giro, comp., *Panorama de la música popular cubana*, Letras Cubanas, La Habana, 1998, p. 137.
15. *Ibidem*, p. 147.
16. Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, Letras Cubanas, La Habana, 2001, p. 48.
17. Zoila Lapique, ob. cit., p. 154.
18. Alejo Carpentier, ob. cit., p. 126.

19. *Ibídem*, ob. cit., p. 238.
20. Leonardo Acosta, «De los complejos genéricos y otras cuestiones», *Clave*, a. 4, n. 3, La Habana, 2002, p. 3.
21. *Ibídem*.
22. Danilo Orozco, *Nexos globales desde la música cubana con rejuegos de son y no son*, Ojalá, La Habana, s/a.
23. Rine Leal, *La selva oscura*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975.
24. Adolfo Salazar, *El Sol*, Madrid, 23 de junio de 1932.
25. Jesús Gómez Cairo, «Ernesto Lecuona en la órbita de su creación», *El arte musical de Ernesto Lecuona*, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1995, p. 24.
26. Helio Orovio, «En el yambú no se vacuna», *Revolución y Cultura*, n. 3, La Habana, marzo de 1987, pp. 46-50.
27. Leonardo Acosta, *Del tambor al sintetizador*, Letras Cubanas, La Habana, 1989, p. 91.
28. *Ibídem*.
29. Danilo Orozco, ob. cit., p. 15.
30. *Ibídem*, p. 16.
31. Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical*, Madrid, 1920, p. 334.
32. Rogelio Martínez Furé, *Diálogos imaginarios*, Letras Cubanas, La Habana, 1997, p. 279. Para un detallado estudio del Caribe, algunos de cuyos países menciona Martínez Furé, puede consultarse Lulú Jiménez, *Caribe y América Latina*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1990.
33. Utilizo la palabra estilo en la acepción que le da Danilo Orozco: «los estilos revelan ciertas maneras que marcan acentuadas

Los grandes géneros de la música popular cubana

regularidades o normas fuertes con relación a otras y a varios componentes sonoros y de la expresión, de ahí que constituyan registros o marcas especiales. Los estilos están muy asociados a los géneros, pueden derivar de estos, o a la inversa, incidir en los géneros y sus tipos, y tienen la posibilidad de constituir o alimentar códigos y subcódigos creativos, definir un sello individual, de tendencia o de época». Danilo Orozco, ob. cit., p. 10 (nota).

34. Mayra A. Martínez, «Con Portillo de la Luz», *Cubanos en la música*, Letras Cubanas, 1993, La Habana, p. 120.

35. Alejo Carpentier, *Entrevistas*, Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 34.

36. Leonardo Acosta, «Reajustes, aclaraciones y criterios sobre Dámaso Pérez Prado», *Elige tú que canto yo*, Letras Cubanas, La Habana.

37. Ezequiel Rodríguez, *El danzón. Iconografía, creadores e intérpretes*, Consejo Provincial de Cultura, La Habana, 1967, p. 245.

38. Mario Fabián, «El tumbao en el cha-cha-chá», *Tropicana Internacional*, n. 6, La Habana, 1997, p. 55.

39. *Ibídem*.

40. César Miguel Rondón, *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*, Editorial Arte, Caracas, 1980, p. 50.

41. Fernando Ortiz, *Entre cubanos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1987, p. 124.

© TEMAS, 2004.