



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Máster en Música Hispana

**EL SON, TRADICIÓN Y VANGUARDIA EN EL
MARCO DEL NACIONALISMO EN CUBA
(1920-1937)**

Trabajo Fin de Máster

Presentado para la obtención del Título de Máster en Música Hispana por

LUIS DENNYS SOCARRÁS NORIEGA

Realizado bajo la dirección del Dr.
Iván Iglesias Iglesias

CURSO ACADÉMICO 2021/2022

Diciembre 2021



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Máster en Música Hispana

**EL SON, TRADICIÓN Y VANGUARDIA EN EL
MARCO DEL NACIONALISMO EN CUBA
(1920-1937)**

Trabajo Fin de Máster

Presentado para la obtención del Título de Máster en Música Hispana por

LUIS DENNYS SOCARRÁS NORIEGA

Autor/a: LUIS DENNYS SOCARRÁS NORIEGA Tutor/a: IVÁN IGLESIAS IGLESIAS

CURSO ACADÉMICO 2021/2022

Diciembre 2021

ÍNDICE

Justificación y delimitación del tema.....	7
Estado de la cuestión.....	8
Hipótesis y objetivos.....	12
Marco teórico.....	13
Metodología y fuentes.....	15
Estructura y organización del trabajo.....	17
CAPÍTULO 1: EL SON. APUNTES HISTÓRICOS SOBRE SU ORIGEN Y EVOLUCIÓN.....	19
El son. Rasgos y antecedentes.....	19
El son oriental en La Habana.....	31
CAPÍTULO 2: ORÍGENES DEL NACIONALISMO MUSICAL EN CUBA.....	37
El criollismo y las primeras expresiones de la música vernácula.....	37
La contradanza y la danza criolla. El nacionalismo en la música del siglo XIX.....	42
El danzón.....	51
CAPÍTULO 3: LA TRADICIÓN MUSICAL DE LOS NEGROS Y SU INFLUENCIA EN LOS GÉNEROS DE LA MÚSICA CUBANA.....	57
Rítmica e improvisación en la música africana.....	57
Los negros congos.....	58
El son y el sincretismo de los ritmos cubanos.....	68
CAPÍTULO 4: LA ERA DE LOS SEXTETOS Y SEPTETOS: EL SON CLÁSICO HABANERO EN LA DÉCADA DE 1920.....	73
CAPÍTULO 5: EL SON COMO EXPRESIÓN IDENTITARIA DENTRO DEL RELATO DEL NACIONALISMO EN CUBA.....	81
El Septeto Nacional y la Exposición Iberoamericana de 1929.....	81
El son como símbolo de identidad nacional.....	86
La intelectualidad cubana al rescate de los valores nacionales. El son, el negrismo y la vanguardia musical en los años veinte y treinta del siglo XX.....	92
CONCLUSIONES.....	105
BIBLIOGRAFÍA.....	111
FUENTES AUDIOVISUALES.....	117

LISTADO DE FIGURAS

- Figura 1. Patrón del martillo en el bongó acompañado de clave y maracas.
- Figura 2. Ritmo de la clave y el güiro en el punto occidental.
- Figura 3. Patrón isorrítmico de la habanera.
- Figura 4. Fragmento de la contradanza de Manuel Saumell *Sopla que quema*.
- Figura 5. *El Bazar* (sobre 1860) de Manuel Saumell.
- Figura 6. Fragmento de la contradanza *Luisiana* (sobre 1860) de Manuel Saumell.
- Figura 7. Danza cubana n.º 1 (1857) de Ignacio Cervantes.
- Figura 8. Cinquillo cubano.
- Figura 9. Patrón rítmico del acompañamiento del danzón en las pailas o timbales.
- Figura 10. Fragmento de *El Bazar* de Manuel Saumell con diseños rítmicos destacados en color que indican la presencia de ritmos de origen congo.
- Figura 11. Patrón rítmico del bombo en la conga y claves de rumba y de son.
- Figura 12. Tres formas distintas de transcribir el cinquillo cubano.
- Figura 13. Derivación de las claves de rumba y de son de las guías rítmicas afrocubanas.
- Figura 14. Patrón rítmico conductor de la guataca en el toque de palo.
- Figura 15. Isorritmo de la habanera y base rítmica del bajo en el bolero.
- Figura 16. Bajo anticipado del son e isorritmo de la habanera.
- Figura 17. Claves de rumba y de son empezando por el silencio de corchea (modo 2/3).
- Figura 18. Fragmento de la Rítmica n.º 5 con la clave en las voces superiores.
- Figura 19. Partitura de la *Berceuse campesina* de Alejandro García Caturla.

LISTADO DE CUADROS

- Cuadro 1. *La emigración hispánica a América (1493-1600)*.
- Cuadro 2. *Composición étnica de la población africana por archivos parroquiales seleccionados de la región occidental de Cuba (1851-1860)*.

INTRODUCCIÓN

Justificación y delimitación del tema

Cuando abordamos el estudio de un género como el son cubano debemos ser conscientes de su amplitud y complejidad, y de las múltiples lecturas que propone un fenómeno de su enorme trascendencia. En este trabajo me centraré en descifrar las claves fundamentales que lo han convertido en un verdadero estandarte de la cubanía, dado su papel «sincrético» y como resultado de confluencias heterogéneas, así como en analizar sus rasgos tipificadores dentro de una amplísima área de influencias que va más allá de su impacto en lo artístico y lo musical.

La inclusión del son en el metarrelato de “lo cubano” como parte de esa imagen cerrada que representa al ideario nacionalista, contribuye a dar visibilidad a sectores muy amplios y desfavorecidos de la población en las primeras décadas del siglo xx. Su incorporación a dicho discurso expresa de alguna manera la aspiración de edificar una sociedad renovada sobre la base de la igualdad como requisito indispensable para alcanzar la consolidación de un nuevo proyecto de país en los comienzos de la pasada centuria. Por otra parte, gracias a los avances tecnológicos del momento y a la aparición de una cultura de masas sin precedentes, el son y otros géneros de la música cubana llegarán a alcanzar una enorme difusión y se darán a conocer por todo el mundo hasta llegar a identificarse, dentro y fuera de la isla, como una de las expresiones más representativas de su pueblo. Sin embargo, los patrones y moldes impuestos a los soneros en la elaboración de sus temas por las grandes productoras discográficas y radiodifusoras musicales darán lugar a un proceso de transformación en el género donde se incorporan nuevas influencias a la vez que se van perdiendo algunos de sus rasgos originales.

El son, así como otros estilos y expresiones de la música popular cubana, se convierte por esta misma época en el centro de atención de los poetas y músicos de la vanguardia. Es cuando asistimos a una renovación en la música académica, en la literatura y en las artes plásticas, estimulada por una necesidad de reafirmación identitaria. Los compositores se acercan al son y a la música popular en general en busca de atributos diferenciadores que aporten originalidad y frescura a sus obras.

Nos encontramos, sin duda, ante uno de los géneros más importantes de la música en América Latina durante el último siglo, y no solo debido a su trascendencia musical. Más allá del estudio de aquellos aspectos de los que se ocupan la musicología

y otras disciplinas afines, mi trabajo pretende abordar la significación del son como parte de un constructo identitario, en un periodo marcado profundamente por una crisis social, económica y política sin precedentes en la historia de Cuba que se inicia con el sonado fracaso de la Guerra del 98 y que alcanza su punto culminante a finales de los años veinte y principio de los treinta durante la dictadura machadista. Su papel en la formación de esa “comunidad imaginada” dentro de «las fronteras materiales y psicológicas» del nacionalismo, así como el arraigo de sus distintas manifestaciones en el imaginario colectivo, son temas en los que voy a abundar ampliamente en el desarrollo de este TFM.

Estado de la cuestión

Mucho se ha investigado sobre el son hasta hoy y cada vez son más las nuevas aportaciones a su conocimiento que nos llegan sobre todo desde disciplinas como la musicología, la etnomusicología o la historia. No obstante, su estudio no solo se ha limitado a estos campos. La contribución de la antropología, las ciencias sociales, incluso de la semiótica, por mencionar solo algunos, han venido a enriquecer ese conocimiento en las últimas décadas, aunque, por mucho que se haya escrito e investigado, parece que sobre el son siempre hay algo nuevo que añadir.

Dado el amplio espectro y el carácter interdisciplinar de este estudio, así como la diversidad y el abundante número de artículos y publicaciones cuyo contenido de una forma u otra mantienen una estrecha relación con este género, he llevado a cabo una selección previa de las fuentes que incluye aquellos materiales que realmente considero imprescindibles.

Fernando Ortiz fue quien por primera vez reparó en los complejos cruzamientos entre distintas culturas que se han producido en Cuba, y que han dado lugar a la *transculturación*, un término que el propio erudito acuñó en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) y que ilustra a grandes rasgos los múltiples procesos que van conformando no solo la cultura en Cuba sino la de todo el continente americano. Ya en esta obra «se revela como un científico que, sin preocupación, o afán de escuela o tendencia, intenta poner al servicio de su búsqueda todo aquello que le parece apropiado para calar hondo en la realidad pasada y presente del cubano»¹

¹ Julio Le Riverend, prólogo a *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de Fernando Ortiz (La Habana: Ciencias Sociales, 1983), 8.

allanando el camino a futuros investigadores que también analizarán estos procesos y su encaje dentro del constructo identitario de la nación. Su obra, al contrario de lo que en algunos casos se ha dado a entender, no solo está enfocada al estudio de las expresiones propias de la cultura afrocubana, sino que abunda en todo tipo de aspectos sociales, culturales, religiosos, idiosincráticos, políticos y económicos que han influido en la formación de la cultura nacional. Todos y cada uno de sus trabajos constituyen un importante referente y fuente de información de inestimable valor.

Las características del son y sus vínculos con la identidad nacional son temas que han despertado el interés de musicólogos tan importantes como Danilo Orozco González, cuyas aportaciones considero fundamentales y constituyen una de las referencias claves para el desarrollo de las teorías expuestas en este trabajo. Desde su tesis de grado “*La categoría Son como componente de la identidad nacional de Cuba*” hasta su *Antología Integral del Son*, un CD doble producido y publicado en los años noventa del siglo XX, reúne un exhaustivo recopilatorio sobre el origen del género y sus distintas hibridaciones y el entorno en que este se desarrolla, que es fuente de obligada de consulta.

Entre sus artículos publicados están “Procesos socioculturales y rasgos de identidad de los géneros musicales con referencia especial a la música cubana” (1992) y “Perfil sociocultural y modo son en la cultura cubana” (1994) donde indaga en los cauces de la identidad nacional, así como en la influencia del son en este aspecto y su expansión por gran parte de la geografía del Caribe.

Consuelo Carredano y Victoria Eli Rodríguez, en el volumen 6 de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (2010), parten de un análisis histórico y sociológico para abordar el desarrollo de los nacionalismos musicales en América Latina y ponen especial atención al comportamiento de este fenómeno en Cuba. Los contenidos de esta publicación muestran cómo los distintos estilos de la música popular en el continente desde el siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, mantienen un singular paralelismo con los procesos de formación de las propias naciones iberoamericanas.

Eli Rodríguez es también coautora junto a Zoila Gómez, de *Música latinoamericana y caribeña* (1995), el cual reúne un valioso material en el que destaca especialmente la clasificación por complejos de los diferentes géneros de la música popular latinoamericana, y su papel en la formación de una conciencia nacional dentro

de los países de esta región. Pone especial énfasis en este tema en el capítulo titulado “Del nacionalismo y lo nacional”.

María Teresa Linares, entre sus estudios sobre los diversos estilos de la música en la isla, aborda también la temática del son, sobre todo desde una perspectiva histórica. Destacan, en este sentido, sus trabajos sobre los antecedentes hispánicos en la música cubana. En “El sucu-sucu: un caso en el área del Caribe”, publicado en el *Boletín de Música* de Casa de las Américas (1974), centra su atención en los orígenes y las características de uno de los géneros bailables autóctonos menos conocidos. Por otra parte, en *La música entre Cuba y España. La ida y la vuelta* (1998), ofrece un panorama muy completo de las expresiones de la música popular a través de un apasionante periplo que recorre desde la aparición de las primeras expresiones musicales criollas hasta los años cincuenta del pasado siglo, cuando se produce un verdadero boom de la música en la isla. Destaca «las aportaciones de todos los grupos humanos que dieron origen a la nacionalidad cubana» y reserva para El “Rey son” uno de sus capítulos centrales. Esta autora no solo es conocida por su producción escrita: también tiene en su haber numerosas entrevistas, documentales y otros documentos audiovisuales, algunos de ellos disponibles en internet, en los que aporta datos de gran interés en torno a esta temática.

El inestimable trabajo realizado por Alberto Muguercia, considerado uno de los primeros musicólogos en profundizar en estos temas, supuso el rescate de numerosas muestras de sones populares y la recopilación de un enorme cúmulo de información que han venido a enriquecer el conocimiento sobre el origen y la posterior evolución del son. Pese a la prolija cantidad de escritos que salieron de su pluma, la mayor parte de su obra es difícil de localizar debido a su dispersión en publicaciones periódicas entre las que se encuentran el semanario *Bohemia* o la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*.

Helio Orovio, fue otro de los incansables investigadores y promotores de la música popular cubana. Considerado entre los musicólogos más destacados del país en el siglo XX, su *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico* (1981) pasa por ser su obra más conocida. Un caso similar es el de Cristóbal Díaz Ayala, historiador riguroso y excelente coleccionista, para muchos un verdadero “patriarca de la cubanía”. Los trabajos de Ayala suman decenas de libros, ensayos, estudios musicológicos, además de una extensa discografía: *Cuba Canta y Baila*, que recoge en dos volúmenes un vasto cúmulo de información sobre la música y los músicos cubanos. El primero de

ellos abarca la producción musical en la isla entre los años 1898 y 1925, y el segundo desde 1925 a 1960.

Tanto la música de Cuba como los fenómenos socioculturales que se generan en su entorno se han convertido en objeto de interés para algunos musicólogos e investigadores procedentes de Europa y del ámbito anglosajón, sobre todo durante las tres últimas décadas. Los trabajos de Robin Moore son un reflejo claro de ello, y entre sus publicaciones encontramos, por ejemplo, “Poetic, Visual, and Symphonic Interpretations of the Cuban Rumba: Toward a Model of Integrative Studies” (1998), artículo cuyo contenido trata, entre otros aspectos, la significación de las expresiones de la vanguardia artística y musical de los años veinte y treinta, y su relación con el son y otros géneros de la música popular. En *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940* (2002), realiza un exhaustivo recorrido de la mano del son por los hechos y acontecimientos históricos acaecidos entre 1920 y 1940, analizando su papel dentro de esa dialéctica de confrontación de clases, la cual da lugar a negociaciones y acuerdos que contribuyen a reducir las diferencias en el seno de la sociedad. Vicky Oveson se centra en este mismo periodo en su tesis de maestría (hasta hoy inédita) *El nacionalismo cubano de 1920-1935: la contextualización de temas poéticos y musicales afrocubanos en Motivos de Son de Nicolás Guillén y Amadeo Roldan* (1999) donde hace un exhaustivo análisis de los vínculos que se establecen entre la obra del poeta y la del creador musical.

Por su parte, Peter Manuel, ha investigado desde un enfoque más escorado hacia la musicología, los rasgos y características del son partiendo de su relación con otros géneros de la música cubana. De su autoría son “The Anticipated Bass in Cuban Popular Music” (1985), y “From Contradanza to Son: New Perspectives on the Prehistory of Cuban Popular Music” (2009), donde estudia los elementos que comparte el género oriental con otros contemporáneos o anteriores, especialmente con la habanera y con la contradanza criolla. Una línea de investigación muy próxima a estos dos trabajos es la que explora “From Scarlatti to 'Guantanamera': Dual Tonicity in Spanish and Latin American Musics” (2002), en el cual aborda las características de un tema mundialmente conocido poniendo de relieve la presencia de armonías modales provenientes de antiguos géneros hispanos en los sones del Caribe y el parentesco de estos con músicas tradicionales que todavía hoy permanecen vivas en la península ibérica. Con “Marxism, Nationalism and Popular Music in Revolutionary Cuba” (1987), por su parte, ahonda en los vínculos de la música cubana con la ideología y la política

durante la etapa revolucionaria y también en períodos precedentes, buscando el origen de esa conexión tan profunda que mantiene con las señas de identidad y los símbolos nacionales.

James Robbins, al igual que Moore, parte de una perspectiva multidisciplinar para abordar los estudios sobre esta temática con la mirada puesta en las convergencias e interacciones diversas del son y sus sinergias, las cuales generan múltiples significantes y significados. Con “The Cuban "Son" as Form, Genre, and Symbol” (1990), nos introduce en un complejo universo de códigos y lenguajes que conectan formas esenciales de la música nacional, las cuales ejercen una función activa en la formación del imaginario y de la identidad musical y cultural del cubano.

Por último, no quiero dejar de mencionar dos escritores cubanos como Walterio Carbonell y Antonio Benítez Rojo, cuyos ensayos profundizan en los orígenes de la cultura nacional y en los procesos que han dado lugar al surgimiento de una conciencia de identidad en el pueblo cubano. De estos intelectuales, pertenecientes a la segunda mitad del siglo xx, me gustaría resaltar dos trabajos que me han aportado información muy valiosa y puntos de vista esclarecedores para llevar a cabo la presente investigación: *Cómo surgió la cultura nacional* (1961), y *La Isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna* (1998) de Carbonell y Rojo, respectivamente.

Hipótesis y objetivos

Con este estudio pretendo demostrar el lugar preponderante que el son ocupó dentro del relato del nacionalismo en Cuba entre 1920 y 1937, además de identificar y caracterizar a aquellas modalidades más importantes del género, que surgen como resultado de su adaptación a las modas, gustos y exigencias de un público que con el tiempo irá aumentando en número y diversidad.

Otra de las finalidades de mi investigación estriba en hacer patente la fusión de elementos que, provenientes de otros estilos o manifestaciones musicales, confluyen en la formación del son, entre los que destacan componentes de procedencia africana y española fundamentalmente, y analizar cómo dichos elementos son sometidos a una reelaboración dentro de los procesos de «transculturación» que tienen lugar en la formación de la cultura cubana.

Por último, subrayar el amplio y abarcador radio de influencias del son que alcanza a las nuevas corrientes estéticas de la vanguardia musical y literaria del momento. En este sentido y como ejemplo de la relación que mantienen músicos y poetas en torno al género, dedico un breve apartado de mi trabajo a describir los vínculos entre los dos más importantes representantes de la corriente afrocubanista: Amadeo Roldán y Gardes (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940) y la llamada poesía negra o mulata con Nicolás Guillén como su principal exponente.

Marco teórico

Para tratar el encaje del son dentro del constructo identitario y su lugar en el imaginario de la nación cubana, he recurrido al estudio de algunos de los teóricos del nacionalismo cuyos postulados constituyen referentes ineludibles en este campo. Sociólogos e historiadores como Anthony Smith, Ernest Gellner, Benedict Anderson o Eric Hobsbawm ven en “la cuestión nacional” problemáticas muy complejas. De hecho, el propio Hobsbawm deja claro que los criterios que se aplican a la construcción de una nación pueden ser «borrosos, cambiantes y ambiguos» y en ningún caso se manifiestan en dos naciones por igual. Por ello, todas las definiciones pretendidamente objetivas de nación han fracasado.² Las ideas recogidas de la lectura de algunos de sus escritos, expuestas casi siempre de un modo general, me han ayudado a entender los procesos de formación de las naciones, trasladando sus fundamentos al caso particular y específico de la isla.

Del mismo modo, para el estudio del son como parte del capital simbólico del nacionalismo musical en Cuba, he partido de planteamientos extraídos de algunos trabajos de musicólogos contemporáneos como pueden ser el cubano Danilo Orozco o el estadounidense Peter Manuel. Orozco hace hincapié en que el son se expande por todo el territorio geográfico y cultural de la isla, y demuestra la presencia en él de «rasgos tipificadores» que se identifican con la “cubanía”,³ explica que los procesos de su desarrollo marchan en paralelo con la sedimentación de una conciencia de identidad.⁴ Manuel, por su parte, analiza ciertos elementos de esta música compartidos con otros

² Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780* (Barcelona: Crítica, 1997), 13

³ «Procesos socioculturales y rasgos de identidad de los géneros musicales con referencia especial a la música cubana», *Revista de música latinoamericana* 13, n.º 2 (1992), 169, <https://www.jstor.org/stable/948081>

⁴ *Ibidem*, 165.

géneros –como la fórmula del bajo anticipado, por ejemplo– que han devenido en códigos representativos.⁵ En esta misma línea James Robbins señala el extraordinario rango de significados que abarca el son, desde la designación de estereotipos específicos hasta un conjunto de géneros relacionados entre sí por características comunes que conforman la esencia musical de la nación.⁶

Entre otras concepciones filosóficas, el pragmatismo de Charles Sanders Peirce, en su contribución a la semiótica moderna con la conocida como concepción triádica del signo «que conforma la relación lógica de nuestro conocimiento como un proceso de significación», y su manera de mostrar a las sociedades y su desarrollo como parte de un proceso en permanente flujo y transformación arraigadas al ser individual y colectivo, ha influido de manera significativa en mis planteamientos, y constituye una de las bases epistemológicas de esta investigación. Este enfoque permite llevar a cabo un análisis científico de los procesos que conducen al son a alcanzar una repercusión social tan importante en el periodo señalado.

Por otra parte, las ideas de varios intelectuales cubanos que han estudiado a fondo el origen de la cultura del país en las últimas décadas, como pueden ser Antonio Benítez Rojo o Walterio Carbonell,⁷ me han aportado argumentos esclarecedores que muchas veces se aproximan a mis propios puntos de vista, en tanto en cuanto sus ensayos en este sentido sitúan la cuestión de la raza como un problema central y parte fundamental de la construcción de imaginarios y símbolos nacionales.

Como bien expresa Rojo en sus escritos,⁸ las problemáticas multiculturales que se encuentran en el origen de la cultura cubana y en la de otros países del Caribe se caracterizan por la caótica disposición de elementos que confluyen en un mismo espacio, dando lugar a procesos donde la creación artística, las tradiciones, los imaginarios, las relaciones sociales y los intercambios culturales forman parte de un todo inherente a la propia subsistencia, donde lo imprevisible es parte esencial de lo cotidiano.

⁵ Peter Manuel, «From Contradanza to Son: New Perspectives on the Prehistory of Cuban Popular Music», *Latin American Music Review* 30, n.º 2 (Autumn - Winter, 2009): 186.

⁶ James Robbins, «The Cuban "Son" as Form, Genre, and Symbol», *Latin American Music Review* 11, n.º 2 (Autumn - Winter, 1990): 182, <https://rb.gy/yta16f>.

⁷ Entre los ensayos consultados de Walterio Carbonell, el que lleva por título *Cómo surgió la cultura nacional* es el que a mi juicio aborda con mayor profundidad la cuestión racial en la problemática de la historia oficial de la isla y la conformación de la cultura nacional.

⁸ Antonio Benítez Rojo, *La Isla que se repite*, (Barcelona: Editorial Casiopea, 1998), 17.

Metodología y fuentes

Como sucede con el análisis de otros hechos y categorías de naturaleza similar, ahondar en el son y su profusa red de interconexiones, exige el empleo de diversas miradas y puntos de vista. En virtud de ello, los procedimientos y técnicas, así como los enfoques analíticos aplicados en la elaboración de mi TFM, se corresponden con varios campos del conocimiento.

La abundante información de todo tipo que se ha venido acumulando sobre este género musical en las últimas décadas ha dado lugar a lo que podríamos calificar como una amplia «cultura del son», que, si bien se ha enriquecido sobre todo por la aportación de disciplinas como la musicología y la etnomusicología, se extiende cada vez más gracias a la intervención de otras como pueden ser la antropología, la sociología o la historiografía. Por otra parte, la aproximación a una realidad pretérita en la que confluyen eventos de distinta naturaleza y que involucra una multiplicidad compleja de factores, exige sin lugar a duda el empleo de un enfoque multidisciplinar y una visión holística, que valore las circunstancias y hechos de distinta índole (culturales, políticos, económicos, sociales, religiosos, y psicológicos) como un todo integrado y global «en su conjunto y no solo a través de las partes que la componen».

El estudio de los continuos cambios que tienen lugar en las expresiones de la música popular, así como su repercusión en la sociedad, exige además el empleo de metodologías propias de las ciencias sociales, pero sobre todo de enfoques cualitativos. Partiendo de una visión histórica podemos profundizar en el conocimiento de los comportamientos humanos tanto desde el punto de vista material como simbólico. Es por ello que la primera parte de este trabajo se plantea como una elaboración del marco histórico y cronológico que pretende captar con la máxima claridad posible las características del entorno cultural, político y social al que se hace referencia a lo largo de todo el desarrollo.

La elección del período que va desde 1920 a 1937 viene motivada por el hecho de que durante el mismo el son alcanza su mayor apogeo, gracias a la aparición de uno de sus subgéneros más importantes y difundidos: el son clásico habanero. Por otra parte, esta acotación es necesaria para poder delimitar un ámbito específico de la historia del son, la cual, por su enorme amplitud, resultaría imposible analizar en su totalidad, teniendo en cuenta las características y limitaciones propias de un TFM.

Si el criterio histórico nos aproxima a la «visión particular del mundo» y a la idea personal que sobre una expresión artística y popular como el son ostentan los individuos en determinada época del pasado, la perspectiva sociológica viene a profundizar en los valores de orden colectivo y en la forma en que estos influyen sobre las actitudes y posturas individuales.⁹ Digamos que, el análisis sociológico en este caso, se circunscribe a un enfoque de carácter mixto que se ha de aplicar de acuerdo con las exigencias que van surgiendo del resultado de los propios procesos de indagación y búsqueda, en función de los problemas que plantea la investigación, y en base a las hipótesis y objetivos señalados.

Con el son se abre un espacio donde confluyen factores de distinta índole: ideológicos, étnicos, éticos, estéticos, sociológicos, artísticos, psicológicos, entre muchos otros, lo que da lugar a una sinergia cuyos efectos son impredecibles. Dichos factores pueden coexistir de forma limítrofe y periférica al hecho musical en sí mismo, pero forman parte esencial del engranaje sobre el cual se articulan los procesos de su desarrollo. Del mismo modo repercuten en las vivencias de compositores e intérpretes, e influyen en su acción creativa dentro del género.

El modelo interpretativo de las ciencias sociales en general nos permite analizar «el sentido de la acción social a través de la comunicación como una producción de sentido dentro de un universo simbólico»¹⁰ en un contexto –en este caso el cubano de principios del siglo XX–, en el que la música ocupa un espacio preferente con respecto a otras manifestaciones artísticas.

Tanto la musicología como la etnomusicología son campos imprescindibles para valorar los rasgos del género y las características que lo definen, así como en el estudio del entramado de conexiones y vínculos que sustentan su relación con otros estilos y expresiones musicales. Veremos cómo, también mediante estos enfoques, se pueden analizar las transformaciones que experimenta el son en las distintas etapas de su desarrollo, e identificar elementos provenientes de otras músicas en la concepción de los propios sones, ya sean contemporáneas o precedentes, así como los atributos y rasgos prototípicos que le son inherentes, entre otros aspectos.

⁹ Marta Cureses y Xosé Aviñoa, «Contra la falta de perspectiva histórica (bases para la investigación musical contemporánea)», *Revista Catalana de Musicologia* 1, (2001): 186.

¹⁰ Lisandra Cordero Durán, «La comunicación como proceso cultural. Pistas para su análisis», *Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina* 6, n.º 3 (septiembre-diciembre del 2018): http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2308-01322018000300013.

No debo pasar por alto que el origen de este estudio reside en la experiencia de quien escribe como un verdadero seguidor y aficionado de esta música. Como cualquier músico cubano nacido, crecido y formado en la isla, la influencia de este género ha sido una constante en mi carrera y, por qué no decirlo, también forma parte de mis vivencias personales. Soy consciente de que esto podría propiciar un punto de observación distinto, digamos que en cierta medida ventajoso con respecto al investigador foráneo que se dedica al estudio de estos mismos temas, sin embargo, la cercanía y la familiaridad que me une a ellos supone también un compromiso y casi un desafío a la hora de mostrar la máxima objetividad en mis valoraciones si se tiene en cuenta que, en ocasiones, se hace difícil abordarlos sin invadir el terreno emocional.

Estructura y organización del trabajo

El trabajo se divide en cinco capítulos. Comienza por una definición del son cubano como género musical para después hacer un recorrido por las distintas etapas de su evolución desde el siglo XIX hasta inicios del siglo XX. Este apartado no solo se basa en la exposición de apuntes históricos y de otros aspectos relacionados con las implicaciones socioculturales del son, sino que también se dedica a la descripción de algunos de sus rasgos principales en lo que concierne a sus características musicales, su ritmo, sus textos, su estructura, su instrumentación, el formato de sus agrupaciones y aspectos organológicos concretos.

El segundo capítulo está dedicado a los orígenes del nacionalismo en Cuba y a la repercusión que las expresiones de la música popular tuvieron en esta ideología desde sus comienzos. Abarca tanto las primeras manifestaciones del criollismo, que emergen en la zona oriental de la isla durante los dos primeros siglos de colonización española, hasta el danzón, pasando por la contradanza y sus derivaciones que marcan el comienzo de los géneros de la música vernácula. En el apartado dedicado al danzón también analizo aquellos comportamientos musicales del negro que influyeron directamente en la evolución de estos géneros, un tema sobre el que voy a abundar en el siguiente capítulo donde se describen los elementos africanos de mayor presencia en la música cubana con especial atención a las raíces de los congos.

El son clásico habanero de las décadas de 1920 y 1930 es el tema reservado al cuarto capítulo, donde comento las características que definen esta modalidad del género, subrayando los rasgos que lo diferencian del son oriental y los estrechos nexos

que mantiene con otros estilos de la música popular yailable del momento. Finalmente, el quinto capítulo está dedicado a comentar el papel del son en el nacionalismo de la primera mitad del siglo XX, a partir de su irrupción en la cultura popular y su influencia en la creación literaria y artística, la cual se caracterizó por una marcada tendencia hacia la búsqueda de rasgos originales y diferenciadores que pudieran identificarse y reafirmar los sentimientos de identidad. Se hace hincapié en el rol que jugaron los máximos exponentes del son clásico habanero, el Septeto Nacional de Ignacio Piñero, llevando este género en representación del país por gran parte del mundo. Se analizan también los procesos de apropiación de las expresiones folclóricas y populares tanto por parte de los ideólogos del nacionalismo, que incorporan su versión de las mismas a un discurso diseñado con claros propósitos de propaganda, como por parte de los músicos y poetas de la vanguardia los cuales se acercan al son buscando legitimar su obra en la tradición y en el pasado con un marcado signo nacionalista.

CAPÍTULO 1: EL SON. APUNTES HISTÓRICOS SOBRE SU ORIGEN Y EVOLUCIÓN

El son. Rasgos y antecedentes

El *son* agrupa bajo un mismo signo un conjunto de estilos musicales procedentes de diferentes áreas del Caribe, los cuales mantienen en común ciertas similitudes en el canto, el baile y los toques, así como, sobre todo, en lo que respecta a su funcionalidad y su carácter popular. La complejidad y diversidad genérica de los sones antillanos viene siendo analizada y abordada en distintos estudios en los últimos años, y resulta interesante conocer sus implicaciones y derivaciones, así como su impacto en otras músicas. Sin embargo, sería imposible ocuparse aquí de todos y cada uno de los fenómenos que este amplio “territorio sonero” muestra a lo largo de sus islas y costas. Dadas las limitaciones de tiempo y espacio propios de un TFM, prefiero centrar mi atención en el que quizás es el más conocido de los sones caribeños: el son cubano, el cual, que por sí solo ya genera un universo amplísimo de transferencias, intercambios e influencias difícil de contemplar en toda su magnitud.

Mucho se ha hablado del término “son”, pero no se ha encontrado el origen verdadero de su uso aplicado a este género en la isla de Cuba. El *DRAE* lo define como un «sonido que afecta agradablemente al oído, especialmente el musical» y los sones en plural en el lenguaje castellano hacen referencia desde siglos atrás a los sonidos que producen algunos instrumentos como el tambor. No es extraño, entonces, que su significado en el lenguaje coloquial describa indistintamente un ritmo, un baile o una melodía. El *Diccionario de la Música cubana. Biográfico y técnico*, define el son como:

Género vocal, instrumentalailable, que constituye una de las formas básicas dentro de la música cubana. Presenta, en su estructura, elementos procedentes de la música africanas (Bantú) y españolas, pero ya fundidos en lo cubano, confluyendo en él giros rítmicos, estribillos, modos percutivos, entonaciones y sonoridades de las cuerdas pulsadas que denuncian sus dos fuentes originarias...¹¹

Uno de los primeros comentarios históricos que hace referencia a un son aparece en un decreto oficial del siglo XVI procedente del virreinato de Nueva España, por el cual se prohibía la práctica del «lascivo son llamado chuchumbé» que procedía de La

¹¹ Helio Orovio, *Diccionario de la Música cubana. Biográfico y técnico*, 1ª ed., s. v. «son»

Habana.¹² Por otra parte, ciertos testimonios hacen pensar que el vocablo “son” no solo serviría para designar a estas expresiones, sino también para dar nombre a la reunión o fiesta en que éstas tenían lugar.¹³ En la opinión de Helio Orovio, algunos nombres aplicados a determinados sonos orientales como el *changüü* (variante típica de la provincia de Guantánamo), sirven para describir los bailes que se hacen en el campo, «de manera que cuando se invita a un *changüü* en las lomas que rodean la ciudad del Guaso, se está convocando a una diversión familiar».¹⁴ Miguel Matamoros (1894-1971), insigne músico y compositor de Santiago de Cuba, refiriéndose a la naturaleza informal del género decía: «aquí en cualquier lugar del monte llevaban un tres y ya estaba formado un son».¹⁵

Sobre las etapas iniciales del son, previas a su arribo a la capital cubana, los datos históricos que nos llegan son un tanto vagos. Mucha de la información aportada en torno a esta cuestión está basada fundamentalmente en testimonios de personas nativas de la zona oriental de la isla que emigraron a La Habana durante las tres primeras décadas del siglo xx, pero no todos gozan de credibilidad suficiente; de hecho, no es poco lo que a lo largo de los últimos lustros ha tenido que ser revisado por los historiadores. En este sentido, el son no es una excepción, ya que con él pasa lo que en general con otros géneros musicales de carácter oral y popular surgidos en torno al mismo período, cuyos inicios se remontan a una etapa anterior a la llegada del fonógrafo de Edison. La primera grabación de Edison tiene lugar en 1877, y, aunque no se considera la primera de la historia, su invento, el fonógrafo, fue el encargado de revolucionar el mundo de la grabación mecánica y el más extendido entre los de su tipo. Por ejemplo, sobre el origen del flamenco, el jazz, el blues o el tango rioplatense, persisten las mismas preguntas. La falta de transcripciones de estas músicas en los estadios iniciales de su desarrollo constituye un escoyo muy importante para los

¹² Peter Manuel, «From Contradanza to Son: New Perspectives on the Prehistory of Cuban Popular Music», *Latin American Music Review* 30, n.º 2 (Autumn - Winter, 2009): 189.

¹³ La pluralidad de significados de los nombres asignados a determinados géneros musicales, parece ser una tradición que viene de lejos y de la cual encontramos antecedentes en España. Según el profesor Miguel Ángel Berlanga, el término *fandango*, que hace referencia a uno de los estilos músico-danzarios más populares y difundidos en la península ibérica, antes, durante y después del siglo XVIII, también se utilizó como denominación de la fiesta o reunión social donde este tenía lugar. Del mismo modo la palabra *jaleo*, un vocablo popular en Andalucía, además de dar nombre a un tipo de baile andaluz constituye una expresión idiosincrática muy peculiar que hace referencia a la festividad y al ambiente que se genera en torno al baile y el cante.

¹⁴ Helio Orovio, *El son la guaracha y la salsa*, (Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1994), 5.

¹⁵ Alberto Muguerca, *Algo de la trova en Santiago* [recoge testimonios de Miguel Matamoros y Salvador Adams Cisneros] (1985), 59. , citado en James Robbins, «The Cuban "Son" as Form, Genre, and Symbol», *Latin American Music Review* 11, n.º 2 (Autumn - Winter, 1990): 183, <https://rb.gy/yt416f>.

investigadores, ya que, de haber existido, habrían de ofrecer respuestas a cuestiones claves y posiblemente definitivas. Matamoros, decía al respecto: «el son no se sabe de dónde es. Es del campo de Oriente, de monte adentro, pero no se puede afirmar que es de un lugar fijo».¹⁶

Desde que Alejo Carpentier (1904-1980) presentara al conocido “Son de la Ma’ Teodora” como el primer ejemplo de son de la historia¹⁷ -lo que a la postre generaría uno de los más acalorados debates en la musicología cubana-, se ha avivado la discusión sobre los orígenes del género. El autor de *El Reino de este mundo* atribuye la autoría de este tema a Teodora Ginés, oriunda de Santo Domingo y que ya sobre el año de 1582 se encontraba residiendo en Santiago de Cuba, donde formaba parte de una agrupación musical muy conocida.¹⁸ Por otra parte, establece un vínculo entre la estructura de esta pieza y la del antiguo romance extremeño.¹⁹

Antes de Carpentier, el violinista y compositor santiaguero Laureano Fuentes Matons, llegó a decir que la canción había sido compuesta en realidad por la hermana de Teodora, Micaela Ginés, cantante e instrumentista.²⁰ Estas tesis no han convencido a la mayoría de los estudiosos, pues carecen de una sólida base científica y no existen datos históricos que las corroboren. A la luz de lo que aportan otras fuentes, parece ser que tanto Carpentier como Matons se dejaron influir por la tradición popular, o por relatos más legendarios que realistas.²¹

Sin embargo, y a pesar de cuestionarse la autenticidad de las transcripciones de este son aportadas tanto por Carpentier como por el propio Matons –según Muguercía se basan en una anterior atribuida a Sánchez de Fuentes–,²² el mito de “La Ma’ Teodora” perdura y sus rasgos característicos (presencia de la alternancia estribillo-coro, frases simples y repetitivas, rítmica sincopada, etc.) indican que, efectivamente, podría ser cierta la teoría de Carpentier. Fernando Ortiz esquivó el debate sobre dichos cuestionados orígenes, y ve en este tema musical y sus características un punto de inflexión independientemente de sus posibles y muy probables vínculos con el género

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979), 36.

¹⁸ *Ibíd.*, 34-36.

¹⁹ *Ídem*, 38.

²⁰ Según otras fuentes, Micaela Ginés sería pionera en introducir innovaciones como el uso del tres procedente de Baracoa.

²¹ Karoline Bahrs, «El origen de sones afroantillanos: perspectivas dominicanas con respecto al "Son de la Ma' Teodora"», *Revista de Música Latinoamericana* 32, n.º 2 (fall/winter 2011): 222.

²² James Robbins, «The Cuban "Son" as Form, Genre, and Symbol», *Latin American Music Review* 11, n.º 2 (Autumn - Winter, 1990): 183, <https://rb.gy/yta16f>.

originario. Lo cierto es que ya en “La Ma’Teodora” se mezclan elementos de expresiones musicales procedentes de España y África, «remembranzas» de ritmos y cantos negros con melodías europeas, al estilo de las que aún en la actualidad se pueden identificar en sones modernos y contemporáneos.

Los primeros sones están basados en una fórmula muy sencilla. Comienzan con la voz principal (prima) interpretando una primera sección de la melodía, la cual va seguida del coro. La forma dialogada de pregunta-respuesta, tan común en la música africana, se muestra en el son más primigenio de manera muy parecida a los cantos de los pueblos bantúes,²³ la etnia más numerosa entre los esclavos que arribaron a la región oriental de Cuba. Las formas responsoriales mantienen vivo el carácter socializador y participativo tan propio de los cantos y bailes de los negros, con la constante alternancia entre el solista (o los solistas) y el coro, abierta a la colaboración espontánea de otros participantes.

Fueron canciones (o “sones”) llegados de España y también composiciones surgidas de la inspiración de los propios músicos criollos las que habrían de nutrir este repertorio en sus inicios, casi siempre concebidas de un modo sencillo para que “se pegaran” con facilidad al oyente. Recurriendo nuevamente a Matamoros, el maestro señaló en otro de sus comentarios que «los sones de antes se componían nada más que de dos o tres palabras y se pasaban toda la noche repitiéndolas».²⁴ No es de extrañar entonces que la copla fuera la estructura elegida por los soneros antiguos para los textos de sus canciones, ya que esta es una de las formas de la poesía popular más simples y usadas en la lengua castellana.²⁵

Casi siempre la copla del son mantiene el esquema formado por cuatro versos octosílabos de los cuales los versos pares suelen presentar rima asonante. Estas coplas fueron numerosas y populares entre el campesinado oriental durante la segunda mitad del siglo XIX. Uno de los más añejos sones que han llegado hasta hoy es *El caimán en el guayabal*,²⁶ del cual reproduzco aquí un fragmento donde se muestra con claridad la estructura antes descrita.

²³ Entre los cantos y toques más conocidos de los negros bantú, encontramos el *palo, la yuka, la jiribilla o la makuta*.

²⁴ Alberto Muguercía, *Algo de la trova en Santiago* [recoge testimonios de Miguel Matamoros y Salvador Adams Cisneros] (1985), 59. , citado en James Robbins, «The Cuban "Son" as Form, Genre, and Symbol», *Latin American Music Review* 11, n.º 2 (Autumn - Winter, 1990): 184, <https://rb.gy/yta16f..>

²⁵ Como «Son montuno» o «montuno» fue conocido el son de monte adentro propio de las zonas rurales, que llegaría a Santiago de Cuba en la segunda mitad del siglo XIX.

²⁶ María Teresa Linares y Faustino Núñez, *La música entre Cuba y España. La ida y la vuelta*. (Madrid: Fundación Autor, 1998), 150.

Solista:
*Vaya en busca de Rufina
que ella está en el guayabal
que si ella se hace la boba
mañana la va a buscar*

Coro:
Caimán, caimán,
caimán no come caimán
caimán, caimán
caimán en el guayabal

Registrado «en 1924 en el disco Víctor 77575-B por el Cuarteto de la Cruz con tres, dos guitarras y claves, voz solista y coro»,²⁷ fue cantado y tocado por otras muchas agrupaciones. Sigue el esquema tradicional básico de los sones originarios que predomina hasta prácticamente los años veinte del pasado siglo, cuando aparece un estilo más elaborado, cultivado sobre todo por los sextetos y septetos, que absorbe elementos del bolero, de la rumba y de la canción trovadoresca, para dar lugar al son clásico habanero.

Lorenzo Hierrezuelo y otros ancianos soneros comentan, al hacer referencia a la estructura típica de estos sones orientales, que «la respuesta fija del coro que alterna con la inspiración del solista» también recibía el nombre de “motivo”, por estar resumido en él, el «asunto que trata el coro del montuno».²⁸ Actualmente suele denominarse “estrofa”, “introducción” o “paseo” a la primera sección cantada del son clásico, la cual precede al montuno. Entre la introducción y el montuno se incluye una parte breve en la que el coro alterna con las improvisaciones de un instrumento, por lo general una trompeta. La primera parte, que contrasta con el montuno por su estilo cantable y más sosegado, se interpreta a una o a dos voces. En el siguiente esquema se puede observar a grandes rasgos las diferencias entre la estructura del son montuno oriental en su forma primitiva y la del son clásico de La Habana que se populariza a finales de los años veinte.

Son oriental: breve introducción instrumental / Motivo o Montuno (estructura dialogada entre el solista y el coro).

Son clásico habanero: breve introducción instrumental / estrofa o paseo / puente (coro que alterna con la improvisación de la trompeta) / Motivo o Montuno / Coda (opcional).

²⁷ *Ibíd.*, 149.

²⁸ *Ídem.*, 150.

Las agrupaciones soneras no presentaban un formato fijo en sus inicios,²⁹ ya que el tipo de formación dependía de muchos y diversos factores: la disponibilidad de los músicos e instrumentos, la cuantía de los sueldos a repartir entre los músicos, las características del público o el contexto donde se tocaba, entre otros. Podemos encontrar desde dúos y tríos, hasta verdaderos conjuntos de seis o más integrantes. Generalmente se usaban dos instrumentos de cuerda pulsada a cargo de la armonía: el *tres* se encargaba de los punteos mediante figuraciones arpegiadas, mientras que la guitarra aportaba la base armónica apoyándose a su vez en una *botijuela* o una *marímbula* que ejecutaba los bajos. La percusión, en su función de soporte rítmico, habitualmente estaba integrada por maracas y bongó, aunque en algunas variantes tradicionales como el *nengón*, el *kiribá*, el *sucu-sucu* y el *changüí* se introducía un güiro o un guayo. El son urbano de La Habana, en cambio, incorporará la clave, un elemento que lo hace diferente de las modalidades de son oriental.

Desde el punto de vista organológico podemos describir los instrumentos utilizados en los primeros grupos de son como tradicionales y en la mayoría de los casos rudimentarios. El güiro, por ejemplo, es un idiófono de origen vegetal de fabricación sencilla cuyo rasgo más llamativo son las ranuras visibles en su superficie exterior. Se elabora a partir de un fruto similar a la güira (empleada en la fabricación de las maracas) que proviene de un bejuco autóctono de Cuba. Sus medidas dependerán del tamaño del fruto, el cual se debe secar antes de comenzar su proceso de transformación en un instrumento como tal. El instrumento se toca con una varilla fina de madera que se agarra con la mano derecha y que se hace frotar contra las estriadas, mientras se sostiene con la izquierda introduciendo dos dedos por sendos agujeros practicados en su cara opuesta.

Por otra parte, el guayo es un instrumento de metal muy parecido al güiro, ya que ambos son idiófonos raspados que emplean una técnica similar. Aunque sus dimensiones son parecidas, el guayo es cilíndrico y, en lugar de ranuras, presenta pequeñas protuberancias de los orificios que se practican desde el interior hacia afuera en una de sus caras. Se agarra con la mano izquierda a través de un asa metálica

²⁹ Lorenzo Hierrezuelo (1907-1982) da testimonio de una manera de «sonear» que se practicaba en Santiago de Cuba a principios del siglo XX, y muy probablemente ya durante la segunda mitad del XIX, muy diferente a la que luego se haría popular en La Habana. Su estructura estaba basada en coplas de origen español o cuartetas que se cantaban con acompañamiento de uno o dos instrumentistas, por lo general con guitarra o tres.²⁹ No es casual que el Dúo *Los Compadres* creado por el propio músico junto a Francisco Repilado (Compay Segundo) en 1949, se mantuviera fiel a ese formato, el cual a su vez fue adoptado por trovadores y soneros indistintamente en sus inicios.

remachada a la parte central, y se usa una peineta hecha de alambres o una varilla para rasparlo. En la posición habitual, el brazo y el antebrazo del ejecutante tanto del lado izquierdo como del derecho deben formar un ángulo recto, y alternan movimientos descendentes y ascendentes donde interviene también la muñeca para ganar en soltura y velocidad. El guayo es semejante al raspador de metal que usualmente es utilizado para rayar viandas en los hogares cubanos –cuando no es el mismo raspador el que se transforma en instrumento–, aunque también puede construirse con latas de conservar alimentos o tubos plásticos.³⁰

Tanto la *botijuela* como la *marímbula* se usaron con bastante regularidad en las etapas iniciales del son para después caer en desuso. Estos elementos tenían la función de llevar la parte del bajo como hemos dicho, emitiendo sonidos graves rítmicamente acompañados con el resto de la armonía. Las botijuelas, que también se conocen como *bungas*,³¹ eran los mismos recipientes que los trabajadores agrícolas solían llevar a las labores del campo, o en los que se almacenaba el aceite que se transportaba desde España a Cuba. Su modo de ejecución del tipo percutido –el más común entre los africanos –, consiste en golpear la boca de la botija cerrando o abriendo la salida de aire con la mano, un fieltro o un trozo de cuero. En la segunda variante, que Fernando Ortiz denomina “de trompa”, el instrumentista sopla a través de uno de los agujeros practicados en la base del recipiente al tiempo que va regulando la salida del aire por la boca con la mano derecha. Esta modalidad parece ser la forma más extendida entre los viejos soneros. Según Ortiz, «en Cuba cuando la *botija* tiene dos aberturas, la de su boca y la de su costado, la embocadura es el orificio ventral y los tonos se gradúan con varios dedos de la mano diestra metidos en la boca del instrumento».³²

La marímbula es otro elemento típico del son y, al igual que la botijuela, fue desplazada en su función por el contrabajo en la década de los veinte. Procede de la cultura bantú y mucho antes de que recalara en Cuba se conocía en África por los

³⁰ En la península ibérica se usa una botella de anís de forma parecida al guayo para acompañar algunos géneros de la música tradicional, por lo que puede existir una conexión entre este elemento instrumental y aquellos otros de origen caribeño, aunque es más probable que los antecedentes de estos se encuentren nuevamente en África, donde existe una gran variedad de instrumentos de origen vegetal que guardan un gran parecido con los de Cuba.

³¹ De las dos denominaciones, *bunga* es la más empleada entre los descendientes africanos en la isla. Este nombre se ha usado para describir también las agrupaciones de estos instrumentos que existieron en la zona oriental y que fueron populares en Santiago durante el siglo XIX.

³² Fernando Ortiz, *Los Instrumentos de la música afrocubana*, vol. 2, 2ª ed. (Madrid: Editorial Música Mundana, 1996), 454.

nombres de *sansa* o *mbira* (o *mbila*).³³ Se construye generalmente a partir de una caja de madera provista de una abertura rectangular. Sobre ésta se colocan varias varillas de acero –o de otra clase de material resistente y flexible como puede ser el caparazón del carey– que se sujetan por su centro a un clavijero, con lo que sus extremos superiores quedan ligeramente elevados. Cuando se pulsan, la propia tensión de las láminas produce vibraciones periódicas que hacen posible la emisión de sonidos de altura determinada. Ortiz, basándose en testimonios de otros autores, escribe que «se le denomina *zanza* porque [en África esta palabra] quiere decir “madera”. Así, pues, *zanza*, en rigor, es la “caja resonante”, e *imbere* o *imbire* se le dice a las teclas o laminillas vibratorias».³⁴

El instrumento lo tocan los músicos sentados sobre el cajón, pulsando las láminas con ambas manos y usando la yema de los dedos. Como hemos señalado antes, tanto la marímbula como la botijuela se sitúan dentro de la franja grave del conjunto, pero a pesar de que sus timbres empastan muy bien con la guitarra y el tres, su señal puede resultar de muy débil intensidad. Es por ello que, una vez constituidos los primeros sextetos de son, el bajo acústico pasa a cumplir esta función de forma más eficiente.

Entre los instrumentos de cuerda es el tres el elemento que mejor representa la raíz cubana del son, constituyendo una de las más destacadas aportaciones organológicas que la isla ha hecho al mundo. Argeliers León lo describe como una «guitarra pequeña con tres cuerdas dobles de metal, una simple y otra entorchada, afinadas en octava».³⁵ Según Muguercía, fue llevado a Santiago de Cuba por Nene Manfugás desde Baracoa y se tocaba por las calles de esa ciudad sobre 1892.³⁶ Matamoros, al comentar la procedencia del género, también menciona a Baracoa, y es que, al parecer este enclave, que fue la primera villa fundada por los españoles en 1511 tuvo un peso crucial en sus orígenes.

El tres hereda en su forma de sonar los juegos rítmicos propios de los toques sincopados de las marímbulas y otros instrumentos percutidos, cuyas profusas acentuaciones recaen sobre las notas arpegiadas de los acordes ejecutados en las cuerdas. Con su timbre metálico característico, suele también sustituir a la guitarra en su función armónica, y en ocasiones al contrabajo; por tanto, esta versatilidad hizo posible

³³ *Ibíd.*, 328.

³⁴ *Ibíd.*, 328.

³⁵ *Ídem.*, 313.

³⁶ Helio Orovio, *Diccionario de la Música cubana. Biográfico y técnico*, 1ª ed., s. v. «tres»

que con frecuencia los soneros orientales se bastaran solo de un tres y de unas maracas “para formar un son”. A diferencia de la guitarra que se toca directamente con los dedos, las cuerdas del tres se pulsan con una púa al modo del laúd, como sucede también con otros instrumentos tradicionales de ascendencia hispánica.

No se podría concebir un son sin la presencia del bongó.³⁷ El repique de este membranófono es uno de los rasgos sonoros más destacados de su acompañamiento instrumental y se antoja parte inseparable de los conjuntos, sea cual sea la modalidad de son que se interprete. En el changüí, por ejemplo, estos repiques alcanzan su mayor protagonismo mediante el juego improvisatorio del bongosero que despliega una gama diversa de técnicas y recursos. El ritmo estandarizado que tocan hoy los bongoseros, que se denomina “martillo” (figura 1), lo introdujo en los años veinte Agustín Gutiérrez, miembro del Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro y otras destacadas agrupaciones. Por esa época, según ha quedado recogido en algunas entrevistas, el músico habanero pasó en Oriente algunos años, donde aprendería el arte de tocar el bongó de la mano de músicos de aquella región. Se dice que este patrón proviene del acompañamiento de los boleros –más lentos que los sones–, pero lo más probable es que sea una creación del propio Agustín,³⁸ que antes de sonero ya era considerado un excelente improvisador con el quinto en la columbia, el más rural entre los estilos de la rumba.



Figura 1. Patrón del martillo en el bongó acompañado de clave y maracas.

La principal característica morfológica que salta a la vista en el bongó es la presencia de dos tambores de pequeño tamaño en lugar de uno, por lo que puede considerarse un tambor doble. Los tamborcitos van unidos entre sí por uno de sus lados mediante una pieza de madera clavada o atornillada a ambas tinas. El más pequeño es el *macho*, que se sitúa al lado izquierdo del ejecutante, mientras que la *hembra* se coloca

³⁷ Ortiz, *Los instrumentos...*, vol. 2, 268.

³⁸ «Origins of Son Cubano Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro», YouTube video, desde el min. 6:09 (documental). Subido por TresCubano, 14 de septiembre 2014, <https://youtu.be/8SP1qICCCnc?t=372>

en el lado contrario. En la posición más tradicional –pues actualmente también se ha hecho habitual tocarlo sobre un soporte–, el bongosero va sentado y tiene que sujetar el instrumento entre las piernas. El bongó no presenta una afinación fija; por tanto, el diámetro de sus membranas puede variar. Lo normal es que el macho alcance una superficie ligeramente mayor de la que ocupa la mano colocada de plano sobre el instrumento, pero en ningún caso debe sobrepasar las diez pulgadas; la hembra, dado que su sonoridad es más grave, podría superar esa medida. La diferencia de tono entre las dos membranas, aunque no tiene necesariamente que ser fija, puede establecerse entre una cuarta o una quinta justa, y el procedimiento para afinarlas y tensarlas depende del mecanismo que presente el instrumento. Para los parches clavados que se usaban en los primeros bongós se acercaba el cuero a una fuente de calor –al modo en que lo hacían los africanos–, y era también habitual emplear un torniquete. Según Alberto Muguercía, Matamoros, que antes de 1910 ya tocaba en tabaquerías, bares y otros establecimientos de su ciudad natal, solía asistir a uno que se conocía por *La Chispa de Oro*, allá por 1905 o 1906, donde según ha declarado, aprendió a afinar el bongó viendo a los negros tocar y bailar sones toda la noche.³⁹ Actualmente casi todos los instrumentos se afinan con llaves, lo que facilita mucho este proceso.

Los bongós que acompañaban a aquellos primeros sones montunos se construían a partir de troncos ahuecados, así que, las medidas estandarizadas que existen hoy en día no se tendrían en cuenta en aquel momento y la forma final de su diseño dependería tanto del material disponible como de la pericia y habilidad del artesano. Para la membrana, por lo general, se empleaba piel de chivo, aunque hoy en día pueden verse otras de similares características.⁴⁰

Desde los primeros sones, el bongosero va jugando y combinando ritmos y efectos sonoros variados. El patrón del bongó no siempre sigue una pauta fija, pero esa libertad de ejecución que presenta es relativa, ya que está limitada por unos códigos que deben aprenderse y dominarse de antemano. No sabríamos decir cómo tocaban los bongoseros más antiguos en la zona oriental de Cuba, pero sí la manera que adoptó el toque en La Habana a partir de los primeros registros sonoros conservados, realizados en torno a 1910.

³⁹ Alberto Muguercía, *Algo de la trova en Santiago* [recoge testimonios de Miguel Matamoros y Salvador Adams Cisneros] (1985), 59. , citado en James Robbins, «The Cuban "Son" as Form, Genre, and Symbol», *Latin American Music Review* 11, n.º 2 (Autumn - Winter, 1990): 184, <https://rb.gy/yta16f..>

⁴⁰ Hoy en día muchos bongoseros emplean membranas fabricadas a partir de materiales sintéticos, que, aunque no presentan la misma calidad sonora que la piel, son más resistentes a la humedad y los cambios de temperatura.

Junto a la clave y el tres, el bongó se considera un elemento nativo y propio del son, únicamente cubano. Para Ortiz, «el bongó y la clave no son negros ni blancos; ni siquiera se les tiene por mulatos [...], nacieron como son ya, en plenitud de cubanía».⁴¹ Durante sus primeros años en la capital, el bongó no fue aceptado por la clase media por asociarse con expresiones religiosas afrocubanas condenadas o perseguidas, como los ritos de santería o ñañiguismo, y se llegó a tildar su uso de «ofensivo». La forma en que se toca, por golpeo directo de las manos, heredada de las prácticas percusivas de los negros, hizo que muchas personas pensaran que era un tambor africano más. Antonio Bacallao, por ejemplo, «recuerda que su padre [músico sonero] le decía que a finales de los años diez «generalmente uno podía tocar un poco el son, pero no podía tocarlo con bongó»».⁴²

Si hay un instrumento característico de los sones montunos son las maracas, las cuales se identifican con el género desde sus mismos inicios. Según la clasificación de Hornbostel-Sachs, las maracas pertenecen al grupo de los idiófonos de sacudimiento, y aunque son de origen africano cuentan con una enorme variedad que se conoce desde tiempos inmemoriales. En el son, este instrumento lo lleva habitualmente el cantante o uno de los cantantes. Las maracas mantienen un dibujo rítmico estable que va repitiéndose de forma ininterrumpida, lo que permite cantar y tocarlas a la vez sin que ello suponga demasiada dificultad. Su sonoridad depende de muchos factores como la forma, el tamaño y el material del que se fabrican, así como de los elementos que se colocan dentro del receptáculo y que chocan con las paredes de este al ser sacudidas. En un principio se hacían de güiras secas⁴³ y se rellenaban de semillas o piedras diminutas, pero con el tiempo esto ha cambiado y podemos encontrarlas de piel, de plástico o incluso de metal. En el son, a diferencia de otras expresiones propias de la tradición africana, siempre se tocan en parejas, una en cada mano, y por regla general varía la sonoridad de una con respecto a la otra.

Las claves (o clave)⁴⁴ no se usaron en los sones antiguos propios de las provincias más orientales, pero para la época en que estos desembarcaron en el occidente del país ya contaban con una larga historia dentro de las expresiones

⁴¹ Ortiz, *Los instrumentos...*, vol. 1, 17.

⁴² Robin D. Moore, «Échale salsa: el son y la revolución musical», *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana. 1929-1940. Estudios, revista de investigaciones literarias.*, núm. 19 (Barcelona: Editorial Colibrí), 145.

⁴³ Planta oriunda del Caribe.

⁴⁴ Aunque nos referimos al instrumento en plural estamos hablando de un único instrumento musical autorresonador. Por ejemplo, si dijésemos: «las claves son un instrumento...» no se consideraría un error.

populares de la música habanera. No tenemos noticia de los primeros músicos que la incorporaron al son, lo que nos hace pensar que seguramente esto ocurriría en época muy temprana. Según una opinión bastante generalizada, el uso de este instrumento tiene su origen en los llamados coros de clave, agrupaciones que fueron muy conocidas durante las dos primeras décadas del siglo XX y que imitaban a las corales de origen peninsular que por esos años se habían puesto de moda en la ciudad. Estos idiófonos consisten básicamente en dos pequeños bastoncillos con forma de cilindro fabricados a partir de una madera dura normalmente de gran consistencia.⁴⁵ Aunque casi siempre ambos elementos de la pareja presentan las mismas proporciones y el mismo peso, en algunos casos una de las claves es de mayor grosor, lo que se debe a una cavidad que se practica en su centro para obtener más volumen.⁴⁶ La técnica para tocar las claves se basa en hacer chocar ambos bastoncillos, dejando en la mano izquierda un espacio entre la palma de la mano y la clave, la cual es sujeta con la punta de los dedos. Así se obtiene un efecto de resonancia mayor si se percute sobre su parte central.



Figura 2. Ritmo de la clave y el güiro en el punto occidental.

“La clave” hace referencia tanto al instrumento como al patrón rítmico que en él se ejecuta.⁴⁷ Ni uno ni otro son exclusivos del son; de hecho, se emplea la clave también en *la guajira*, en el complejo genérico de *el punto* (figura 2), en las tres modalidades más importantes de la rumba: *guaguancó*, *yambú* y *columbia*, así como en las típicas y populares *guarachas*. A pesar de que, como veremos más adelante, algunas células rítmicas de la clave proceden de toques africanos, no existe en la música africana en la diáspora elemento organológico igual. Todo parece indicar que de los coros de clave pasarían a los conjuntos soneros y a los coros de *guaguancó*, pero no podemos aseverar si se emplearon en otras manifestaciones musicales anteriores.

⁴⁵ El granadillo es una de las maderas más empleadas en su fabricación, aunque existen muchas otras.

⁴⁶ Es similar el catá o guagua que se emplea en la rumba y en algunos toques de los congos.

⁴⁷ Nótese que hago una diferenciación entre clave en singular para referirme al patrón rítmico y claves en plural para referirme al elemento organológico, es decir, el instrumento.

Como se ha venido observando, el son desde sus inicios no estuvo sujeto a modalidades de formato específicas: dúos, tríos, cuartetos o agrupaciones más numerosas podían tocarlo y cantarlo. Se supone, por ejemplo, que la ausencia de percusión no era algo admisible para aquellos sones de carácter más festivo, donde el ambiente exigía un progresivo aumento de los decibelios y el bailar un ritmo trepidante y arrollador. Sin embargo, un único instrumento de cuerda como el tres (o la guitarra en algunos casos) con el discreto acompañamiento de las maracas podían formar una pareja óptima para amenizar veladas más familiares sin excesivo ruido o alboroto. Formatos reducidos de esta clase eran los más usados para los llamados *sones de regina*⁴⁸ o para acompañar temas menos movidos donde se dejaba notar la influencia de los trovadores. Dado el carácter informal del son, los soneros irán adaptándose a las exigencias de cada contexto, lo que dará lugar a una música abierta, receptiva a captar esencias provenientes de otras músicas. De este modo, y desde el mismo momento en que esta expresión irrumpe en el panorama urbano de la gran ciudad, comienza a experimentar una profunda transformación en contacto directo con otros estilos como la habanera, el bolero, la canción trovadoresca, el danzón, la rumba, la guaracha, o incluso, géneros foráneos como el foxtrot, el jazz o el pasodoble, entre otros. De estas y otras expresiones folclóricas y populares se fue nutriendo el universo creativo de los soneros, lo que dio lugar a una simbiosis de elementos que va a marcar los rasgos del son en las primeras décadas de su desarrollo, pero prácticamente también en todas sus etapas sucesivas hasta la actualidad.

El son oriental en La Habana

En los inicios de la década de 1910, La Habana es testigo y protagonista a la vez del nacimiento del son urbano. Los primeros años de la República en armas y los que siguieron a la llegada al poder de José Miguel Gómez, presidente de la República entre 1909 y 1912, se caracterizaron por una movilidad creciente de la población, que mayoritariamente se trasladó desde el campo a los más importantes núcleos urbanos en busca de empleo y mejores condiciones de vida. La capital intentaba salir poco a poco de la dura etapa de la posguerra y su crecimiento atrajo un importante flujo migratorio. Por otra parte, desde 1906 las autoridades interventoras, y más tarde los funcionarios del presidente Gómez, llevarían a cabo una política mediante la cual ubicarían en la ciudad

⁴⁸ Linares y Núñez, *La música entre Cuba y España...*, 148.

y sus alrededores a miles de soldados procedentes de la zona oriental y de los territorios más alejados, pues pensaban que, al no mantener contacto con la población civil, no pondrían reparo en enfrentarse a ella en caso de que así lo dispusieran sus superiores.⁴⁹ Dichos factores contribuyeron a la llegada de músicos soneros a la capital, lo que propició el comienzo de una nueva etapa musical para el son. Sin embargo, las exigencias que habría de imponer el nuevo contexto donde se dio a conocer no hicieron nada fácil su supervivencia.

Al ser considerada una práctica asociada a los afrocubanos y a la gente de origen más humilde, el son, desde su llegada a la capital, fue rechazado por una amplia mayoría de la clase media. Una actitud que no puede atribuirse exclusivamente a los blancos, sino también a muchos mulatos y negros, que a pesar del racismo imperante aspiraban a encontrar su sitio en la escala social. La cuestión del negro en la ideología nacionalista –así como su tratamiento por parte de las distintas corrientes del pensamiento durante el último lustro del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX–, resulta esencial en la concepción de la Cuba seudorrepublicana. Uno de los primeros intelectuales en defender al negro y reclamar su sitio como ciudadano de pleno derecho fue Rafael María Merchán (Manzanillo 1844 - Colombia 1905), que en su libro *Cuba, justificación de sus guerras de independencia* (1896), puso sobre la mesa por primera vez el tema de la negritud, planteando la construcción de un «estado integrador y no excluyente», que incluyera la población negra con iguales derechos cívicos y sociales.⁵⁰ No obstante, fueron mayoría los que se pronunciaron a favor de la exclusión de las personas de raza negra del proceso de construcción de la “nueva” nación y de su discriminación como algo legítimo, y para los que «la diversidad racial y cultural [...] era un “verdadero obstáculo” en su esquema social. Su visión jerárquica de la cultura cubana excluía a más de un tercio de la población, es decir, a los negros y mestizos en general».⁵¹ A estas posturas retrógradas hay que sumar el efecto producido por el fenómeno del “miedo al negro” o la “guerra de razas” –instigado en gran medida por el anterior gobierno español–, que se propagó por toda la élite política y económica del país, la cual se encargaría de fomentarlo y manejarlo a su conveniencia. Por si esto fuera

⁴⁹ Robin Moore, *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana (1920-1940)*, (Madrid: Editorial Colibrí, 2002), 139.

⁵⁰ Consuelo Naranjo Orovio, «Visiones de España en Cuba en el tránsito de siglo [1880-1910]», en *España y las Antillas: el 98 y más*, coord. por Antonio Gutiérrez Escudero y María Luisa Laviana Cuetos (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1999), 138-139.

⁵¹ Narciso Hidalgo, «Choteo, identidad y cultura cubana», *Afro-Hispanic Review* 32, n.º 1 (Spring, 2013): 62.

poco, el levantamiento de los seguidores del Partido Independiente de Color en 1912, que tras una gran masacre fue sofocado y luego silenciado por las autoridades, dio pie a que se recrudecieran las leyes en contra de los negros, así como la propaganda racista durante la última etapa del gobierno de José Miguel Gómez. Bajo este clima, todas las manifestaciones culturales que estuviesen permeadas de raíces africanas, incluido el son, continuaron siendo para gran parte de la sociedad cubana «un síntoma de barbarie e incultura, y solo podían ser arrinconadas por una cultura elitista eurocéntrica. De este modo [según la opinión de estos sectores] se lograría salvar a Cuba, no solo desde el punto de vista cultural, sino también desde el punto de vista social, político e institucional».⁵²

Este ambiente de hostilidad hacia la cultura del negro no hizo más que agravar la situación económica y las contingencias a las que tuvieron que enfrentarse los músicos soneros –negros y mulatos en su mayoría–, producto de las cuales también fueron surgiendo espacios y situaciones de convivencia donde el intercambio y traspaso de elementos musicales de un estilo a otro se habría de convertir en una práctica corriente y un mecanismo imprescindible de adaptación en la supervivencia del son cubano.

Las descripciones de los sones orientales llegados a La Habana refieren una música de factura sencilla, que se extiende con facilidad y en muy poco tiempo entre la gente de los barrios humildes de la periferia capitalina donde va creciendo rápidamente su popularidad. Sin embargo, los soneros pasaron por períodos de incertidumbre en los que sufrieron un rechazo considerable por parte de amplios sectores sociales, que iría en aumento por la influencia de la información publicada y por causa de otros medios de propaganda manipulados por las élites de poder. Dicha actitud hacia el género llegó a influir incluso en la política; de hecho, durante el gobierno de Mario Menocal (1913-1920), la policía recibió órdenes de disolver cualquier reunión donde se interpretase y «de confiscar o destruir los instrumentos asociados al son», más si guardaban cierto parecido con instrumentos africanos. En 1913, los gendarmes irrumpieron una mañana después de las 10:00 en un solar de la Habana Vieja –cuya localización no podemos precisar–, porque en él se estaban tocando y bailando sones. Según la información recogida en la prensa de la época, no solo trataron de forma violenta a los participantes en dicho festejo amenazándolos y golpeándolos con sus porras, sino que, además, estos

⁵² *Ibidem*, 59.

«fueron multados por “conducta inmoral” y por el uso de “instrumentos africanos ilegales”». ⁵³

Aunque su introducción en locales donde no había lugar para el fomento de las buenas costumbres no ayudó a mejorar su valoración, fue en establecimientos de esta clase donde los músicos soneros tuvieron oportunidad de departir con otros músicos y agrupaciones, y de absorber influencias de todo tipo que a la postre serían muy positivas.

Entre todos, las academias de baile alcanzaron durante las tres primeras décadas del siglo XX su mayor popularidad, y desempeñaron un papel similar al que ya habían tenido las llamadas *casas de cuna* en el siglo XIX, de las cuales el novelista Cirilo Villaverde ofrece un genuino retrato en su obra *Cecilia Valdés*. El son pronto se convirtió en un importante reclamo para el público y la contratación de grupos soneros en dichos locales fue en aumento. En las academias se pagaba un módico precio por aprender los pasos y figuras del baile, ⁵⁴ pero el principal interés que movía a un importante número de clientes a ir allí, sobre todo si eran de sexo masculino, consistía en los servicios sexuales que prestaban muchas de las empleadas, las cuales se desdoblaban entre su empleo oficial de instructoras de baile y el extraoficial de “damas de compañía”.

La ubicación de las academias y el rango de las personas asiduas a ellas, determinaba de alguna manera su categoría social. Las mejor valoradas, frecuentadas por personas de un nivel económico alto o medio alto se localizaban en el centro de la ciudad, mientras que en el lado opuesto estaban los locales de barrio que tenían, por así decirlo, muy mala prensa. Las trifulcas y desórdenes públicos en estos establecimientos eran constantes y la policía solía intervenir frecuentemente con redadas u ordenando su clausura. Las llamadas “mulatas de rumbo”, prostitutas asignadas para desempeñar el cargo de dirección, pero que casi nunca eran las verdaderas dueñas, se encargaban de dirigir estos locales, aunque sus propietarios solían ser hombres de raza blanca y de un estatus social más elevado. Sobre el año 1910, era aquí únicamente donde los soneros eran bien acogidos, aunque casi siempre por un sueldo miserable a cambio de largas jornadas de trabajo. Su música no se aceptaba en los establecimientos de más prestigio, donde el repertorio, cuidadosamente seleccionado, solo incluía el foxtrot, el pasodoble y

⁵³ Hidalgo, «Choteo, identidad...», 144.

⁵⁴ Se caracteriza por movimientos más sensuales que el danzón, y más cercanía entre la pareja.

otros estilos de moda foráneos, además del danzón, en representación de la música autóctona del país.

A mediados de la década de 1920, los dueños de las grandes cervecerías en cuyos jardines se llevaban a cabo fiestas y reuniones multitudinarias⁵⁵ pusieron el foco de su atención en los grupos soneros, dado el éxito que comenzaron a tener entre una parte considerable de la clase media. Esto provocó la salida del son de los barrios más pobres y su popularidad entre la sociedad blanca, sobre todo aquella que pertenecía a la clase obrera. El danzón, que otrora fuera el más exitoso de los ritmos cubanos, para esta época ya era un género “viejo” y perdía fuelle ante la arrolladora seducción del advenedizo, fresco y pegadizo son oriental. Durante estos años, las compañías discográficas extranjeras y las emisoras de radio nacionales también comenzaron a dar un impulso considerable a su difusión tanto en el interior del país como más allá de sus fronteras.

En el plano social y en lo que respecta a la opinión pública, la valoración del son sufrió un giro radical una vez se convirtió en el estilo de música elegido por los magnates de la alta burguesía para amenizar sus exclusivas fiestas privadas. La clase media entonces presenció desde su ostracismo como aquella que la superaba en jerarquía desafiaba las buenas costumbres y la ley, dando trabajo a los septetos y sextetos en las llamadas «encerronas».

Tanto en el gobierno de Zayas (1920-1924) como en el de Machado (1925-1933) –dos de los más corruptos que puedan recordarse de la etapa seudorrepública–, proliferaron dichas reuniones; lujosas y peculiares fiestas que los hombres más ricos del país solían organizar en residencias privadas, a las que invitaban a políticos y miembros de la alta oligarquía financiera y económica de entonces. Sus “distinguidos” anfitriones compraban ingentes cantidades de comida y bebidas alcohólicas para consumirlas de forma ininterrumpida a lo largo de toda una semana, que era lo que a menudo solía durar la parranda. En estos eventos, reservados casi siempre para hombres, la presencia femenina estaba representada exclusivamente por prostitutas contratadas para la ocasión. Entre las “trabajadoras” del sexo seleccionadas para estas fiestas estarían las más cotizadas de la ciudad, pero, curiosamente, entre ellas no se aceptaban mujeres de raza negra, solo mulatas y blancas.

⁵⁵ Entre las más conocidas fábricas de cerveza de La Habana en esta época estaban La Tropical y La Polar, las cuales rivalizaban entre sí.

Los músicos, en particular los soneros, salieron muy beneficiados de estos eventos, ya que en solo uno de ellos podían perfectamente cuatriplicar el sueldo de un mes actuando en burdeles o academias. Lázaro Herrera, trompetista del Septeto Nacional, cuenta que los integrantes del Septeto Habanero, en la cumbre de su fama, llegaron a rechazar otros contratos con el fin de preservarse para las encerronas donde eran muy solicitados.⁵⁶ Lo paradójico de esto es que ese manifiesto rechazo que mostraba la pequeña y mediana burguesía hacia «la exhibición pública del son» «condujo a que las capas más altas de la sociedad cubana aumentaran su interés en él [...], [podría decirse que] atreverse a organizar una encerrona con soneros indicaba el grado de autoridad política del anfitrión», que presumía de su poder para cruzar los límites impuestos por la ley sin temor a sufrir ninguna represalia.⁵⁷

Sin embargo, la mayoría de los músicos soneros tenían que conformarse con pagas poco gratificantes y mantener la música como un empleo ocasional. La carpintería, la pintura o la albañilería, entre otros, eran los oficios a los que más solían recurrir, dada su humilde situación y su baja condición social. El primigenio Trío Oriental, por ejemplo, tuvo entre sus integrantes un carpintero y un soldado del ejército permanente como Guillermo Castillo y Carlos Godínez respectivamente. También Ricardo Martínez, que cantaba y tocaba la percusión, desempeñó otras labores profesionales.⁵⁸ A estos tres músicos habría de unirse en 1917 Alfredo Boloña –uno de los primeros bongoseros de los que se tiene noticia en la Habana –, lo que dio lugar a la fundación del Cuarteto Oriental, futuro germen del Sexteto Habanero.

⁵⁶ Moore, *Música y mestizaje...*, 150.

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ Según algunas fuentes consultadas, Martínez también fue tresero, aunque realizaba otras funciones dentro de las agrupaciones que integró a lo largo de varias décadas.

CAPÍTULO 2: ORÍGENES DEL NACIONALISMO MUSICAL EN CUBA

El criollismo y las primeras expresiones de la música vernácula

Cuando los músicos de Santiago de Cuba comenzaron a trasladarse a la capital del país, se dio una circunstancia inédita en la historia de la música cubana, y es que se asiste al encuentro de dos tradiciones cuyos rasgos ya estaban nítidamente definidos, al choque entre dos universos musicales que, pese a haberse desarrollado dentro de una misma isla, conservaban características propias muy marcadas por condiciones históricas y socioculturales distintas. Dos también fueron las causas que a mi modo de ver provocaron esa clara diferenciación entre los siglos XVI y XVIII. La organización social de las comunidades rurales en oriente (sobre todo en áreas montañosas que hoy están circunscritas a las provincias de Granma, Santiago de Cuba y Guantánamo) con estructuras económicas desarrolladas a una escala menor que el sistema de plantación azucarera que predominaba en el occidente del país y, por otro lado, la desigualdad de los flujos y reflujos migratorios, que dio lugar a una composición demográfica muy distinta entre ambas zonas. Mientras que en oriente el número de la población se mantuvo relativamente estable o no varió, con una notable presencia de grupos endógenos que ya habían echado raíces en dicho territorio, en la zona occidental fue en continuo crecimiento, sobre todo en La Habana y otros núcleos urbanos importantes.⁵⁹

Estas condiciones, junto a una relajación en la vigilancia de las leyes por parte de las autoridades coloniales en la parte oriental, hizo que allí no existiera una división jerárquica de la sociedad tan estricta como en occidente, lo que, por ende, propició una convivencia más estrecha entre personas de diferentes razas y origen social. El avance de las plantaciones y de la industria azucarera a gran escala en la parte occidental de la isla, la cual demandaba cantidades ingentes de mano de obra esclava,⁶⁰ provocó una acentuada división racial y de clases, así como un férreo endurecimiento del control sobre el negro, que ejerció la minoritaria oligarquía criolla y colonial muy reducida en número, pero con un poder económico y político enorme.

Para entender las circunstancias culturales e idiosincráticas de ambas regiones hay que remontarse todavía más atrás en el tiempo. Así, como sugieren las crónicas históricas y los datos demográficos recogidos en torno a la primera etapa de la

⁵⁹José Guanche Pérez, «El poblamiento de Cuba: Aspectos etnodemográficos», en *Instrumentos de la Música folclórico-popular de Cuba*, coord. por Victoria Eli Rodríguez (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1997), 1:25-41.

⁶⁰ Fundamentalmente durante los siglos XVIII y XIX

colonización americana, la escasa población indígena que permaneció tras la llegada de los españoles⁶¹ fue desapareciendo poco a poco en la isla –ya por las propias enfermedades o por la inhumana explotación a que fue sometida– o diluyéndose, asimilada por los propios españoles que, en un principio, se mezclaban con los nativos. No obstante, un reducto de los indios taínos sobrevivió en el oriente del país, mientras que apenas nos han llegado noticias de los primeros pobladores de la zona occidental que habrían de extinguirse como grupo social a un ritmo más acelerado.

En cuanto al origen de los colonizadores, se sabe que era muy variopinto y que procedían de distintas partes de la península ibérica, incluso de fuera de España. Si durante el siglo XVI los andaluces, extremeños y castellanos en ese orden de importancia, constituían una notable mayoría (cuadro 1),⁶² durante los siglos posteriores la composición de este flujo migratorio irá variando.

Región	Total	%	Región	Total	%
Andalucía	20 229	36,9	Galicia	667	1,2
Extremadura	9 035	16,4	Valencia, Cataluña y Baleares	401	0,7
Castilla la Nueva	8 541	15,6	Aragón	355	0,6
Castilla la Vieja	7 668	14,0	Murcia	344	0,6
León	3 228	5,9	Navarra	326	0,6
Vascongadas	2 080	3,8	Asturias	323	0,6
Extranjeros	1 552	2,8	Canarias	162	0,3

Cuadro 1. *La emigración hispánica a América (1493-1600).*⁶³

Pronto los canarios o “isleños”, como se les conoce en Cuba, ocuparon el primer lugar en número, producto de un goteo constante que hizo crecer su población exponencialmente. Los canarios, que en su mayoría se dedicaron a las actividades relacionadas con la agricultura y el campo, tendrían un ritmo de crecimiento mayor que los peninsulares a partir del siglo XVII, y se distribuirían por todo el centro y occidente de la isla ocupando fundamentalmente las áreas rurales de estos territorios. No obstante,

⁶¹ Muy mermada tras la llegada de los españoles, esta población estuvo formada sobre todo por taínos.

⁶² Siendo Cuba de los primeros territorios colonizados y repoblados por los españoles a su llegada a América, suponemos que el comportamiento de viajeros que partían desde Sevilla a tierras americanas en el siglo XVI guarda cierta correspondencia con el porcentaje que de ellos llegó a establecerse en la isla, considerándose estos datos esenciales para reconstruir, aunque sea por aproximación, la naturaleza de dichos flujos migratorios durante los primeros tiempos de la conquista.

⁶³ José Guanche Pérez, «El poblamiento de Cuba: Aspectos etnodemográficos...», vol. 1, 13.

los datos estimados que proceden de documentación custodiada en el Archivo General de Indias no reflejan el paso incontrolado de pasajeros, y por tal razón no han de tenerse como fiel constatación del número real de *indianos* que arribaban a los puertos y a las costas cubanas.

Fue también en el oriente de la isla donde se establecieron los primeros esclavos negros. Fernando Ortiz escribe sobre las noticias de su progresiva llegada a esta zona:

Ya en 1515 se solicita autorización para introducir 12 africanos en Santiago de Cuba desde la vecina isla de La Española, y en 1523 son 300 los esclavos venidos desde la misma isla. En el tercer decenio de ese siglo aparece una carga de 145 esclavos traídos desde Cabo Verde, y a mediados de la centuria ya unos 1000 africanos trabajan en la Isla.⁶⁴

Hay que tener en cuenta un dato muy importante, y es que, tras el traslado de la capitalidad de Santiago de Cuba a La Habana, en 1561, y la concesión a esta ciudad de los privilegios comerciales con España, el flujo de personas llegadas del exterior a la zona occidental fue en aumento mientras que en el este del país disminuyó. A causa de la «migración externa global», al oeste, la proporción de la población nativa con relación a la extranjera fue mucho menor que en la parte oriental, donde la poca movilidad y un asentamiento más duradero de sus habitantes propició «la transmisión estable de un conjunto de tradiciones culturales de gran arraigo».⁶⁵

En el este se fue conformando un medio social y ecológico adecuado para la fusión y asimilación de elementos heterogéneos, lo que al cabo de un periodo de tiempo relativamente corto dio lugar a prácticas y expresiones autóctonas, asumidas como propias por una colectividad que mayoritariamente se identificaba con el lugar donde habitaba y con un territorio cultural común. Tal vez no sería descabellado hablar ya a finales del siglo XVII de una identidad y de una conciencia colectiva compartidas por los habitantes de este territorio.

Durante el siglo XVI, ante la escasez de medios y recursos, y dadas las reiteradas negativas de la Corona a la concesión de libertades y a abrir sus puertos al comercio directo con España, la población de ciudades como Bayamo o Puerto Príncipe y de sus áreas colindantes se vio obligada a recurrir al comercio de contrabando, –o de *rescate*,

⁶⁴ *Ibidem*, 18.

⁶⁵ *Ídem*, 39.

como así se conoció—. La Habana disfrutaba del privilegio de ser el único enclave autorizado al intercambio comercial con Sevilla, pero su lejanía hacía muy complicado el traslado de los productos de esta región a su puerto. Dicho inconveniente acarreó grandes perjuicios económicos y también mantuvo a la región oriental fuera de la órbita de la burocracia colonial, lo que permitió a sus habitantes llevar a cabo actividades al margen de la ley y a espaldas de la metrópoli como modo de subsistencia. En el Caribe, La Española, el norte de Jamaica o la costa de Venezuela, entre otras zonas, se vieron afectadas por circunstancias y restricciones similares a las de oriente, lo que dio lugar a un intenso y continuo intercambio entre ellas, tanto desde el punto de vista comercial como cultural.⁶⁶

La manufactura de cueros, la salazón o las especias, fueron los sectores que mayormente se pusieron al servicio del comercio de rescate, los cuales estaban comprendidos dentro de un tipo de producción casi espontáneo «abordable para cualquier colono de tierra adentro». Por otra parte, la cría del ganado, la montería y la curtiembre tenían un carácter doméstico, y la agricultura de subsistencia que predominaba allí, a diferencia de la producción extensiva que tenía lugar en occidente, no requería de grandes partidas de esclavos ni de la imposición de un sistema carcelario sobre el negro igual al de la plantación azucarera. Algunos mulatos, ya con estatus de hombres libres y alejados del «ojo vigilante de la Iglesia», en número cada vez mayor se fueron convirtiendo en pequeños agricultores, ganaderos, artesanos y comerciantes, y llegaron a constituirse en un sector de mujeres y hombres mestizos que competía con la pequeña burguesía de raza blanca.

No es de extrañar entonces que, a mediados del siglo XVII, la población de esta región se distinguiese de la occidental por su mezcla, así como por la proliferación de una clase social numerosa de composición multiétnica, próspera y en pleno ascenso. Además, el africano y sus descendientes pudieron disfrutar de una autonomía que era impensable dentro de la maquinaria de explotación de la plantación de azúcar a escala mayor. Todo esto favoreció el desarrollo de una estructura social «en que el negro esclavo no vivía en confinamiento, ni el régimen de trabajo era extremo.»⁶⁷ Según Benítez Rojo:

⁶⁶ Antonio Benítez Rojo, *La Isla que se repite*, (Barcelona: Editorial Casiopea, 1998), 64.

⁶⁷ *Ibidem*, 63-65.

En esta matriz socioeconómica las relaciones humanas tenderían a ser más individualistas, más dinámicas si se quiere; las familias se unían entre sí por vínculos matrimoniales y de compadrazgo, y el negro y la mujer se expresarían con mayor libertad que en la capital.

El aislamiento y la separación de los centros de poder fue propicio para la aparición de “costumbres libres” en las que una presencia mayor del negro en los procesos de aculturación permitió una fusión multirracial, dentro de un contexto en el que los cruces étnicos –dado los precedentes de la mezcla entre españoles y taínos–, se habrían visto con cierta normalidad. En este escenario de relativa tolerancia y pacífica convivencia fue donde surgieron los primeros rasgos de la cultura criolla, gracias a la aceptación de un mestizaje que no se constataba aún en la zona occidental y mucho menos en la capital. Un ejemplo de ello es la obra literaria *Espejo de paciencia* (1608), que lleva la firma de Silvestre de Balboa, escritor de origen canario que por estos años estaba desempeñando la labor de escribano del cabildo de Santa María del Puerto del Príncipe. Narra un acontecimiento real sobre el secuestro del Obispo Don Juan de las Cabezas Altamirano por parte del corsario francés Gilberto Girón, quien, después de un cruento enfrentamiento, muere a manos del esclavo Salvador Golomon. En ella se emplea la palabra “criollo” por primera vez para hacer referencia nada menos que a un individuo de raza negra y de baja condición social, que, además, lleva a cabo una acción considerada como heroica. Estos elementos «hacen de este texto el primero en expresar dentro de la literatura del Caribe un deseo de igualdad racial, social y cultural» y muestran un anhelo de integración, que también está presente en otras prácticas coetáneas. Quizás sea en este sentido el culto a la Virgen de la Caridad del Cobre el fenómeno que mejor ilustra esta circunstancia, ya que, mediante el sincretismo de divinidades procedentes de mundos lejanos que se unen en la advocación de esta imagen única, se funden y conectan las aspiraciones de justicia e igualdad con las creencias religiosas dentro de «un espacio trascendental».⁶⁸

Siguiendo la estela de Carpentier y de otros autores en lo que respecta a su opinión con respecto al origen del son de *La Ma'teodora*, es posible que, dadas las condiciones sociales, económicas y culturales imperantes en el oriente de Cuba y ya descritas aquí, formas primitivas del son estuvieran desarrollándose como parte de las prácticas musicales y bailables de la población autóctona. Esto sería impensable todavía

⁶⁸ Ídem., 72.

en occidente, donde no se puede dar constancia de un verdadero criollismo, al menos en la música, hasta muy avanzado el siglo XVIII, cuando tiene lugar en los grandes salones de La Habana la irrupción de la contradanza criolla.

La contradanza y la danza criolla. El nacionalismo en la música del siglo XIX

No podemos hablar de la existencia de músicas vernáculas en el occidente de la isla hasta los inicios del siglo XIX cuando se consolida la contradanza como el género más popular entre todos los que se escuchan y bailan en los salones de la capital. Dicho género evoluciona con rapidez en distintas direcciones según se mire, dando lugar a otras especies, y, en algunos casos, adopta una fisonomía diversa tanto en los bailes como en la música, aunque se sigue conociendo por el mismo nombre. Sería más adecuado entonces hablar de una familia de danzas y no abordarlo como una danza aislada.⁶⁹ De hecho, serán tantos los tipos de contradanzas conocidos en tierras americanas que prácticamente cada país de Hispanoamérica llegará a tener la suya o las suyas propias. No obstante, aparte del término contradanza, también se llegaron a usar otros como «cuadrilla, cotillón y lanceros, [...] para designar formas coreográficas próximas entre sí».⁷⁰

Según el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, los orígenes de la llamada contradanza deben buscarse en Inglaterra, a juzgar por el nombre “anglaise” con que fue introducida en Francia a finales del siglo XVII. El propio *DMEH* argumenta que “contradanza” proviene del inglés *country-dance*⁷¹ y que fueron los propios colonos franceses huidos de Haití tras la revolución los que la trajeron a la región oriental de Cuba. Aunque esto sigue siendo una cuestión muy debatida –de hecho, se sabe que los españoles ya la conocían, y que los ingleses, durante el tiempo que ocuparon La Habana (desde 1762 a 1763), pudieron haber contribuido a popularizarla–, lo cierto es que a inicios del siglo XIX la aristocracia santiaguera aprendía nuevos bailes considerados europeos pero que en realidad ya portaban elementos africanos.

⁶⁹ Carlos Vega ya repara en las circunstancias que rodean al fenómeno de la contradanza en América Latina, en sus múltiples subgéneros e hibridaciones.

⁷⁰ Victoria Eli Rodríguez, «Nación e identidad en las canciones y bailes criollos», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, eds. Consuelo Carredano y Victoria Eli Rodríguez, (Madrid: Fondo Cultural Económico, 2010), 6:104.

⁷¹ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. por Emilio Casares Rodicio, 10 vols. (Madrid: SGAE, 1999), s. v. «contradanza».

Helio Orovio describe la contradanza criolla como un baile de cuatro figuras: paseo, cadena, sostenido y cedazo, y cita a Argeliers León al respecto cuando explica que las dos primeras presentan un carácter tranquilo mientras que las dos últimas son vivas y picantes. Según su opinión, la contradanza del siglo XIX constaba de dos partes de 16 compases cada una, y era algo más difícil de bailar que su pariente el minué – también muy popular por entonces –, pues demandaba cierta habilidad para ejecutar movimientos rápidos con los pies; en este sentido, aquel era mucho más estático. Al parecer, andando el tiempo, la forma del baile fue perdiendo su aspecto colectivo pasando a interpretarse por parejas,⁷² y bebido a la influencia de otros estilos de la música popular «incorporó modismos de la canción que el pueblo improvisaba y cantaba». Mientras, se estaban gestando dos vertientes estilísticas muy definidas. La primera evolucionaría hasta llegar a “la danza”, un estilo instrumental ya totalmente aclimatado al ambiente criollo y urbano, por así decirlo, y la segunda tomará el rumbo de la canción habanera, la cual muy pronto adoptará connotaciones internacionales.

Tanto la danza –posterior a la contradanza y de tipo instrumental– como la canción habanera conservan la estructura y la métrica binaria de la contradanza, aunque en la segunda el ritmo se hace más sosegado, debido al carácter cantable que adopta y a una influencia cada vez más marcada de la canción lírica. Por otra parte, la música de la danza se verá claramente afectada por el modo de interpretación de los músicos negros y mulatos que en este oficio formaban mayoría, y por la frecuente asimilación de elementos rítmicos sincopados que alteran su regularidad. En ambos géneros predomina la tonalidad mayor, aunque con algunas incursiones en el modo menor, lo que es una característica también heredada de su antecesora. Ambas comparten como uno de sus rasgos más reconocibles el típico ritmo de habanera:



Figura 3. Patrón isorrítmico de la habanera.

El período en que estos dos géneros comenzaron a gozar de una amplia aceptación por parte de la población autóctona coincidió además con el despertar de una conciencia nacional reforzada por las ideas patrióticas, las cuales se hicieron notar sobre

⁷² Helio Orovio, *Diccionario de la Música cubana. Biográfico y técnico*, 1ª ed., s. v. «contradanza».

todo en los años próximos a la Guerra del 68. Sus textos, ritmos y bailes adoptaron a partir de entonces una significación que trascendía a su funcionalidad.

Lejos todavía de la independencia necesaria para edificar un estado libre, y a falta de la legitimidad política para materializar un proyecto de nación, dichas expresiones se convirtieron en verdaderas referencias de identidad a través de las cuales se reafirmaba el yo individual y colectivo del criollo volcado en la búsqueda de una «unidad cultural» que lo representara; un *self* colectivo mediante el cual pudiera diferenciarse del extranjero, si por extranjero se entiende sobre todo lo español.

Tanto Manuel Saumell (1817–1870) como Ignacio Cervantes (1847–1905), dos de los más importantes compositores del momento, reprodujeron con acierto estructuras provenientes de la música popular en la música culta, partiendo de modelos formales y de la técnica instrumental (en este caso pianística) propios de la tradición musical europea. Precisamente, el hecho de que se consideren como los dos primeros compositores nacionalistas en la isla se debe a que lograron trasladar de forma consciente y mejor que otros creadores de su tiempo la contradanza y la danza con su carácter popular a las veladas y conciertos de los salones burgueses ochocentistas. Ambos se basaban en la pequeña forma para transformar lo que en un principio era un estilo popular a la categoría de música de concierto, tomando como molde las formas pianísticas breves que estuvieron muy en boga en la Europa decimonónica. Por medio de sus trabajos establecieron un punto de conexión entre el pueblo y la burguesía, reduciendo así a través de la música la distancia que separaba a ambas clases sociales. Según expresa Bernardo Illari, la música nacional –vista, en el caso cubano, a través de la creación de estos dos autores–, pudo haber sido considerada tal en función de, por una parte, representar las características formales que se quería infundir a la futura nación, y por otra, desarrollar un estilo distintivo, referencia autóctona o no.⁷³

Durante la primera mitad del siglo XIX, Saumell impulsó a esta corriente estilística, que tuvo buena acogida por el público burgués tanto dentro como fuera de la isla. La obra de este artista trasluce la impronta dejada por los músicos negros y mulatos en los bailes urbanos, la cual se ve reflejada en el uso percusivo del piano en los pasajes más rítmicos, en el juego polirrítmico que resulta de los desplazamientos de la acentuación de los tiempos fuertes a los débiles, o en el empleo de patrones u ostinatos que devienen estereotipos como el conocido ritmo de habanera. Todos estos elementos

⁷³ Eli Rodríguez, «Nación e identidad...», 6:99.

serán fáciles de identificar en los fragmentos de sus contradanzas, que usaré como ejemplo a continuación.

El primer ejemplo (figura 4) procede de una pieza que lleva el sugerente nombre de *Sopla que quema* (sobre 1860). Si no fuese por la ausencia de voz y texto, estaríamos en presencia de una habanera clásica, ya que presenta un ritmo pausado, una melodía sencilla y un acompañamiento regular que en todo momento se ajusta al patrón rítmico característico. El contraste entre las dos secciones que conforman su estructura viene dado por el dibujo de la melodía, muy cantable en ambas, solo que en la primera tiende a descender, mientras que la segunda es más sincopada y sigue la tendencia contraria.



Figura 4. Fragmento de la contradanza de Manuel Saumell *Sopla que quema* (sobre 1860).

En *El Bazar* (sobre 1860) (figura 5), la polirritmia viene a ser el resultado de la unión del patrón clásico de la habanera en la mano izquierda, con la acentuación desplazada hacia la segunda semicorchea en la mano derecha, algo a lo que recurre con frecuencia Saumell y que es típico también de la música popular. Destaco también en este caso el contraste que se produce entre la parte final (más rítmica) y la primera sección, cuya melodía presenta un aire casi melancólico.

EL BAZAR

Contradanza compuesta
por Don Manuel Saumell
y dedicado al "Bazar"
por Concepción Saqui Dos Escudós

Moderato tranquillo

Figura 5. *El Bazar* (sobre 1860) de Manuel Saumell.

En la contradanza *Luisiana*, dedicada a su amigo Louis Moreau Gottschalk, Saumell sustituye el patrón clásico de la habanera en el acompañamiento de la mano izquierda por tresillos, lo que le aporta a toda la pieza un carácter más cercano a un vals europeo que al ritmo criollo. Este recurso también lo podemos encontrar en otras contradanzas escritas por el compositor.



Figura 6. Fragmento de la contradanza *Luisiana* (sobre 1860) de Manuel Saumell.

Por su parte, Ignacio Cervantes, el otro gran exponente del nacionalismo musical en el siglo XIX, es de los primeros músicos americanos en expresar sus sentimientos patrióticos deliberadamente a través de su obra. Hijo de una familia perteneciente a la burguesía habanera, fue considerado en su tiempo un niño prodigio. Una vez completada su formación en su ciudad natal, donde recibió clases del pianista Nicolás Ruiz Espadero, en 1865 viajó a Francia para ingresar en el Conservatorio Imperial de París. Durante su estancia allí obtuvo varios premios importantes como reconocimiento a su talento y se dio a conocer como concertista en otras ciudades europeas. De vuelta a Cuba, organizó junto al violinista José White (1836-1918) una gira de actuaciones por toda la isla con el fin de recaudar fondos para la causa independentista, motivo por el cual ambos fueron enviados al exilio. Sin embargo, su labor proselitista no acabó ahí, ya que desde el exterior continuó con su contribución a la causa mediante una aportación económica que le proporcionaban sus giras de concierto por México y Estados Unidos. En sus danzas, como ya tuvimos oportunidad de observar en las contradanzas de Saumell, introduce elementos de influencia afroamericana sin desligarse de una concepción y una sensibilidad puramente románticas en las que se impone el gusto por las formas breves ya comentado. Sin embargo, estas piezas presentan unas exigencias técnicas y una elaboración mucho mayor que las de Saumell, tal como se puede apreciar en la transcripción de la *Danza n.º1* (1857) de la figura 7.

DANZA CUBANA No. 1

Ignacio Cervantes

Figura 7. Danza cubana n.º 1 (1857) de Ignacio Cervantes.

La ópera también alcanzó una enorme popularidad en la Cuba del siglo XIX y llegó a atraer el interés de estos compositores, los cuales incursionaron en el género italiano, pero sin demasiada fortuna. Fueron definitivamente sus obras para piano, debido a una lograda síntesis entre elementos europeos y autóctonos, las que produjeron resultados artísticos verdaderamente trascendentales, al tiempo que contribuyeron a la creación de un repertorio instrumental inspirado en las fuentes de la música vernácula, una circunstancia considerada extraordinaria hasta ese momento.

Además de la ópera, el teatro musical de carácter más popular acaparó la atención de una parte importante de la población urbana. En él se fueron introduciendo elementos endémicos que servían para resaltar el criollismo de la puesta en escena. Poco

a poco los artistas fueron trasladando los tipos y temáticas de la tradición española al nuevo contexto cubano, a pesar de que el ojo avizor de las autoridades coloniales no bajaba la guardia, y que la censura se habría de convertir en una práctica corriente. La personalidad y la obra de Francisco Covarrubias (1775-1850), creador del teatro vernáculo y uno de los más grandes precursores del costumbrismo en la literatura cubana, es digna de destacar en este ámbito. Carpentier dedica un fragmento de *La Música en Cuba* a comentar algunas de sus más lúcidas aportaciones.

Covarrubias fue el padre del teatro bufo cubano. Familiarizado con el teatro ligero español, comprendió muy pronto que los personajes que animaban entremeses, sainetes, zarzuelas y tonadillas, podían ser sustituidos por tipos criollos. [...], «el caricato» conocía el valor del idioma propio, ante un público que se sentía cada vez más criollo [...] De ahí que a partir de 1812 comenzó a llenar la escena de guajiros, monteros, carreteros, peones y otros tipos populares de la isla. [...] A esta adaptación se unía una sustitución de elementos musicales. Al aclimatarse los géneros tradicionales se despojaban de sus personajes hispánicos, perdiendo a la vez su lastre de seguidillas, boleras y villancicos, para dar entrada a la música popular del país.⁷⁴

En general, las danzas decimonónicas muestran su poder de seducción tanto hacia las clases populares como hacia la burguesía, lo que era inédito hasta entonces en la tradición musical cubana. Este tal vez solo se verá igualado por la aceptación unánime alcanzada por el son en la primera mitad del siglo XX. Su contribución en el plano social radicó en lograr que personas de razas y clases muy diferentes, y en algunos casos enfrentadas, compartieran gustos y preferencias musicales, algo sumamente importante en el proceso de formación de una conciencia de identidad colectiva.

Sin embargo, los ideales de la propia burguesía en el occidente de la isla dejan ver una clara contradicción que estará latente en la sociedad colonial durante todo el siglo XIX y que tenía su origen en el conflicto entre dos agentes principales del devenir histórico, el esclavo y el esclavista. No había todavía en este contexto ningún terreno conquistado a favor de los derechos de los negros y de la abolición de la esclavitud, y para las aspiraciones de construir un país libre esto constituía un obstáculo insalvable.

⁷⁴ Carpentier, *La música...*, 182.

Las ansias de liberación por parte de la oligarquía criolla no eran ni mucho menos sinceras cuando anteponía sus intereses económicos a todo lo demás.

Como explica Walterio Carbonell, algunos de los más celebrados adalides de la incipiente nacionalidad cubana, que al mismo tiempo se contaban entre las luminarias de la intelectualidad del siglo XIX, como Saco, Del Monte, o Parreño, se mostraron en contra de la abolición de la esclavitud porque su propio estatus y condición social se sostenían precisamente gracias a ese sistema esclavista.⁷⁵ La aristocracia y la gran burguesía colonial –sobre todo en el occidente del país, donde se concentraba la más acaudalada y poderosa– a cuyos intereses también ellos respondían, se enriquecía y obtenía numerosas prebendas de España por mantener el flujo constante de riquezas hacia la metrópoli producto del trabajo y la explotación de la mano de obra esclava en las plantaciones y los ingenios azucareros. Por tanto, la fórmula reaccionaria “Sin azúcar no hay país”, que la oligarquía llevaba por bandera, formaba parte de esa ideología mezquina que se empeñaba en justificar la esclavitud y «que se presenta, bajo su falsa objetividad, como un rechazo de todo aquello que pretendería cambiar el “statu quo”». ⁷⁶

Existe una interrelación muy sutil entre la “ideología” y la “conciencia nacional”. Una interrelación muy sutil puesto que la “ideología” se manifiesta como si fuera la “conciencia nacional”. Un grupo de hombres comienzan por adquirir conciencia de sus intereses de clase, y luego acaban por identificar su interés de clase con el país.⁷⁷

El propio Carbonell explica un rasgo característico de esta etapa, que considero importante para entender el desarrollo de las corrientes culturales y del pensamiento en la sociedad ochocentista:

[En Cuba] se confunde “ideología” con “conciencia nacional” y “cultura nacional” con “ideología”, y esta confusión es otra de las tantas razones por la cual los movimientos reformistas y anexionistas del siglo XIX, expresiones ideológicas en estado puro, son calificadas de manifestaciones de la conciencia nacional. Y, por otra

⁷⁵ Según Walterio Carbonell, estas figuras que son básicamente reformistas, y que de alguna manera en la época actual se han intentado recuperar para el ideario nacional, no solo defendieron abiertamente los intereses de la oligarquía colonial, sino que sus ideas no encontraron eco en la mayoría de la población y si un claro rechazo por parte de los esclavos, los negros (1961), 94, y mulatos libres, y amplios sectores de blancos no esclavistas.

⁷⁶ Walterio Carbonell, *Cómo surgió la cultura nacional*, (La Habana: Ediciones Yaka, 1961)

⁷⁷ *Ibidem*.

parte, no existe la menor idea de cómo se opera el tránsito dialéctico de la “ideología” a la “conciencia nacional”, ni de los momentos en que la conciencia nacional aparece como una prolongación depurada de las “ideologías”.⁷⁸

Más allá de estas consideraciones ideológicas, la música y en particular las danzas decimonónicas se convertirán en una de las primeras manifestaciones artísticas con el poder de representar el sentimiento nacional. Si por una parte fueron vistas como una expresión artística cuya función era sencillamente garantizar el recreo y la diversión del pueblo, existió un amplio sector de la sociedad, en este caso muy influyente, que hizo de ellas una lectura paralela, considerándolas representaciones objetivas de la nación. El conflicto fundamental surgió cuando las clases y los individuos que ostentaban el poder económico y político de la isla al reivindicar su condición de nacionales, impidieron que otros, entre los que se encontraban los esclavos, los negros y los mulatos libres, formularan reivindicaciones similares.⁷⁹

El danzón

Otro capítulo aparte en el nacionalismo musical tuvo lugar con la aparición del danzón. «El danzón que se bailó después de la danza cubana, con igual coreografía de danzas de cuadros, fue solo una danza ampliada con muchas figuras y de más de una hora de duración». Pero muy pronto, por la influencia de los nuevos bailes foráneos, se adoptó una nueva forma de bailarlo por parejas sueltas.⁸⁰

Las orquestas típicas con las que se interpretó el danzón y otros géneros de moda, como muchas otras orquestas de baile del momento, derivaron de las bandas militares. En ellas tocaban músicos de formación diversa entre los que se encontraban negros y mulatos. Victoria Eli Rodríguez menciona algunos muy conocidos que alcanzaron fama y renombre dentro del ambiente musical del país, como Tomás Buelta y Flores, Ulpiano Estrada y Claudio Brindis de Salas (padre del más célebre violinista cubano del siglo XIX). Uno de estos músicos mulatos, Miguel Faílde y Pérez (1852-1921), fue el creador del primer danzón, *Las Alturas de Simpson*, el cual se estrenó en la ciudad de Matanzas en el año 1879.⁸¹

⁷⁸ Ídem., 100.

⁷⁹ Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo...*, 86.

⁸⁰ Linares y Núñez, *La música entre Cuba y España...*, 120.

⁸¹ Eli Rodríguez, «Nación e identidad...», 6:106.

Si en los estilos abordados antes predominaba el mencionado ritmo de habanera, el elemento rítmico que vertebrará la elaboración musical del danzón es el cinquillo cubano (figura 8).



Figura 8. Cinquillo cubano.

Eli señala que:

En el danzón el “bajo de habanera” [que ya venía empleándose tanto en las danzas urbanas como en la habanera] no tuvo cabida, fue más común la utilización de valores cortos e irregulares, y los acentos regulares y constantes que marcaban el paso de bailes se modificaron con otras combinaciones rítmicas de un nuevo sentido.⁸²

Los danzones, al igual que sucede con la canción habanera, se interpretaban a un tempo más sosegado que las contradanzas y las danzas, y se prestaban más a una mayor elaboración de los arreglos musicales. El tratamiento de los timbres era más variado en este género, lo que permitía jugar con los contrastes. Las secciones se distinguían unas de otras mediante procedimientos formales (a diferencia que en las danzas decimonónicas el danzón admite tanto estructuras binarias como ternarias), por medio de la instrumentación, o mediante el uso de combinaciones armónicas y giros melódicos diferenciados.

En sus inicios adoptó una estructura similar a la contradanza, donde se repetían las dos secciones originales (A-B-A-B), pero finalmente se impuso la forma rondó (A-B-A-C-A-D-A-E, etc.).⁸³ Por otra parte, los instrumentistas tenían la oportunidad de lucirse mediante solos o improvisaciones, lo que hacía que se expresasen con mayor libertad que en estilos populares anteriores.

Las orquestas danzoneras conservaron el formato de las orquestas típicas. Las mismas contaban con varias secciones en las que estaban representadas todas las familias instrumentales: dos clarinetes, dos violines, un cornetín, un trombón, un fígle,

⁸² Ídem., 6:107.

⁸³ Linares y Núñez, *La música entre Cuba y España...*, 123.

un contrabajo, una flauta de cinco llaves y, en la percusión, timbales y güiro.⁸⁴ En ellas se permitía la participación de músicos de todas las razas, ya que la música era uno de los pocos oficios a los que los mulatos y los negros libres podían dedicarse sin ser mal vistos por la sociedad. Por los datos consultados, todo indica que su presencia será cada vez mayor en estas agrupaciones, formando en poco tiempo una gran mayoría respecto a los músicos de raza blanca.⁸⁵

Los negros y mulatos tenían una forma de entender y transmitir la música muy distinta a la de un músico de formación académica, con recursos tomados de la tradición oral, lo que les permitía aprovechar una gama de timbres y matices muy amplia, sobre todo en los instrumentos de percusión donde expandieron los efectos sonoros mediante el uso de la técnica de las baquetas hasta límites antes insospechados. Por otra parte, el criollo también empezó a fabricar instrumentos que se adaptaban a los nuevos cometidos –como era el caso de las pailas, cuyo antecedente fundamental son los *timpani* europeos–, y reinventaba la manera de aprovechar los que ya poseía,⁸⁶ por lo que de estas prácticas resultaba un universo rítmico-sonoro muy rico en combinaciones originales y sorprendentes.

Ejemplo de la gran inventiva del percusionista criollo lo tenemos en la forma que se elabora y reelabora una y otra vez el propio patrón de acompañamiento del danzón en los timbales cubanos, del cual, como sucede con otros muchos ritmos autóctonos, pueden existir distintas variantes. Obsérvese en la figura 9 que la mano derecha (M.D) toca el cinquillo cubano en el primer compás, al tiempo que el golpe en la “hembra” lo completa con la corchea final que a su vez coincide con el bajo anticipado del son. Dicho acento, trasladado al patrón de la habanera, cae justo sobre la segunda corchea del segundo tiempo (figura 3). La mano izquierda (M.I) en este caso lleva una especie de relleno –al modo de los golpes sordos que se ejecutan en un tambor afrocubano para adornar los toques–, el cual puede variar dependiendo de la manera particular de improvisar que tenga cada instrumentista.

⁸⁴ *Ibíd.*, 120.

⁸⁵ Eli Rodríguez, «Nación e identidad...», 6:106.

⁸⁶ El contrabajo con el empleo del pizzicato y el carácter percutido que le aportan los instrumentistas danzoneros y soneros constituye un claro ejemplo de ello.



Figura 9. Patrón rítmico del acompañamiento del danzón en las pailas o timbales.

Con la posición cruzada sobre el aro, la mano izquierda cumple la función de apagar y abrir el sonido de la paila, aplicando tensión o soltando el parche alternativamente según corresponda, sin que en ningún momento se llegue a entorpecer la definición del golpeo de la mano derecha.

Esta forma de tocar coincide con las prácticas de los músicos soneros, y no es de extrañar que estos dos géneros se vieran influidos recíprocamente uno por el otro. Más adelante se describirá cómo, sobre todo a partir de la década de los 20 del siglo pasado, las agrupaciones soneras y las orquestas típicas mantuvieron un intercambio constante de músicos que dio como resultado la aparición de nuevos conceptos y elementos en uno y otro estilo. Sobre este tema el musicólogo Danilo Orozco comenta lo siguiente:

En el complejo del son, interrelacionado con el danzonero, se estabiliza y acentúa el comportamiento de un conjunto de pequeños modelos estructurales básicos de transformaciones rítmico-temporales y de redistribución de acentos (en el denominado cinquillo sincopado y su redistribución, en el tresillo sincopado y su redistribución, en el modelo tanguillo-habanera, y otros derivados). Estos modelos intercambian, se complementan y segmentan, son prácticamente indisolubles y constituyen un grupo de transformaciones recíprocas que responden a la situación de cada contexto cultural. La dinámica de interacción, a través de estos modelos, explica las más inusitadas relaciones culturales de la cultura musical cubana e incluso de sus vínculos con lo latinoamericano y lo internacional.⁸⁷

La presencia de músicos negros y mulatos en las orquestas típicas supone un condicionante que, ineludiblemente, va a marcar sobremanera la forma de interpretación de los diferentes géneros de finales del XIX. Esto tendrá su réplica en el son, en la

⁸⁷ Danilo Orozco, «Procesos socioculturales y rasgos de identidad de los géneros musicales con referencia especial a la música cubana», *Revista de música latinoamericana* 13, n.º 2 (1992), 169-170, <https://www.jstor.org/stable/948081>

rumba, en el bolero y otros muchos estilos que nos conducen hasta la salsa actual y a sus variantes más contemporáneas. El proceso de incorporación y aceptación de elementos afroamericanos dentro de los estilos y bailes criollos decimonónicos irá configurando un nuevo escenario donde la música afrocubana se colocará como telón de fondo de todo el quehacer musical en la isla ya durante la primera mitad del siglo XX.

CAPÍTULO 3: LA TRADICIÓN MUSICAL DE LOS NEGROS Y SU INFLUENCIA EN LOS GÉNEROS DE LA MÚSICA CUBANA

Rítmica e improvisación en las música africana

La introducción del isorritmo propio de la habanera, así como del bajo atresillado en la danza, la contradanza y otros géneros, sugiere una creciente influencia de la música de raíces africanas en las expresiones vernáculas.⁸⁸ Ambas fórmulas estereotipadas funcionan a modo de códigos culturales que son transmisibles a, y comprensibles por, una gran mayoría de la población. La gran aportación del músico afrocubano está en el hacer algo «de cierta manera» para todo o casi todo, que diría Benítez Rojo,⁸⁹ es decir, en su forma de improvisar o recrear esas fórmulas y otras muchas en el momento de su ejecución.

La improvisación en la música afrocubana constituye una de las dinámicas más importantes mediante la cual el conjunto polirrítmico adopta un cariz más complejo. Es el elemento que tiende a descentrar y a la vez ajustar la estructura de los cantos, toques y bailes, y un complejísimo fenómeno que va mucho más allá de la técnica, de la organización del ritmo y de lo meramente espontáneo. Aunque el improvisador parte de determinados patrones preestablecidos, adopta un grado de libertad en algunos casos, que solo se justifica por la relación que mantiene la música con el trance danzario; con el elemento imprevisto⁹⁰ que rompe con la rigidez del rito y lo establecido. Sin entender cómo actúan estas dinámicas dentro de la performance de las expresiones afrocubanas sería imposible asimilar la esencia de los géneros que conforman dicho repertorio, o lo que es más sencillo de expresar, la manera de tocar, bailar y cantar que domina en esta música.

El denominado ritmo cruzado que hace que el sentido rítmico del negro parezca tan complejo, se identifica por la superposición de acentos y la entrada escalonada de los tiempos fuertes, que da lugar a la concepción de una polimetría y una polirritmia repleta de diferencias y permutaciones. Aquí el juego consiste en que todo se repite, pero nada se repite igual. No es el diseño rítmico en sí el componente fundamental que domina la naturaleza de esta música sino la forma de reelaborarlo, de enmascararlo y esconderlo. Aunque no se escuche el patrón de la clave en un guaguancó, por ejemplo,

⁸⁸ Peter Manuel, «The Anticipated Bass in Cuban Popular Music», *Latin American Music Review* 6, n.º 2 (Autumn - Winter, 1985): 249-261, <https://www.jstor.org/stable/780203>

⁸⁹ Antonio Benítez Rojo, *La Isla que se repite*, (Barcelona: Editorial Casiopea, 1998), 35.

⁹⁰ Benítez Rojo, *La Isla...*, 35.

este seguirá guiando y conduciendo el toque del tambor y los movimientos del bailar. Sin embargo, percibirlo de esta manera requiere que el oyente esté familiarizado con ciertos códigos.

Tanto Carpentier como Ortiz fueron avezados observadores de los elementos que caracterizan las prácticas instrumentales de los músicos criollos, sobre todo mestizos y negros, que introdujeron originales modos de ejecución –improvisada o no– como factor de cambio distintivo de las dinámicas de la música vernácula. Aunque ritmos como el de la habanera podríamos encontrarlos por toda la música africana en la diáspora, en los toques y cantos yorubas, en la música de los ñañigos o en distintas guías y repiques de infinidad de tambores e idiófonos, son las expresiones de la música bantú las que mejor conectan con esta fórmula y sus variantes, y lo mismo podríamos decir de su influencia en el son. Esto no quiere decir que otras tradiciones africanas no hayan dejado su huella en el género oriental, pero la presencia mayoritaria de bantúes en esta y otras regiones del país, la facilidad con que se mezclan con otras razas y culturas, así como el hecho de compartir con ellas un mismo espacio geográfico y cultural a lo largo de varios siglos, no dejan lugar a la duda.⁹¹

Los negros congos

La cultura bantú, que comprende numerosos grupos étnicos africanos en Cuba, fue, entre todas las del continente negro, la más extendida. Bantúes son muchos de los pueblos que se asentaron a lo largo de varios siglos en el centro-oeste de África, que hablan un conjunto de lenguas homónimas y ocupan un enorme territorio cultural diverso o poco homogéneo el cual comenzó a formarse a partir del año 500 d. C. siguiendo un proceso que se ha alargado hasta hoy. Actualmente este territorio abarca amplias regiones de países como Zaire, Angola, Gabón, Uganda, Zambia y el Congo. Dentro de esta denominación se encuentran los congos, llamados así precisamente porque procedieron desde la parte norte del río Congo hasta el sur de Angola. Se clasifican dentro del subgrupo lingüístico benué-congo y constituyeron la población de esclavos africanos más estable en Cuba durante los siglos de colonización. *Bacongos*,

⁹¹ Danilo Orozco, «Procesos socioculturales...» (1992), 166, <https://www.jstor.org/stable/948081>

loangos, macubas, mayombes, mondongos, masundis, entre otros, pertenecen a esta etnia y llegaron a la isla en distintas oleadas.⁹²

De origen bantú es muy probable que fueran muchos de los primeros esclavos, dado que este grupo muestra un crecimiento considerable en la zona oriental donde se asentaron los españoles al inicio de la colonización, aunque en un principio se constituían en partidas poco numerosas destinadas fundamentalmente al servicio doméstico.⁹³

Como señala José Guanche Pérez «la entrada de africanos a la isla ha sido muy variada y poco controlada, por causas políticas e intereses económicos que propiciaron errores y omisiones estadísticas, así como por el auge que fue adquiriendo el tráfico clandestino».⁹⁴ La trata se abolió oficialmente en 1820 pero siguió desarrollándose de forma ilegal en función de las exigencias de fuerza de trabajo de las plantaciones e ingenios azucareros. De hecho, la población africana muestra un crecimiento exponencial mucho después de esta fecha en el periodo que va de 1851 a 1860. Dado la complejidad de la trama de aportaciones multiétnicas que trajo la esclavitud, el desarraigo y el desconocimiento de la cultura de estos pueblos por parte de las autoridades de la isla junto a otros factores que ya he mencionado, se hace muy difícil obtener información precisa sobre la llegada y distribución de los africanos por las distintas regiones del país, y la información estadística en muchos casos no es suficiente para esclarecer determinadas cuestiones cuyas respuestas podrían ser útiles en esta investigación. No obstante, valorando las cifras que aportan algunos estudios como las que aparecen en la tabla de la página siguiente, podemos inferir los procesos de agrupamiento y asimilación étnica que tuvieron lugar al menos en algunas zonas del centro-occidente de Cuba.

A partir de este y otros estudios demográficos, que reflejan los datos que arrojan algunos archivos parroquiales en el occidente de la isla, podemos hacer un estimado sobre la procedencia de los esclavos negros llegados a Cuba entre 1851 y 1860. Aquí se puede constatar que la presencia de los congos es sensiblemente mayor que la de los lucumí, gangá, carabalí o los llamados mandingas.

⁹² José Guanche Pérez, «El poblamiento de Cuba...», en *Instrumentos de la Música folclórico-popular de Cuba*, 1:18.

⁹³ *Ibidem*, 20-25.

⁹⁴ *Ibid.*, 23.

Denominación	%
<i>Congo</i>	34,81
<i>Lucumí</i>	22,83
<i>Gangá</i>	13,22
<i>Carabalí</i>	8,78
<i>Macuá</i>	4,45
<i>Mandinga</i>	3,81
<i>Mina</i>	1,60
<i>Arará</i>	1,31
<i>Ibo</i>	0,75
<i>Otros</i>	8,44

Cuadro 2. *Composición étnica de la población africana por archivos parroquiales seleccionados de la región occidental de Cuba (1851-1860).*⁹⁵

Los congos aportaron muchas de las manifestaciones músico-danzarias africanas que todavía hoy perviven en casi todo el territorio de Cuba. A esta etnia pertenecen los conjuntos de *yuka* y de *makuta*, que intervienen en sus ceremonias mágico-religiosas y con los que se acompañan numerosísimos cantos, toques y bailes. Se trata de expresiones que han tenido y tienen un peso muy importante en la formación de los géneros y estilos musicales típicos cubanos más conocidos.⁹⁶

La música del “congo” se basa en patrones y estructuras repetitivas, que básicamente son comunes a todas sus expresiones, y cuyo interés, desde mi punto de vista, radica en la manera en que estos diseños, aparentemente sencillos, encajan en la complejidad del *interplay* de todo el conjunto. El resultado adopta la forma de una polirritmia donde el espacio que deja un elemento lo llena otro, en una estratificación casi perfecta en la cual el cantante, el tamborero y el bailarín cumplen con eficacia su cometido. Esta especie de temor al silencio, al espacio vacío, domina su música, que solo termina cuando las fuerzas desfallecen tras alcanzar el punto álgido del trance animista, donde se considera que el cuerpo ya no se mueve por sí mismo, sino por un poder sobrenatural que procede de una dimensión inescrutable.

⁹⁵ *Ibíd.*, 23.

⁹⁶ Danilo Orozco, «Procesos socioculturales y rasgos de identidad de los géneros musicales con referencia especial a la música cubana», *Revista de música latinoamericana* 13, n.º 2 (1992), 163, <https://www.jstor.org/stable/948081>

Dentro de los instrumentos de percusión de los bantúes, son los tambores los que desempeñan la función de potenciar el contacto del creyente con el más allá, donde moran los espíritus y presencias que también comparten el espacio común de su realidad en la tierra. Esto tiene lugar durante las ceremonias de *palo*, nombre que recibe su sistema de creencias y rituales y que consta de diversas variantes como el Palo Monte, Palo Mayombe, Palo congo, Brillumba y Kimbisa.⁹⁷

Los tambores yuka son membranófonos contruidos a partir de troncos de considerable tamaño, lo que requiere ir montado sobre ellos para poder tocarlos. Los tres tambores que componen el conjunto se denominan: *caja*, *mula* y *cachimbo*. El primero y más grave cumple la función de improvisar, mientras que el resto mantiene un patrón rítmico estable.⁹⁸ En el juego de makuta, otro de los estilos musicales de los congos, el tambor mediano y el pequeño son habitualmente conocidos en ese orden como *ngoma* y *nsumbi*.⁹⁹ Pero los autores no se ponen de acuerdo en cuanto a la denominación de dichos membranófonos, ya que las mismas han ido cambiando con el tiempo y algunas se han perdido para dejar lugar a otras. A esto hay que agregar que el vocablo *makuta* sirve para designar un repertorio concreto de toques y cantos, que a su vez comprenden los de tipo ceremonial que dan inicio a las celebraciones religioso-festivas de cada cabildo. Dichos cambios van en función de la zona o de los grupos que mantienen vivas estas tradiciones, como explica María Elena Vinuesa en el artículo dedicado a los conjuntos congos.¹⁰⁰

Además de membranófonos, los grupos emplean idiófonos como el *ngongue* (ya en desuso) sustituido por la guataca –hay conjuntos que en su lugar emplean también una reja o un diente de arado–, el catá o guagua de madera, y pequeños idiófonos de sacudimiento. La guataca lleva la línea conductora que garantiza la relación rítmica con el canto y los toques de los demás instrumentos, a diferencia de los tambores que se caracterizan por su rítmica parlante.¹⁰¹

Como ocurre con las palabras de los lenguajes africanos en la diáspora, muchos toques y cantos desligados ya de su entorno original, al adaptarse a nuevos contextos, habrían ido perdiendo su función primigenia, lo que llevó a su desaparición o a

⁹⁷ Fernando Ortiz, *Los Bailes y el Teatro de los negros en el folklore de Cuba* (La Habana: ministerio de Educación, 1951), 165.

⁹⁸ María Elena Vinuesa González, «Membranófonos», en *Instrumentos de la Música folclórico-popular de Cuba*, coord. por Victoria Eli Rodríguez (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1997), 1:192.

⁹⁹ Vinuesa González, «Membranófonos», 188-200.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, 1:206.

¹⁰¹ *Ibíd.*, 1:193.

mezclarse y diluirse al contacto con otros. No podemos asegurar hasta qué punto las expresiones de los bantú que han llegado hasta hoy se corresponden con aquellas que arribaron directamente desde África en distintas oleadas a lo largo de cuatrocientos años, aunque lógicamente deben haber cambiado, a juzgar por los propios cantos cuyas letras ya se interpretan en español. No obstante, gracias a su sentido religioso y a la connotación secreta que siguen teniendo algunas ceremonias, es muy probable que algunos cantos y toques se hayan preservado, manteniendo rasgos originales. No hay que olvidar la dependencia e interrelación de los ritmos de los tambores con los cantos y los bailes o las modificaciones que seguramente han venido produciéndose dentro del propio ritual, factores que habrían de afectar sin duda a la música y a la totalidad del *interplay*.

Las expresiones musicales de los congos, a diferencia de otras como la de los lucumí, por ejemplo, cuyo ceremonial es mucho más complejo, no presentan una intrincada elaboración y serían fácil de seguir por cualquier profano. Su estructura básica se corresponde con la del diálogo solista-coro, la misma de los primeros sonos montunos, e invita abiertamente a la participación colectiva. En ellas aparecen diseños rítmicos formados por motivos cortos que pueden reiterarse hasta el paroxismo, que se entrelazan en un compacto tejido de acentuaciones y percusiones que va creciendo en intensidad, y siempre de modo ascendente. La sencillez de las frases cantadas hace que fácilmente podamos repetir las con el coro y reforzar así el diálogo de este con el cantante.

Fernando Ortiz observó el comportamiento de algunos ritmos, bailes y cantos de distintos cabildos congos. Los del cabildo Congo Kunalungo de Sagua la Grande,¹⁰² por ejemplo, contienen trazas de dos de los diseños rítmicos mejor aprovechados en la música urbana del siglo XIX. Ambos ya aparecen en las contradanzas de manera reiterada, como demuestran los compases sombreados de la figura 10 perteneciente a *El Bazar* de Manuel Saumell.

¹⁰² Vinuesa González, «Membranófonos», 1:207.



Figura 10. Fragmento de *El Bazar* de Manuel Saumell con diseños rítmicos destacados en color que indican la presencia de ritmos de origen congo.

Por otra parte, en esta misma línea podría afirmar que, tanto la contradanza como la habanera absorbieron elementos propios de los toques y cantos callejeros que tenían lugar en La Habana y Santiago de Cuba en fechas muy señaladas, y en las que solían intervenir únicamente músicos negros. Podemos observar en la figura 11, por ejemplo, la similitud entre los toques de claves con el patrón típico de la habanera que, mediante un proceso de elisión, deriva en el ritmo fundamental del bombo de la conga oriental.



Figura 11. Patrón rítmico del bombo en la conga y claves de rumba y de son.¹⁰³

Pero la influencia de este ritmo en la música vernácula va más allá de su relación con la clave, actuando frecuentemente como célula generadora de otros diseños y patrones también muy extendidos. Llegado este punto es necesario reiterar la idea que planteo al principio de este capítulo sobre el valor de la improvisación en la música negra, y la habilidad del africano o del criollo para trasladar estos diseños rítmicos a otros contextos musicales diferentes a los originales, donde asumen nuevos

¹⁰³ Vinueza González, «Membranófonos», 1:299.

significados. Un caso muy conocido en este sentido es el del cinquillo cubano, presente en el danzón, entre otros géneros, el cual constituye el resultado de otra clara apropiación de ritmos afrocubanos.¹⁰⁴ En el cambio del ámbito folclórico al popular vemos que no experimenta ninguna variación. En la figura 12 se muestran tres formas de escribirlo:

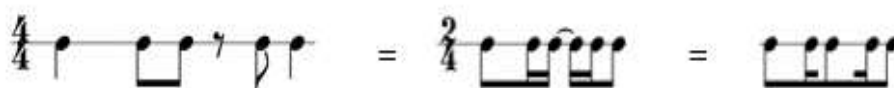


Figura 12. Tres formas distintas de transcribir el cinquillo cubano.

Los ritmos ya creados en Cuba, como el son o el danzón, al interpretarse a un aire más sosegado que sus antecedentes africanos, permiten establecer una subdivisión binaria del tiempo, la cual se adecua mejor a su sentido rítmico-bailable que la medida ternaria original. El proceso que describe el paso de dos patrones ternarios típicos africanos –como el patrón rítmico conductor de los toques de palo en las ceremonias de los congos—¹⁰⁵ hasta la clave de rumba y la clave de son, respectivamente, ilustra esta distinción (figura 13).



Figura 13. Derivación de las claves de rumba y de son de las guías rítmicas afrocubanas.

Vemos que la manera más generalizada para transcribir el patrón de la clave (o las claves) es la métrica binaria, lo que no significa que a un tempo rápido los valores ternarios como los tresillos nos aporten una lectura más precisa de este figurado rítmico, tal y como procede en el patrón de la figura 14 donde aparece el diseño que ejecuta la

¹⁰⁴ Se puede escuchar también este ritmo tanto en los cantos dedicados a Osain en el Oru cantado, como en los toques de los tambores de fundamento en honor de éste orisha propios de los negros yorubas. Se usa igualmente en algunas variantes de los toques de tambores iyésá y en la fiesta del *bembé* de esta misma etnia.

¹⁰⁵ Véase «Conjunto Folclórico Nacional de Cuba “palo Monte”», YouTube video, Subido por Yorctgroup, 24 de enero 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=ixXvtRVF1N8>

guataca en el toque de *palo*¹⁰⁶, el cual, dicho sea de paso, se corresponde con otro género afrocubano conocido como *bembé*:

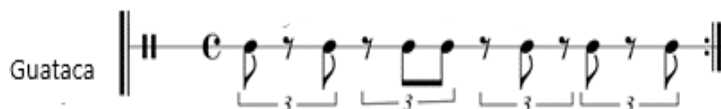


Figura 14. Patrón rítmico conductor de la guataca en el toque de palo.¹⁰⁷

Si nos remitimos a los datos históricos aportados por algunas fuentes, podemos inferir que un importante intercambio cultural, y por ende de ritmos, instrumentos y estilos musicales, hubo de producirse entre etnias pertenecientes a grupos lingüísticos distintos, incluso ya en tierras del continente negro antes y durante de la trata esclavista.¹⁰⁸ La guía rítmica del bembé –concretamente la usada en los llamados toques de diversión de los lucumíes–¹⁰⁹ nos aporta una evidencia muy clara de ello, y es una prueba más de que dicha sincronía se produjo también en la isla, en este caso concreto entre congos y yorubas, grupo étnico-lingüístico al que pertenecen los lucumíes.¹¹⁰

Por otra parte, la conga oriental o la comparsa habanera –estilos ya considerados vernáculos–, aunque se suelen tocar a un tempo más rápido que algunos cantos y toques africanos también introducen este patrón, muchas veces simplificado en la clave que, en dichos conjuntos se toca en un cencerro o una guataca. La diferencia, sin embargo, vuelve a estar en la métrica de uno y otro tipo de repertorio. Mientras que los ritmos africanos tradicionales suelen encajar mejor en la subdivisión ternaria de un compás de 12/8, por ejemplo,¹¹¹ los géneros cubanos presentan una acentuación binaria que se adecúa mejor al dos o cuatro por cuatro. Estos dos géneros populares que van asociados a las fiestas de carnaval conservan todavía la esencia de los toques callejeros de los negros, que salían el día de reyes y en otras fechas señaladas a la calle, a celebrar con

¹⁰⁶ *Ibíd.*

¹⁰⁷ María Elena Vinuesa González y Carmen María Sáenz Coopat, «Tambores de palo», en *Instrumentos de la Música folclórico-popular de Cuba*, coord. por Victoria Eli Rodríguez (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1997), 2:192.

¹⁰⁸ José Guancho Pérez, «El poblamiento de Cuba...», en *Instrumentos de la Música folclórico-popular de Cuba*, 1:22.

¹⁰⁹ Vinuesa González, «Membranófonos», 1:311.

¹¹⁰ Ana Victoria Casanova Oliva, «Idiófonos», en *Instrumentos de la Música folclórico-popular de Cuba*, coord. por Victoria Eli Rodríguez (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1997), 1:101-102.

¹¹¹ *Ibíd.*, 102.

sus instrumentos, sus cantos y sus bailes¹¹² y, en muchos casos, casi de modo exacto, reproducen las mismas fórmulas estereotipadas originarias de la música bantú o lucumí.

En comparación con otros ritmos cubanos como el son o el danzón, la comparsa presenta un numeroso y “ruidoso” conjunto instrumental, formado mayoritariamente por percusiones tanto de idiófonos como de membranófonos, a las que se suman trompetas, trombones y otros elementos muy particulares como la trompeta china, típica de la conga santiaguera.¹¹³ El carnaval, el pasacalle, la comparsa, se desarrolla en un medio abierto y al aire libre, con la participación masiva de personas, de ahí su intensidad sonora y su ritmo arrollador que no se corresponde con el ambiente más relajado de los salones de baile donde se toca el son.

Un parecido muy llamativo con la conga lo encontramos en los ritmos del trillado y el garabato, también propios de los congos. El patrón atresillado de la mula y el cachimbo, nos recuerda el ritmo del bombo o de los bombos del género carnavalesco, y curiosamente estaríamos hablando de la misma célula rítmica del bajo anticipado del son, sobre cuyo origen versan algunos trabajos de investigación ya citados.¹¹⁴

El sentido y la acentuación del patrón rítmico conductor en la conga nos remite nuevamente a la guataca del palo, emparentada a su vez con la clave de guaguancó, lo que lleva a reafirmarnos en la teoría de que dicha clave se introduce en el son y otros estilos considerados ya urbanos, más que por los músicos abakuás de la capital –como defienden algunos autores, entre ellos Gregorio Hernández, El Goyo, (cantante e investigador de los géneros afrocubanos que desempeñó una labor destacada en el Conjunto folclórico nacional entre otras instituciones culturales en La Habana)¹¹⁵ por la influencia de la música de los bantúes. Por otra parte, sigue siendo un enigma el origen de los coros de clave que precedieron a la rumba urbana, y que pudieron tener un enorme influjo en el son cuando este llegó a La Habana,¹¹⁶ un tema que podría ofrecer abundante material para nuevos trabajos.

Debo señalar que la columbia, que viene a ser la modalidad rural de la rumba, guarda también asombrosas similitudes con el garabato y el trillado, –estilos congos ya mencionados por su relación con la música de las comparsas–.¹¹⁷ Este vínculo se debe a

¹¹² Fernando Ortiz, *Los Bailes y el Teatro de los negros...*, 171.

¹¹³ Ana Victoria Casanova Oliva, «Idiófonos»..., 1:110.

¹¹⁴ Vinuesa González, «Membranófonos», 1:299.

¹¹⁵ «El Goyo hablando de Ignacio Piñeiro», YouTube video, 4:46 (entrevista). Subido por Music All – Scuola di musica Roma, 29 de julio 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=ESijcF0eHms>.

¹¹⁶ Ana Victoria Casanova Oliva, «Idiófonos»..., 1:69.

¹¹⁷ *Ibidem*, 1:56.

que dicho género aparece entre la población campesina de ascendencia africana de la zona central de la isla (actuales provincias de Cienfuegos, Villa Clara y Matanzas), donde se concentra un nutrido núcleo demográfico de origen bantú y de allí se lleva a la capital y a la ciudad de Matanzas, centros rumberos por excelencia.¹¹⁸

En este capítulo he podido analizar a grandes rasgos cómo se relacionan las guías rítmicas conductoras de los toques de la música bantú con las claves de guaguancó y de son, las cuales comenzaron a usarse en la rumba urbana y el son habanero alrededor de la primera y la segunda década del siglo XX, respectivamente.¹¹⁹ También observamos las semejanzas entre los toques de palo y los toques de diversión del bembé, que comparten el mismo patrón rítmico conductor, así como las notables influencias de estos géneros afrocubanos en las comparsas de La Habana y de Oriente; en este caso, no solo en lo que respecta a los ritmos sino también a la instrumentación. La célula rítmica del bajo anticipado del son, que podría provenir de la habanera de acuerdo con lo que sugiere Peter Manuel en sus escritos,¹²⁰ quizás tenga su origen aunque no de forma directa en los conjuntos de ascendencia bantú que se asentaron en las provincias más orientales de la isla, y concretamente en los diseños rítmicos del punteo de las marímbulas (de la familia instrumental de las imbiras o zanzas) que aún podemos escuchar en algunas modalidades de son tradicional cultivadas en esa zona como es el caso del changüí.¹²¹ Todas estas conexiones no son casuales, y vienen a ilustrar un complejo entramado de intercambios y préstamos que van de un género a otro con pasmosa facilidad, del folclore a lo popular, de lo tradicional a lo actual, de lo viejo a lo nuevo y de lo nuevo a lo viejo para volver, en algunos casos al punto de origen.

Si la música del negro se considera tan libre es precisamente porque en ella prima la improvisación como principio estructural. Donde la formación reglada occidental nos enseña que hay ruido, él ve un recurso aprovechable, y es capaz de asignarle un significado concreto dentro de su universo vital y creativo. «Ese hacer algo

¹¹⁸ «Conversation of Gregorio Hernández “El Goyo” with Berta Jottar. MP4», YouTube video, 4:46 (entrevista). Subido por Berta Jottar, 2 de noviembre 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=hSgDa38GDco>.

¹¹⁹ Linares y Núñez, *La música entre Cuba y España...*, 152.

¹²⁰ En este caso hago referencia a dos trabajos en concreto de este autor ya citados como *From Contradanza to Son: New Perspectives on the Prehistory of Cuban Popular Music* y *The Anticipated Bass in Cuban Popular Music*.

¹²¹ «Changüí documental cubano sobre el origen del son cubano. 1ª Parte», YouTube video, Subido por Roland Jorrin, 7 de marzo 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=6ETJwBB1Cgg>.

de repente, sin pensarlo, sin darle oportunidad a la razón»¹²², es una condición más de su música, como un viaje poético que no contempla ni un destino ni un itinerario.

Por otra parte, mientras que en Europa la música va perdiendo su conexión natural con otras expresiones artísticas y con lo cotidiano, para el negro sigue formando parte esencial de un todo. Danza, ritmo, magia, rito, celebración, gesto y música son una misma cosa, pero también la música existe con independencia de todo lo demás, y adopta una dimensión estética cuando se traslada a un plano individual y el músico recrea su mundo particular y personal.

Para Antonio Benítez Rojo, el ritmo, en los códigos del Caribe, precede a la música, incluso a la misma percusión. Es algo que ya estaba ahí, en medio del ruido, «algo antiquísimo y oscuro a lo cual se conecta en un momento dado la mano del tamborero y el cuero del tambor».¹²³

El son y el sincretismo de los ritmos cubanos

La asimilación de distintos elementos rítmico-melódicos provenientes de los cantos y toques de las expresiones africanas por el son dio lugar a variaciones y variantes de los patrones modélicos que han sido sometidos a un proceso de adaptación al nuevo género, casi siempre con una nueva funcionalidad. Así encontramos ritmos y fórmulas melódicas en el son, como hemos visto, modificadas por elisión, apócope, síncopa, o por el desplazamiento de acentuaciones del tiempo fuerte al débil –una práctica muy característica de la rítmica caribeña– y cuyo origen se encuentra en la música bantú, aunque también pueden guardar relación con otras músicas africanas en la diáspora. No es casual que estas transformaciones tengan lugar fundamentalmente en los géneros bailables –siendo la danza un elemento inseparable de la música negra– mientras que el bolero, la trova, o la canciónística acusan mucho menos estas influencias.

La fórmula rítmica que sostiene el acompañamiento del bolero, por ejemplo, no precisa de un desplazamiento de la acentuación de la métrica natural que sí encontramos prácticamente en todos los estereotipos rítmicos de la músicaailable, ya que su acompañamiento está concebido esencialmente para servir de soporte a un texto, cuya

¹²² Antonio Benítez Rojo, *La Isla...*, 36.

¹²³ *Ibidem*, 34.

función prima sobre el carácter rítmico de la música. Podemos ver como el ritmo del bajo armónico de la canción habanera deriva sin esfuerzo alguno al del bolero como se puede observar en el siguiente ejemplo.



Figura 15. Isorritmo de la habanera y base rítmica del bajo en el bolero.

En este caso, la elisión de la última semicorchea del primer tiempo anula el efecto sincopado del patrón rítmico original, y la tensión se diluye dando paso a una figuración rítmica sencilla y regular formada por una negra (antes corchea con puntillo y semicorchea) y dos corcheas.¹²⁴

Sin embargo, en el caso del son, el proceso opera en otra dirección. La ligadura se retrasa a la semicorchea cuyo valor se prolonga creando una sensación de mayor tensión rítmica que en el bajo de la habanera, dada por el desplazamiento de la acentuación al último cuarto del primer tiempo. El patrón rítmico del bajo (base y soporte de la estructura musical) transmite sensación de continuidad evitando cualquier posibilidad de coincidir con el acento métrico del compás generando su efecto sincopado característico. La figura 16 ilustra cómo el llamado bajo anticipado deriva del bajo ostinato de la habanera.¹²⁵



Figura 16. Bajo anticipado del son e isorritmo de la habanera.

Si analizamos el comportamiento de las claves de son y de guaguancó, encontramos ciertas similitudes aunque también algunas diferencias con el bajo de la

¹²⁴ Manuel, «The Anticipated Bass...», 251.

¹²⁵ *Ibidem*.

habanera. Es probable que la segunda haya derivado de la primera como algunos investigadores plantean, pero a mi modo de ver su estructura podría ser el resultado de una manera de ejecutar el patrón rítmico conductor de la guataca en los toques de bembé y palo a un aire más rápido del habitual. De esta forma deviene en una simplificación del patrón como consecuencia de la propia intención de los percusionistas de reforzar los acentos rítmicos en detrimento de los golpes débiles.

Una de las diferencias fundamentales entre ambas claves estriba en que la guaguancó en todo momento encaja en los patrones rítmicos que llevan las tumbadoras y sirve de guía al cantante, por tanto, se ejecuta siempre del mismo modo y no se altera su célula rítmica en relación con la medida del cuatro por cuatro. Es el cantante el que se adapta a ella y no al revés. Sin embargo, en muchos temas soneros esto no siempre ocurre así, y es la clave la que tiene que adaptarse a la acentuación métrica que exige la canción. Aunque por regla general los músicos rumberos y soneros piensan la clave comenzando por el silencio de corchea, o lo que es lo mismo, en el orden de 2 y 3 figuras respectivamente por compás (tal y como aparece transcrita en la figura 17), hay muchos casos sobre todo de sones orientales tradicionales en que esta fórmula se invierte.



Figura 17. Claves de rumba y de son empezando por el silencio de corchea (modo 2/3).

En la música cubana actual, donde han surgido fenómenos como “la timba”¹²⁶ por la fuerte influencia de la rumba, se piensa en la clave en el modo de 2/3 en lugar del 3/2.¹²⁷ La rumba urbana, aunque no de forma tan explícita como el son, viene ejerciendo una notable influencia sobre los ritmos de la música popular cubana, la cual se remonta

¹²⁶ Estilo de la música bailable cubana surgido a finales de los años ochenta y principios de los noventa considerada como una fusión de la salsa (o el son) con la rumba cubana, con influencias también del jazz y otros géneros de la música estadounidense y del Caribe, emplea la clave de guaguancó como patrón rítmico conductor. Dada la tendencia a la experimentación y a la improvisación que caracteriza a la música popular de la isla sobre todo desde los años ochenta del siglo pasado hasta la actualidad, la timba ha dado lugar a distintas derivaciones estilísticas, con una rítmica en que la clave, lejos de diluirse o desaparecer, sigue estando presente.

¹²⁷ Esta cifra constituye una simplificación del figurado rítmico de la clave donde un compás contiene dos notas y el otro tres, por tanto, cada cifra hace referencia al compás correspondiente.

a mucho antes de 1959. Esa influencia se ha hecho latente sobre todo en las tres últimas décadas, y marca la diferencia entre la músicaailable que se hace en la isla y la que cultivan los músicos llamados salseros de otras áreas del Caribe con una evidente preferencia por la tradición sonera. Dado que la presente investigación no se centra en la rumba, no me parece oportuno extenderme demasiado con comentarios sobre dicho género, más allá de lo que pueda considerarse imprescindible para llegar a entender la evolución del son cubano.

Podemos poner un ejemplo de las diferencias entre dos sones clásicos en cuanto al modo de ejecución de la clave. El primero es el *Son de la loma* de Miguel Matamoros, cuya célebre introducción instrumental no deja lugar a dudas, ya que las tres primeras notas de su melodía marcan el silencio y las dos primeras corcheas del primer compás en el modo 2/3. El segundo es el no menos conocido *Chan-chan* de Compay Segundo, algo más actual, que reafirma mediante su bajo isorrítmico, también desde la misma introducción instrumental seguida del estribillo, la presencia de la segunda modalidad de la clave, con la marcada acentuación sobre las tres primeras figuras.

Esto nos hace pensar la posible relación del primigenio son oriental con estilos antiguos de la música hispánica como la chacona o el guardamelasvacas cuyo patrón rítmico y métrico fundamental nos recuerda a la clave cubana. De estos y otros estilos hispanos derivan también diversos géneros autóctonos que guardan cierto parentesco con el son, entre los que se encuentra el punto, la guajira, la caringa, y el zapateo, pero que no presentan similitudes con la rumba urbana habanera surgida en la parte occidental de la isla. Todo esto nos lleva a reafirmar que el son y la rumba tienen un origen muy distinto, dos vertientes musicales que apenas tienen contacto entre sí, hasta la llegada de los soneros de oriente a la capital en las primeras décadas del siglo XX.

CAPÍTULO 4: LA ERA DE LOS SEXTETOS Y SEPTETOS: EL SON CLÁSICO HABANERO EN LA DÉCADA DE 1920

Ricardo Martínez era realmente el único músico originario del este de Cuba en el Cuarteto Oriental, dato que resulta curioso si tenemos en cuenta que el resto de sus integrantes habían nacido en la capital y pese a ello decidieron mantener el mismo nombre que ya tenía el trío anterior.¹²⁸ Probablemente, el son de aquellas remotas tierras ya para estas fechas se vería rodeado de un aura de leyenda, lo que hizo que los artistas comenzaran a apreciar más todo aquello que tenía relación con su origen; un origen, dicho sea de paso, que todavía hoy nos plantea muchas dudas y se nos muestra como un verdadero enigma.

El Cuarteto llevó a cabo algunos registros discográficos que no han sobrevivido. Sin embargo, se conocen los temas que «en febrero de 1917 grabó para la firma Columbia: “Los aliados te quieren ganar”, “Pare motorista” –identificado como son santiaguero–, “Amor de caridad” y “Elena me botó”»¹²⁹ que sí han llegado hasta nosotros. Al ampliarse, adoptó el nombre de Sexteto Típico Oriental,¹³⁰ aunque por un lapso muy breve de tiempo.¹³¹ Más tarde, cuando Ricardo Martínez abandonó la agrupación, ésta se convirtió en Sexteto Habanero Godínez, denominación que se debía a su nuevo tercerero Carlos Godínez, quien se hizo a partir de entonces con la dirección. Godínez se considera uno de aquellos “pioneros” del son venidos de Oriente, fundador junto a Guillermo Castillo y Ricardo Martínez del primer cuarteto; por tanto, una figura de sobrada reputación entre los músicos.¹³² En “el Habanero” por primera vez están representados «los planos tímbricos» que habría de adoptar el son clásico: «voz, clave, coro, tres, guitarra, bajo, bongó, cencerro y maracas»,¹³³ por lo que serviría de modelo al resto de agrupaciones de su género.

Algunas fuentes hacen referencia a seis grabaciones realizadas por este sexteto para la compañía Victor Records en 1918, en uno de aquellos estudios que, de forma temporal, sus técnicos solían instalar en las estancias del Hotel Inglaterra, en los años en

¹²⁸ Sigfredo Ariel, «Cuando al disco llegó el son», *La Jiribilla* (blog), 11 de agosto 2021, <http://www.lajiribilla.cu/cuando-al-disco-llego-el-son/>

¹²⁹ *Ibíd.*

¹³⁰ Obsérvese que a “lo oriental” se une ahora “lo típico”, que viene a reforzar aún más si cabe la idea de un son legitimado por la tradición, donde ésta se mantiene viva, siempre y cuando se sigan haciendo patentes sus vínculos con el pasado.

¹³¹ Según Sigfredo Ariel, no hay constancia de que este Sexteto haya dejado testimonio grabado alguno.

¹³² Linares y Núñez, *La música...*, 155.

¹³³ *Ibíd.*, 152.

que las discográficas estadounidenses todavía no contaban con sede permanente en la capital. Sigfredo Ariel ha analizado la estructura y los textos de estos temas, y deja algunos comentarios al respecto:

De esos registros fonográficos, al menos cuatro —los que he escuchado— constituyen un sencillo estribillo repetido por la voz guía en alternancia con el coro, sin variaciones, segmento que precede a una segunda parte de ritmo más vivo: “Rosa qué linda eres”, “Mujer bandolera” (“Soy soltero y me quiero casar”, en que asoma la marcha rítmica del changüí) y “Amalia Batista”, que concluye con la cantinela: “Despoja, despoja el bongó”.¹³⁴

Ya podemos escuchar en algunos de estos sonos cómo se acentúa el contraste de carácter entre la primera y la segunda parte. Esta última, que sigue manteniendo la estructura de los montunos basada en la alternancia entre el solista y el coro, se hace “más viva”, mientras que la primera adopta un carácter más sosegado. Se pueden identificar también aquí las voces de dos figuras señeras de la trova como son María Teresa Vera y Manuel Corona.¹³⁵ Ambos artistas ya venían cosechando fama y reconocimiento desde la década anterior, sobre todo con estilos más afines con la trova y la canción, aunque no era la primera vez que incursionaban en la músicaailable. La relación profesional y personal que unía a ambos se había hecho más sólida a partir de la formación del dúo de la cantante con Rafael Zequeira en 1916, que incluyó en su repertorio muchas de las canciones de Corona.

Como iremos viendo, la demarcación entre los distintos géneros cantados: canción, guaracha, bolero, son de regina, son montuno, etc., no estaba claramente definida. Los trovadores se desplazaban desde el terreno de la cancionística al de loailable con pasmosa facilidad, y los soneros por su parte incorporaban a sus temas elementos procedentes, más que de la tradición del son oriental, de la tradición de la trova. El repertorio de Manuel Corona y María Teresa Vera está repleto de temas acompañados solo de una guitarra y un par de maracas, que alternan entre el estilo de la guaracha y el de la habanera, así como el del Sexteto habanero incorpora temas con montunos a dos voces, emulando uno de los recursos característicos de la vieja trova. Esa falta de definición de estilo es uno de los rasgos que identifica al son oriental en su

¹³⁴ Ariel «Cuando al disco ...» 11 de agosto 2021

¹³⁵ Sigfredo menciona en su artículo que cree identificar la voz de Corona que se deja escuchar por detrás exclamando: “¡Esto no es bobería, caballero: son de Oriente!”

proceso de evolución, el cual conduce a la aparición de modelos más urbanos, y que denota la transferencia y el intercambio con otros géneros ya en boga en la capital habanera, como los coros de clave y guaguancó, la guaracha del teatro costumbrista, incluso músicas propias del folclore o la canción trovadoresca, de la que ya hemos hablado.

Lino Neira, al examinar algunos textos de canciones compuestas por trovadores en Oriente que datan de finales del siglo XIX y principios del XX, llama la atención sobre un bolero en particular recogido en el libro *Oriente folklórico*, el cual está precedido por esta afirmación: “Este fue el primer bolero que se compuso”, y el tema en cuestión dice así:

*Si matan al chivo,
me dan la cabeza,
pelá, pelá, sí señor.*¹³⁶

Ni Neira, quien se consideraba un musicólogo de prestigio, ni cualquier profano en esta materia vería en esta letra un bolero, pero con toda seguridad sí la atribuirían a un son. ¿Indica esto acaso que habría boleros con letras tan soneras? Desde luego que no entra dentro de la lógica. Lo más sensato es pensar que había soneros que cantaban boleros y trovadores que cantaban sones, y que, debido a la confusión que esto podría acarrear, quien recogió dicho texto erróneamente pudo atribuirlo al género equivocado.

El exitoso paso del son por La Habana durante las décadas del 10 y el 20 hizo que muchos trovadores lo incorporaran a su repertorio. El santiaguero Sindo Garay (1867-1968), cuya extensa obra lo sitúa entre los más prolíficos músicos y cantantes de la trova, tiene curiosamente el honor de haber grabado el primer son, o al menos haberlo registrado con esa denominación en 1912, mucho antes de que lo hiciera cualquier sonero. Sin embargo, es Manuel Corona (1880, Caibarién - 1950, La Habana) quien mejor refleja la convivencia de los distintos géneros musicales, con su abundante y variopinta producción de boleros, canciones, habaneras, guarachas y sones. El villaclareño destaca más que ningún otro por su versatilidad y por su facilidad para abordar diversos estilos. De piezas musicales líricas y románticas como pueden ser *Longina* o *La Alfonsa*, puede pasar a guarachas como *Acelera* o *El servicio obligatorio*. De 1911, por ejemplo, es el tema titulado *Debajo la cama hay gente*, de clara impronta

¹³⁶ Lino Neira, «Trovar con el son o el son de la trova», *Matamoroson* (conferencia), 30 de julio 2020, <https://rb.gy/7og8hq>.

sonera, que viene a demostrar la temprana influencia de este género sobre los trovadores. Tanto Garay como Corona forman parte de una tradición musical nacida en el oriente de la isla que cuenta con nombres tan ilustres como Pepe Figarola, Bernabé Ferrer, o el maestro Pepe Sánchez, por el cual se vieron influenciados ambos compositores. Garay y Corona componen la dupla más legendaria de la trova tradicional cubana, y ambos están considerados entre los más prolíficos autores de canciones de todos los tiempos. Por su parte, María Teresa Vera (Guanajay, 1895 - La Habana, 1965), que también ha sido tratada ya, constituye con su larga y prolífica carrera, otro claro ejemplo de la versatilidad de los cantantes por aquel entonces. La autora de *Veinte años* mostró desde muy joven un gran talento para la música dándose a conocer en los ambientes de bohemia y trova. En su repertorio incluía prácticamente todos los estilos en boga del momento: boleros, canciones, guarachas, bambucos, claves, rumbas y, por supuesto, sones. Con el cantante Rafael Zequeira, durante las décadas de 1910 y 1920 llegó a registrar más de 100 obras.¹³⁷ En 1926, ya consagrada como una de las cantantes y compositoras más importantes del panorama musical cubano, creó su propia agrupación sonera, impulsada por la Columbia Records, la cual se denominó Sexteto Occidente. Dicha fundación tuvo lugar por una razón meramente comercial, ya que, por esos años, otra agrupación que había firmado con la competencia, o sea con la RCA Victor, venía cosechando grandes éxitos y necesitaban un sexteto con una figura reconocida a la cabeza que pudiera hacerle frente dentro del mercado discográfico. Se trataba del Sexteto Habanero, tratado en algunos párrafos anteriores. Acompañaba a la trovadora en este proyecto un elenco integrado por Manolo Reinoso al bongó, Julio Viart al tres, Francisco Sánchez, coro y maracas, y un joven llamado Ignacio Piñeiro a cargo del contrabajo. La relación artística y profesional entre Ignacio Piñeiro y María teresa Vera representaba, tal vez mejor que ninguna otra, esa simbiosis que ya venía produciéndose entre la tradición oriental, encarnada por la trova y el son montuno, por un lado, y la música urbana de la capital, personificada por los nuevos géneros de la rumba y otras músicas de tradición africana cuyas prácticas estaban muy extendidas en la zona occidental del país. El propio Piñeiro destacó en más de una ocasión lo aprendido con la cantante y compositora, sobre todo en lo que respecta a la ejecución del contrabajo y a la asimilación de ciertos patrones estilísticos del género oriental –ya que Piñeiro provenía de la tradición rumbera de La Habana–. Este aprendizaje adquirió

¹³⁷ Linares y Núñez, *La música entre Cuba y España...*, 96-97.

mayor valor si cabe cuando asumió la dirección del Septeto Nacional, una agrupación que cierra una etapa dorada en la música cubana.¹³⁸

Entre las influencias que el son hereda de la trova encontramos un rasgo distintivo que caracterizó a la cancionística cubana en las primeras décadas del siglo: el recurso de cantar las partes solistas a dúo. El arte de armonizar las voces era algo que se aprendía de forma oral e intuitiva, y aquí el papel del “segundo” requería de mucha experiencia, ya que para él se reservaba la función de acoplarse a la voz prima y no al contrario.

Si la lógica nos dice que el procedimiento normal de armonización debe basarse en sextas o terceras. Corona, por ejemplo, es capaz de desafiar dicha regla y otorga independencia total a las dos voces. Otro maestro de la trova tradicional como Sindo Garay emplea un recurso similar en *El huracán y la palma*, algo que pudo haber aprendido de su maestro, el también santiaguero Pepe Sánchez quien ya había asignado textos distintos a cada uno de los cantantes en *La rosa n° 1 y n° 2*. Aunque esta práctica no llegó a consolidarse entre los soneros, se cantaron boleros más o menos “soneados” con acompañamiento de septetos y sextetos siguiendo este patrón.¹³⁹

Por otra parte, Miguel Matamoros, a diferencia de Corona, Vera y Garay, considerados más trovadores que soneros, procedía de una estirpe cuya raíz se extendía hasta el mismo origen del son montuno oriental. No obstante, Matamoros era de los que sabía aprovechar cualquier material y adaptarse a los diversos estilos con una habilidad de la cual hizo gala a lo largo de su extensa carrera. Matamoros fue pionero en la experimentación a partir de la fusión de géneros y uno de los primeros en popularizar híbridos como el bolero-son, cuyo ejemplo más conocido es *Lágrimas negras*, una canción en la que desde una sección inicial en tempo pausado se pasa a un “sabroso” montuno. En su juventud también interpretó y compuso criollas, habaneras y canciones de la trova,¹⁴⁰ lo que sin duda le aportó un bagaje de recursos que enriqueció sus sones y todo su repertorio musical en general, creando un modo personal e inconfundible de relacionarse con su música y también con el público.

Helio Orovio lo describe como un músico natural, espontáneo e intuitivo, y son muchas las canciones con su firma que han pasado a formar parte de la lista de temas clásicos de la música cubana: *Olvido*, *El que siembra su maíz*, *Que te están mirando*,

¹³⁸ Linares y Núñez, *La música entre Cuba y España...*, 155.

¹³⁹ *Ibíd.*, 97.

¹⁴⁰ Moore, *Música y mestizaje...*, 158.

Mamá son de la loma, *Reclamo místico* o la ya comentada *Lágrimas negras*, por mencionar solo algunos títulos. Pero Miguel Matamoros no solo era un gran compositor, también fue admirado por sus habilidades como cantante y guitarrista, a pesar de que nunca recibió una formación musical reglada. Sus punteos e improvisaciones como guitarra prima en el trío que llevó su nombre definen su estilo original y un toque con mucho sabor cubano que ha contado con gran número de imitadores.

El trío Matamoros fue una de las más famosas agrupaciones de la música cubana. Integrado por el propio Miguel como guitarrista, voz solista y director, Rafael Cueto en la guitarra armónica y coros, y Siro Rodríguez en las maracas y la segunda voz, fue fundado en 1925 en Santiago de Cuba, aunque pronto se trasladó a La Habana. Sus éxitos pasearon el son, el bolero y la canción cubana por muchos países, aunque fue en América donde más se dio a conocer, ya que realizó varias giras por México, Estados Unidos, República Dominicana, Panamá, Venezuela, Puerto Rico y Colombia. En 1926 Matamoros creó su septeto también con su nombre, donde empezó a incorporar elementos característicos del son habanero. Aquí fue nuevamente una compañía de discos, esta vez Victor, la que decidió explotar a través de su figura la novedosa fórmula, que consagraría al son clásico de la capital en el podio del éxito ya al final de esta década. Por el mismo motivo, el trío se sumará a la moda de los conjuntos soneros en la década de 1940, dando lugar al Conjunto Matamoros, por el que pasaron ilustres cantantes de la música cubana como Benny Moré o Compay Segundo.

Matamoros es abierto, receptivo, se deja impregnar de préstamos musicales de todo tipo, y los hace suyos con su gracia y espontaneidad natural. A pesar de esto, nunca pierde su identidad ni su sello. Su estilo único y su figura ya consolidada adquieren un rango de leyenda destacando entre las más grandes de la música cubana.

En términos musicales, los años veinte en La Habana dieron para mucho, para mucho más de lo que nos permite comentar los límites propios de un trabajo de investigación de estas características. Mientras el son oriental vivía una auténtica renovación de la mano del insigne santiaguero, otra vertiente estilística estaba desarrollándose en contacto directo con las tradiciones urbanas de la rumba, y nutriéndose de elementos de las culturas musicales africanas, como los cantos y toques de los ñañigos y lucumíes, expresiones del folclore que los soneros de la capital conocían muy bien. Fueron los integrantes del Sexteto Habanero quienes consolidaron

el nuevo modelo clásico del género.¹⁴¹ La agrupación que surgió entre noviembre de 1919 y enero de 1920 contaba con los músicos del Sexteto Godínez que ya hemos nombrado: Guillermo Castillo en la guitarra y la dirección (único sobreviviente del Cuarteto Oriental) y Carlos Godínez al tres, a los que ahora habrían de sumarse Gerardo Martínez como voz prima y clave, Antonio Bacallao en la botija, Oscar Sotolongo en el bongó y Felipe Neri Cabrera en las maracas. En 1926, el Habanero ganó el primer premio del Concurso de Sones celebrado en el Frontón Nuevo, interpretando la obra de Guillermo Castillo *Tres lindas cubanas*, lo que contribuyó a la consolidación de un prestigio que ya venía forjándose desde su fundación. En 1927 el grupo se convirtió en septeto al ingresar el trompetista Enrique Hernández, sustituido inmediatamente por Felix Chapotín, lo que provocó no solo un cambio en la estructura del grupo sino también en su concepción musical de los temas que a partir de entonces compusieron y grabaron. Un año antes se había sustituido la botijuela por el contrabajo en una de sus grabaciones para Columbia, con lo cual ya quedaría cerrado el formato de los septetos soneros. El Habanero fue la agrupación que marcó el camino a seguir para las nuevas generaciones de músicos soneros, estableciendo patrones modélicos no solo en lo que respecta al formato y a la instrumentación, sino también en lo referente a los arreglos musicales, los textos, y la introducción de elementos afrocubanos en las canciones, rasgos que después se repetirán en otras agrupaciones como el Septeto Occidente y el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro. Sin embargo, hubo también otros conjuntos similares que desarrollaron su labor en el mismo periodo, entre los que se encuentran el Sexteto Boloña, El Matancero, el Sexteto Occidente, el Sexteto Machín, el Munamar, el Casino o el Flores, la mayoría de ellos del segundo lustro de los años veinte.

Una unión muy importante entre dos géneros bailables de la música cubana tiene lugar con la aparición del danzonete, en 1929. Cuando los músicos de las prestigiosas orquestas típicas, que se dedicaban exclusivamente a la interpretación de danzones, comenzaron a introducir en su repertorio elementos asociados al son, empezó a cambiar por completo el carácter del ya para entonces viejo baile nacional, y algo indica que se estaba produciendo un cambio de era en la música popular de la isla.

El formato de las orquestas típicas –las cuales dieron origen a las charangas francesas en los años treinta–, contrastaba con el del reducido sexteto o septeto sonero. Mientras que los soneros incorporaron la trompeta en 1927 como único instrumento de

¹⁴¹ Linares y Núñez, *La música entre Cuba y España...*, 160.

viento, en la típica los vientos eran mayoría. Por otra parte, el danzón en sus orígenes no llevaba cantantes, y fue Aniceto Díaz –sucesor de Miguel Faílde¹⁴² en su orquesta matancera–, quien por primera vez incorporó letra tanto a su primera como a su segunda sección, que entonces también añadió un montuno.¹⁴³ Fue tal el acierto de Díaz, que con su danzón *Rompiendo la rutina*, el primer danzonete, llegó a rivalizar en las emisoras de radio durante los años 1929 y 1930 nada menos que con el son *Suavecito*, uno de los éxitos más sonados del Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro.

Este cambio hizo que muchos cantantes soneros pasaran por orquestas típicas y que otros tantos que se habían formado en ellas comenzaran a incursionar en el son. Figuras consagradas del danzón como Fernando Collazo, Barbarito Diez¹⁴⁴ (solistas en la orquesta de Antonio María Romeu, antes y después de 1935, respectivamente) o Abelardo Barroso¹⁴⁵ ya cantaban sones cuando pasaron a integrar la nómina de las típicas y las nuevas charangas. Las charangas francesas precisamente serían el resultado de una apertura a las formas del son y a un estilo más heterodoxo que el cultivado por sus antecesoras, las orquestas típicas. Según la musicóloga Mirna Guerra, su modelo terminó por imponerse al de aquellas en las primeras décadas del siglo XX y, aunque mantuvieron algunos instrumentos de la vieja formación, como la flauta de cinco llaves, los violines y los clarinetes, la inclusión del piano, el güiro y las pailas,¹⁴⁶—esta última en lugar de los timbales europeos—, le aportó un aire de frescura y modernidad del que carecía la añeja agrupación de danzones.¹⁴⁷

Según Danilo Orozco, en el complejo del son, interrelacionado con el danzonero, se estabiliza y acentúa el comportamiento de un conjunto de pequeños modelos estructurales básicos de transformaciones rítmico-temporales y de redistribución de acentos (en el denominado cinquillo sincopado y su redistribución, en el tresillo sincopado y su redistribución, en el modelo tanguillo-habanera, y otros derivados). Estos modelos se intercambian, se complementan y segmentan, son

¹⁴² Músico matancero considerado el creador del danzón.

¹⁴³ Siguiendo el modelo de los sones clásicos que estaban en boga.

¹⁴⁴ Antes formaría parte del Sexteto Matancero junto al músico Isaac Oviedo.

¹⁴⁵ Después de pasar por el *Sexteto Habanero* en 1925, el *Sexteto Boloña* en 1926 y el *Nacional* en 1927, funda la Charanga *López & Barroso*, junto a Orestes López, aunque no abandona su labor de sonero en el *Sexteto Universo*, cultivando ambos estilos de forma simultánea.

¹⁴⁶ Instrumento membranófono que deriva de los timbales, al que se le incorpora posteriormente un cencerro para los montunos.

¹⁴⁷ Mirna Guerra, «Agrupaciones de la música cubana: La Charanga», *Worldwide Cuban Music* (blog), 18 de agosto 2020, <https://worldwidecubanmusic.com/2016/02/24/agrupaciones-de-la-musica-cubana-la-charanga/>.

prácticamente indisolubles, y dan lugar así a un conjunto de transformaciones recíprocas que responden a la situación de cada contexto y cada lugar.¹⁴⁸ Tal vez por esta razón, la charanga y el conjunto sonero evolucionaron de forma paralela en cada uno de sus respectivos estilos, lo que dio lugar a la aparición de nuevas especies y subespecies de sones, así como a formas de interpretar la músicaailable muy diversas, identificadas sin embargo por patrones comunes: la clave y el bajo anticipado del son.

¹⁴⁸ Orozco, «Procesos socioculturales...», 169-170.

CAPÍTULO 5: EL SON COMO EXPRESIÓN IDENTITARIA DENTRO DEL RELATO DEL NACIONALISMO EN CUBA

El Septeto Nacional y la Exposición Iberoamericana de 1929

El Septeto Nacional de Ignacio Piñero fue fundado primero como sexteto, como hemos señalado a auspicios de Columbia Records, el 13 de diciembre de 1927.¹⁴⁹ Todo parece indicar que «el dúo de trovadores integrado por Juan de la Cruz y Bienvenido León, además del guitarrista acompañante, Alberto Villalón, fueron llamados a organizar el grupo».¹⁵⁰ Ignacio Piñero, una vez disuelto el Sexteto Occidente, se hizo cargo de la dirección del nuevo sexteto. A Bienvenido León (barítono), Juan de la Cruz (tenor) y Alberto Villalón (voz segunda y guitarrista) se sumaron Francisco González (tres y voz prima del coro), Abelardo Barroso (voz guía del coro y clave), y José Manuel Inciarte (bongó).¹⁵¹ Casi un año después, al regreso de un viaje a Nueva York donde grabaron varios temas para la discográfica, incorporaron a su nómina la trompeta de Lázaro Herrera, único músico de formación académica del Septeto, quien asumió la labor de transcribir las composiciones de Ignacio Piñero.

El son, para estas fechas, era visto por parte de la opinión pública con mucha menos reticencia que en el pasado reciente. El hecho de que comenzara a triunfar en plazas como París o Nueva York, capitales de la moda y el arte, aumentó “su valor de cotización” en el mercado musical, y sus rasgos africanos, que aún provocaban cierto rechazo entre algunos compatriotas, se contemplaban ahora como un atractivo hallazgo estético desde Estados Unidos y Europa. Esta etapa coincidió con el momento de mayor auge comercial del son, y con un interés creciente en este género de artistas y compositores, que se acercaron a la cultura popular, a las tradiciones y al folclore, en busca de material original con el que poder legitimar sus creaciones.

El florecimiento del nacionalismo musical en Cuba estuvo motivado por tendencias ideológicas y estéticas que tuvieron su origen en el viejo continente, las cuales cruzaron el Atlántico y contagiaron el espíritu de intelectuales y pensadores no solo en la isla, sino en toda América Latina. La falsa imagen de un nuevo país que quería ofrecer esta ideología mediante un imaginario construido de la propia nación,

¹⁴⁹ «Origins of Son Cubano Septeto Nacional de Ignacio Piñero», YouTube video, desde el min. 2:54 (documental). Subido por TresCubano, 14 de septiembre 2014 <https://youtu.be/8SP1qICCCnc?t=175>.

¹⁵⁰ Linares y Núñez, *La música entre Cuba y España...*, 164.

¹⁵¹ «Lázaro Herrera habla sobre Ignacio Piñero TVC 1992», YouTube video, desde el min. 4:07 (documental). Subido por Jaime Delgado, 21 de febrero 2020, https://youtu.be/T_DVxv5a70c?t=247.

pugna por ocultar la realidad marcada por las consecuencias de una intervención militar y el modelo neocolonialista impuesto por los poderosos vecinos del norte, que contribuyó a agudizar la desigualdad, la dependencia económica y los problemas sociales. Los gobernantes de turno, plegados a los intereses de las administraciones estadounidenses, ante las sucesivas y profundas crisis sociales que atravesó Cuba durante las tres primeras décadas del siglo XX, se vieron en la necesidad de construir un relato inventado que ocultara los verdaderos problemas ante la opinión pública internacional, basándose en las aspiraciones de justicia social, modernidad y progreso, que nunca llegaron a concretarse, pero que funcionaron a la perfección como escaparate de presentación ante el resto del mundo.

Fue bajo este clima social y político que, en 1929, los músicos del Septeto Nacional iniciaron su primera gira internacional, con el objetivo de actuar en representación del país en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, que tuvo lugar aquel mismo año. Durante una azarosa travesía y después de permanecer unos días en Nueva York arreglando unos desperfectos del barco, arribaron a Vigo, en el norte de España. Lamentablemente, durante el trayecto falleció el cantante principal, el joven José Jiménez (Cheo), quien fuera una de las figuras más prometedoras del momento. Esto les obligó a encontrar a alguien que pudiera sustituirle. Entonces, Juan de la Cruz, cantante fundador de la agrupación que había gestionado el contrato de los músicos cubanos y que a la sazón se encontraba trabajando en España se brindó a ensayar compaginando su labor inicial con la de solista del Septeto.¹⁵²

El objetivo de la gira en primera instancia era actuar en la Exposición Iberoamericana de la capital andaluza, pero dada la promoción que las discográficas hicieron, los músicos llegaron a España precedidos de una poderosa carta de presentación, incluso con un público ya preparado para escuchar y bailar sus canciones. Fue por ello que la empresa SEDECA los contrató para actuar en ciudades como Oviedo, Santander, Valladolid, Madrid, La Coruña y la propia Vigo, desde cuyo puerto partieron de regreso a Nueva York después de tres largos meses de intensa actividad por toda la península ibérica.

De los integrantes iniciales de la agrupación solo estuvieron en Sevilla, además del propio Ignacio Piñeiro, Bienvenido León (barítono y maracas), Francisco Solares (tres) y Lázaro Herrera (trompeta). Se incorporaron para la gira Eutimio Constantín en la

¹⁵² «Lázaro Herrera-entrevista 02», YouTube video, desde el min. 8:37 (documental). Subido por Jaime Delgado, 13 de marzo 2020, <https://youtu.be/LhhPc4HgVmc?t=517>.

guitarra y Agustín Gutiérrez al bongó, –quien, además, participaba bailando con su pareja–, aparte del malogrado Cheo Jiménez, cuyo fallecimiento puso la nota amarga al único *tour* europeo que llevó a cabo el conjunto bajo la dirección de Piñeiro. Por otra parte, hubieron de ser suspendidas algunas actuaciones programadas en otros países de Europa tras la exposición por el frío invierno que se avecinaba, una circunstancia que obligó a los músicos a permanecer en España.

El Septeto Nacional dejó el listón muy alto en España, al punto que iban por unas semanas y el viaje se alargó por seis meses.¹⁵³ En Sevilla fue premiado con la Medalla de Oro de la Exposición Iberoamericana.¹⁵⁴ Según el propio Lázaro Herrera, la condecoración fue enviada por los representantes del gobierno cubano desde España a Cuba, pero nunca más tuvieron oportunidad de verla. Tampoco tenemos constancia de que se conserve la que, por el mismo motivo, se otorgó al compositor y pianista Antonio María Romeu, presente también en la muestra con su prestigiosa orquesta de danzones.

El éxito alcanzado en este evento y en las posteriores actuaciones por la península supuso un giro muy importante en la carrera de estos músicos y también en la valoración que la opinión pública tenía sobre el género. Muestra de ello es que, de regreso a La Habana, las sociedades españolas, unas instituciones económica y socialmente muy bien posicionadas que con anterioridad le habían negado la posibilidad de actuar en sus respectivas sedes, mostraron mucho interés por contratarlos.¹⁵⁵ Las actuaciones en España marcaron el rumbo de otros importantes acontecimientos que estaban por venir. En Nueva York, escala obligada en el viaje de vuelta, grabaron para la discográfica Victor algunas canciones entre las que se encuentra el célebre *Suavecito*, que Ignacio Piñeiro había terminado y estrenado en Sevilla. Allí alcanzó tal popularidad, que a los integrantes del grupo se les llegó a conocer por “los suavécitos”; aunque, curiosamente, este tema no se llegó a incluir en la lista de los seleccionados para ser grabados en España. Piñeiro hizo aquí un guiño a los sevillanos con la famosa guía del montuno: *Una linda sevillana/ le dijo a su maridito/ me vuelvo loco chiquito/ por la música cubana*, señal de la buena sintonía que se estableció entre estos grandes artistas y sus anfitriones.

Cuatro años después acudieron a otra exposición internacional, la de Chicago de 1933, que coincidió con la caída del presidente cubano Gerardo Machado en agosto de

¹⁵³ «Lázaro Herrera habla sobre Ignacio Piñeiro TVC 1992», YouTube video, desde el min. 5:21 (documental). Subido por Jaime Delgado, 21 de febrero 2020, https://youtu.be/T_DVxv5a70c?t=319

¹⁵⁴ Linares y Núñez, *La música entre Cuba y España...*, 165.

¹⁵⁵ Moore, *Música y mestizaje...*, 156.

aquel mismo año. De vuelta a La Habana se encontraron con un escenario desastroso, un país arrasado que atravesaba una ruina económica sin precedentes, lo que va a influir negativamente en sus futuros contratos y en la situación, en general, de casi todos los músicos. Producto de estas circunstancias, las cuales se prolongaron durante varios años más, en 1937 decidieron cesar su actividad, aunque aquel parón no supondría el final del Septeto.¹⁵⁶

El gobierno de Gerardo Machado quiso aprovechar al máximo el tirón publicitario que le brindaba un evento como la Exposición Iberoamericana de 1929, y por ello no fue casual que destinara a sus preparativos la suma nada despreciable para el momento de 160 000 pesos, con una puesta de largo estudiada hasta el más mínimo detalle donde no faltaron todo tipo de lujos.¹⁵⁷ ¿Pero qué papel jugaría el son dentro de esa escenificación y en aquella parafernalia protocolaria de altos vuelos?

El momento histórico en que se celebró la Exposición Iberoamericana fue crucial, ya que coincidió en el tiempo con una fase muy importante de la formación de la cultura nacional en Cuba, entendida ésta dentro de un proceso de construcción de la propia nación. Además, Cuba apenas había pasado de su estatus de colonia a su condición de república –o seudorepública, como a menudo la describen los historiadores–, y quedaban aún por solventar problemas esenciales de cara a consolidar un proyecto de país que no acababa de darse por completado. La autodeterminación e independencia de los Estados Unidos, la desigualdad social y la cuestión del negro, entre otros, eran asuntos pendientes sin una posible solución a la vista en el horizonte más próximo, y este evento sirvió para blanquear, al menos de cara al exterior, la nefasta gestión que habían hecho los gobernantes al respecto. Por otro lado, a solo treinta años desde el fin de la Guerra de Independencia contra España, la isla arrastraba algunos complejos respecto a la manera de asumir determinados símbolos relacionados con su reciente pasado colonial, y encajar todas estas cuestiones dentro de una imagen que se quería proyectar de una nación cohesionada y moderna a la vez que apegada a sus tradiciones, no fue una tarea fácil de resolver para los ideólogos de la propaganda machadista.

La presencia del son en la exposición de Sevilla encajó dentro de las intenciones de las élites de edificar un relato constreñido artificialmente, una fotografía simplista y

¹⁵⁶ Linares y Núñez, *La música entre Cuba y España...*, 166.

¹⁵⁷ Juan José Cabrero Nieves, «Pabellón de Cuba», *Exposición Ibero-Americana de Sevilla* (blog), 6 de septiembre 2020, <http://bitly.ws/fZJk>

amañada donde se veía un país que marchaba a la par de la modernidad, hacia las conquistas sociales y en la construcción de un estado libre, a sabiendas que no guardaba correspondencia alguna con los problemas sociales y económicos a los que se enfrentaba un sector mayoritario de la población, sobre todo de las clases más bajas. El discurso nacionalista estaba conformado en este caso por representaciones que, dada su significación, resultaban fáciles de aprehender, y operaba como un «efecto de realidad» mediante el cual lo abstracto se volvía inteligible. Las ideas preconcebidas, tópicos o estereotipos que existían sobre Cuba y lo cubano se encargaron de redondear esa estampa que adoptó una apariencia verosímil para el espectador. El tabaco, el azúcar, la maqueta del capitolio, la arena de la playa expuesta en el centro del pabellón principal, junto a las actuaciones de los soneros, constituyeron una narración idílica que más o menos se ajustó a lo previsto, es decir, a lo que el visitante espera encontrarse.¹⁵⁸ El uso reiterado de estos símbolos hizo que el constructo imaginado se percibiera como algo natural, como una consecuencia lógica de los procesos de desarrollo que tenían lugar en la isla y que afectaban a toda la sociedad.

El son viene actuó en representación de un importante sector de las clases populares, la población afrocubana, que hasta ese momento no había sido contemplado de forma abierta dentro del relato oficial del nacionalismo en la isla. Sin embargo, para el visitante español o extranjero no era un perfecto desconocido, ya que formaba parte de una antigua tradición mestiza de ritmos que, como la chacona, la habanera o el tango, en su momento fusionaron elementos de los negros con influencias europeas. Para un individuo con una formación cultural media en el año de 1929, conectar en su imaginario esa tradición con la cuidada muestra expositiva que ofrecía el pabellón de Cuba sería bastante fácil. Por otra parte, la alegría propia de su música y sus bailes debió entenderse como algo consustancial a la idiosincrasia del cubano y al entorno caribeño en general.

No es casual que la etapa de los nacionalismos que se extiende desde mediados del siglo XIX hasta la segunda mitad del siglo XX coincida con las grandes exposiciones universales e internacionales, comenzando con la Exposición universal de Londres de 1851 hasta la actualidad. La de Sevilla fue un escaparate perfecto para que las jóvenes

¹⁵⁸ Sylvia Dümmer Scheel, *Sin tropicalismos ni exageraciones, La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*, (Santiago de Chile: RIL editores bibliodiversidad, 2012), 24.

naciones americanas, entre ellas Cuba, se lucieran ante el mundo y se mostraran reafirmando su condición de estados independientes y soberanos.

Con la asistencia a dicho evento, las autoridades cubanas vislumbraron una oportunidad única para posicionarse dentro de un escenario mundial al que por primera vez habían sido invitadas, y, de paso, para lavar su imagen ante la opinión pública. En base a ello se diseñó un relato expositivo destinado más a esconder que a mostrar, donde la idílica versión solo funcionaba como un mero espejismo. De alguna manera, la inclusión de los soneros en la cita iberoamericana dejó patente un fenómeno al que ya nadie era ajeno: la fuerte presencia de la cultura del negro, extendida prácticamente a todos los ámbitos sociales de la isla. Ésta, sin duda alguna, habría de tenerse en cuenta para no fracasar ofreciendo una idea de la nación demasiado falseada o inverosímil. La máquina del nacionalismo se había puesto en marcha y, aunque se sabe que las élites seguían manteniendo el control sobre sus contenidos ideológicos, ahora resultaba imposible prescindir del concurso de las clases bajas, o sea, de una gran mayoría, que los reinterpretaba y evaluaba. Como sucedería cuatro años después en la Exposición Universal de Chicago, la puesta en escena del gobierno de turno en Sevilla permitió proyectar una idea muy adulterada de la verdadera situación que vivían los cubanos, pero que, en cambio, se incorporó al imaginario colectivo con pasmosa facilidad. Detrás de esos símbolos construidos, que intentaban mostrar un país sin fisuras y algo así como “una isla de ensueño”, también subyacía la necesidad imperiosa de hallar una conciencia de identidad que aglutinara a todos los sectores sociales por igual y reconociera la aportación de cada uno de ellos al pasado y al presente de la nación, más allá de la confrontación y las discrepancias ideológicas.

El son como símbolo de identidad nacional

El concepto de nación, según Benedict Anderson, pertenece a una dimensión intangible, no esencial, como categoría que únicamente es concebible en el ámbito de las ideas, y que «solo existe en tanto se conforma una “comunidad imaginada”». ¹⁵⁹ Dicha comunidad no solo refleja la forma en que nos vemos a nosotros, sino la imagen que como nación e integrantes de esa colectividad queremos proyectar hacia el exterior.

¹⁵⁹ Dümmer Scheel, *Sin tropicalismos...*, 20.

Ernest Gellner piensa que las naciones son meros «inventos», por ser producto de una ingeniería social manejada por las élites de forma deliberada e intencional. Anderson y Anthony Smith en cambio, entienden las naciones como «creadas» o «imaginadas» antes que «fabricadas» artificialmente. Partiendo de esta última premisa, los nacionalismos operarían sobre códigos previos en lugar de ser construidos desde cero.¹⁶⁰ Como bien expresa Eric Hobsbawm, «la “nación”, tal como la concibe el nacionalismo, puede reconocerse anticipadamente; la nación real solo puede reconocerse a posteriori».¹⁶¹

Sylvia Dümmer, por su parte, concibe la nación como algo distinto al conjunto de ideas y símbolos del cual se nutren los nacionalismos, ya que, según su opinión, la «identidad nacional» haría referencia a un «todo unívoco y cerrado» mientras que los «imaginarios» compartidos entre los miembros de la comunidad nacional pueden transformarse, reinterpretarse o, incluso, reconstruirse, a partir de motivos culturales preexistentes o totalmente nuevos.¹⁶²

Durante esta etapa, la conciencia nacional en Cuba, además de reactivarse por la potente influencia de las corrientes del nacionalismo procedentes de Europa, entró en acción para contrarrestar los efectos de la penetración cultural norteamericana y sirvió para reivindicar los derechos del cubano sobre su territorio y su soberanía. En la isla, como en muchos otros países de la región inmersos en los procesos de consolidación de una nación, el pueblo se plantaba cómo demostrar y reafirmar su identidad.

Con la llamada “Seudorepública”, el nuevo orden social, de alguna manera modelado al gusto estadounidense, planteó rígidos estereotipos sobre la raza, que ni siquiera se intentaron corregir desde las instituciones de la isla, las cuales se mantuvieron plegadas a los intereses de los intervencionistas. El pueblo, en su mayoría analfabeto, no reparó en acatar las normas impuestas, y los prejuicios racistas prevalecieron en amplios sectores sociales. Desafortunadamente, entre los propios pensadores e intelectuales cubanos –influyentes personajes del mundo de la política muchos de ellos–, se extendieron posturas escoradas al racismo más salvaje, las cuales se hacían justificar por ideas seudocientíficas muy en boga desde finales del siglo XX. La corriente biológica, por ejemplo, fue de las que reunió más adeptos durante los primeros años, y algunos de sus seguidores consideraron que el pueblo cubano era

¹⁶⁰ *Ibíd.*, 21.

¹⁶¹ Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo...*, 17.

¹⁶² *Ibíd.*, 20-21.

inferior a otros pueblos por hallarse en él el componente étnico negro, que corrompía la fisonomía de Cuba, e incluso le impedía su desarrollo cultural y el progreso económico. El blanqueamiento de la población se impone entonces desde esta perspectiva como necesidad para lograr el progreso deseado. Juan Guiteras (1852-1925), médico que se especializó en el estudio de la fiebre amarilla y cuya carrera se desarrolló en parte en los Estados Unidos, llegó a calificar de “pura” a la población campesina blanca por considerar que estaba exenta de mezcla,¹⁶³ anteponiendo a la ética científica sus inclinaciones ideológicas. Lamentablemente, sus tesis fueron compartidas por un nutrido grupo de figuras del arte, la literatura y la música, que trataron de excluir de sus obras, aunque no siempre con éxito, «cualquier tipo de influencia que se considerara procedente del «mundo negro».¹⁶⁴ Entre las más conocidas se encontraba la del compositor Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), que juzgaba las expresiones folclóricas de ascendencia africana como una verdadera tara para los cubanos, mientras que elevaba al campesino blanco a la categoría de auténtico representante de la cubanidad. Resulta paradójico que la habanera *Tú*, sin duda su creación más difundida, pertenezca a un género que encarna la síntesis entre lo europeo y lo africano.

Entre los pensadores de signo ideológico opuesto encontramos a Diego Vicente Tejera (1848-1903), Manuel Sanguily (1848-1925) o al camagüeyano Enrique José Varona (1849-1933), que enfocaron la cuestión racial desde una visión pragmática basada en un análisis coherente de la situación del país, y guardando distancias con respecto a las diatribas sin sentido en contra del negro. Estos ilustres intelectuales y patriotas se tomaron en serio el asunto racial y lo abordaron, calibrando su verdadera importancia para el desarrollo social y económico de la nación. Vicente Tejera, uno de los fundadores del socialismo democrático en Cuba, aunque en cierta medida se vio influido por la corriente del determinismo biológico, no tuvo reparos en reconocer con claridad la presencia de dos herencias étnicas y culturales predominantes en la isla: la africana y la española. Opinó que la nacionalidad cubana era el resultado de la mezcla entre blancos y negros, dos razas «que se habían fusionado de hecho en una sola en la vida social».¹⁶⁵ Por otra parte, tanto Sanguily como Varona llegaron a criticar con agudeza los diferentes problemas del entramado social, étnico, económico y político del

¹⁶³ Consuelo Naranjo Orovio, «Visiones de España en Cuba en el tránsito de siglo [1880-1910]» *España y las Antillas: el 98 y más*, coord. por Antonio Gutiérrez Escudero y María Luisa Laviana Cuetos (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1999), 147

¹⁶⁴ *Ibidem*, 142.

¹⁶⁵ *Ídem.*, 146.

país, y para ambos «el proceso de construcción nacional, la búsqueda de los elementos característicos de la cubanidad no estaba exenta de un trasfondo político y económico».¹⁶⁶

Pero si hubo un intelectual que supo definir con total claridad la situación de las personas de raza negra en Cuba durante este periodo ese fue Fernando Ortiz. Así describía este pensador el panorama que, en torno a la cuestión del negro, encontraba en su tierra a su regreso de España:

Apenas regresé de mis años universitarios en el extranjero, me puse a escudriñar la vida cubana y en seguida me salió al paso el negro. Era natural que así fuera. Sin el negro Cuba no sería Cuba. No podía, pues, ser ignorado. Era preciso estudiar ese factor integrante de Cuba; pero nadie lo había estudiado y hasta parecía como si nadie lo quisiera estudiar. Para unos ello no merecía la pena; para otros, era muy propenso a conflictos y disgustos, para otros, era evocar culpas inconfesadas y castigar la conciencia; cuando menos, el estudio del negro era tarea hartamente trabajosa, propicia de burlas y no daba dinero.¹⁶⁷

Dado el componente multiétnico de la población cubana y su naturaleza heterogénea, sería muy complicado desde los estamentos de poder establecer las estrategias de acción dirigidas a alcanzar la unidad nacional a partir del factor de la etnicidad que otros colectivos o naciones extranjeras habían esgrimido como argumento con este propósito. En el caso de Cuba, donde convivían razas muy diferentes, dicho factor llevó más que a unir, a resaltar las notables diferencias sociales y raciales existentes. Por tanto, y aquí se confirma otro rasgo fundamental de la “nación” moderna presente en el nacionalismo cubano,¹⁶⁸ se rechazó la posibilidad de llevar a cabo la reorganización de la sociedad en base a factores biológicos y se recurrió a la cultura como premisa mucho más sólida.

El estado tendría a su disposición una maquinaria cada vez más poderosa para difundir, propagar e inculcar, a todos los niveles, pero sobre todo desde las escuelas primarias e instituciones dedicadas a la educación de los jóvenes, el apego a la imagen y a los símbolos nacionales inventando tradiciones o incluso naciones para tal fin.¹⁶⁹ Los

¹⁶⁶ Ídem., 148-149.

¹⁶⁷ Fernando Ortiz, «Por la integración cubana de blancos y negros», *Archivocubano* (Conferencia) 11 de agosto 2021, <http://www.archivocubano.org/integracion.html>.

¹⁶⁸ Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo...*, 72.

¹⁶⁹ *Ibidem*, 100.

elementos singulares que ayudan a establecer distinciones entre Cuba y otros países de su propio entorno –la reafirmación a través del rechazo a lo extranjero y la diferencia con el otro–, se convirtieron entonces en un atributo esencial para la formación del nuevo constructo nacionalista, lo que condujo, ineludiblemente, a la exaltación de algunas expresiones propias del pueblo y de los sectores socialmente más denostados. El son fue por tanto una de las manifestaciones elegidas para erigirse en símbolo de la cultura nacional como una de las prácticas colectivas comunes y más representativas, dado que englobaba una tradición, un pasado y una memoria, y que su origen pertenecía a una fase «prenacional» (si no interpretamos el patriotismo de la primera mitad del siglo XIX como una verdadera concepción dentro del nacionalismo moderno), lo que constituye una baza muy importante en este sentido. Como expresa Hobsbawm, los símbolos más satisfactorios son los que se asocian de forma específica con un estado en esa fase prenatal.¹⁷⁰

La presencia dentro de este género de elementos autóctonos como el tres, el bongó o las claves; su uso de la copla hispana y los cantos responsoriales negros, así como su carácter eminentemente socializador junto a la asimilación de nuevas influencias provenientes de otras expresiones con las que convive, hacen del son la música de una gran mayoría, con señas de identidad diferenciables y elementos que revelan las raíces más importantes que influyen en el nacimiento de la cultura cubana. Sin embargo, la “transvaloración vertical” que experimenta esta música, y que la catapulta hasta los más altos niveles de reconocimiento público, exigirá un cambio de mentalidad en la sociedad que opera esencialmente “desde arriba”. Este concepto de transvaloración vertical (que Ortiz toma de la obra *Psychology and folklore* de Marett, publicada en 1920) plantea que un género musical nacido del vulgo o de los estratos inferiores puede ascender de rango en la escala social logrando «un reajuste socialmente ventajoso», lo mismo que las expresiones propias de las altas esferas pueden avulgararse, y llegar a ser «rechazadas por indecorosas».¹⁷¹ Ortiz lo describe como un proceso complejo donde un mismo género _o los elementos de un mismo género_, puede operar al mismo tiempo en varias direcciones, dependiendo de la red de

¹⁷⁰ Ídem., 81.

¹⁷¹ Fernando Ortiz, introducción a *La africanía de la música folklórica de Cuba* (La Habana: Editora Universitaria, 1965), XIII - XIV.

interconexiones e interrelaciones que tienen lugar dentro del contexto en que se desarrolla.¹⁷²

En los procesos de construcción de la identidad, las élites sociales, al no contar con una auténtica herencia cultural, se apropian de tradiciones muy arraigadas en el pueblo y se aferran a una conexión con el pasado, que muchas veces no existe en realidad y tiene que ser construida de forma artificial. Narciso Hidalgo destaca al respecto que:

Es la interacción entre la conciencia de las élites y la sustancia de los procesos socio - culturales, la que genera la conciencia colectiva. Se crea así el espejismo de confundir la nación con la "concienciación" que han tenido de ella los grupos o individuos que han dejado testimonio escrito de sus ideas. De este modo, estos individuos aparecen no solo como sujetos reflexivos, sino además como custodios de su propia memoria, presentada como la memoria de la nación.¹⁷³

Hay que entender el nacionalismo de los años veinte y treinta en Cuba, al igual que en muchos otros territorios americanos, como un fenómeno de un lugar y un momento histórico concretos, ya que, como expresa Hobsbawm, la nación «pertenece exclusivamente a un período concreto y reciente desde un punto de vista histórico [...] y existe no solo en función de determinada clase de estado territorial o de la aspiración a crearlo [...] sino también en el contexto de determinada etapa del desarrollo tecnológico y económico».¹⁷⁴

En los inicios de la pasada centuria, los cubanos ya no se identificaban con las ansias de liberación y emancipación que caracterizaron las ideas patrióticas de los criollos del siglo XIX –dado que aparentemente ya no existía un país que les dominase, a pesar de que la isla seguía dependiendo política y económicamente de una potencia extranjera, en este caso de los Estados Unidos– sino que aspiraban a reivindicar sus demandas sociales e individuales como ciudadanos libres de un estado soberano. Sin embargo, un importante sector de la población, formado por negros y mulatos, partía de una posición verdaderamente poco ventajosa en esta lucha. El muro de la desigualdad,

¹⁷² Para Marett la transvaloración horizontal opera por «metalepsis», o sea, que la música no asciende ni desciende por la pirámide social, sino que se suma a otras o cambia de significado. No siempre consiste en una transmutación total de su sentido, pues en muchos casos conserva su raíz, o sus valores primigenios, a pesar de los cambios que experimenta.

¹⁷³ Narciso Hidalgo, «Choteo, identidad y cultura cubana», *Afro-Hispanic Review*, vol. 32, núm. 1 (Spring 2013): 61

¹⁷⁴ Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo...*, 18.

erigido sobre los cimientos de los prejuicios raciales y de la marginación todavía presentes siguió en pie, pese a los esfuerzos de un grupo muy reducido de figuras que, desde diversos ámbitos de la cultura, empezaron a reclamar cambios profundos en el tejido social y político del país.

La intelectualidad cubana al rescate de los valores nacionales. El son, el negrismo y la vanguardia musical en los años veinte y treinta del siglo XX

Como se ha visto, la idea de nación se construye a partir de una dialéctica en donde la interacción entre fuerzas opuestas en continua negociación –las élites de poder y las capas bajas de la sociedad– se traduce en acuerdos y cambios que, a su vez, se adaptan al curso que va tomando la formación de la nación imaginada. No solo responde a una necesidad colectiva; es consecuencia también de una necesidad individual, que al tiempo que permite mantener la conexión con el pasado y preservar la herencia cultural y material legada por las generaciones precedentes, tiene la finalidad de consolidar los vínculos del individuo con otros con los que comparte el mismo sentido de pertenencia y unos bienes comunes.

Los intelectuales y artistas progresistas de la década de 1920 en Cuba, que hicieron suya de alguna manera la causa por la integración de la cultura afrocubana en ese discurso del nacionalismo, actuaron como mediadores entre los que manejaban los hilos de estos constructos de identidad y los que desempeñaban un papel no menos fundamental en la valoración y evaluación de sus contenidos, los cuales, como se ha señalado, conformaban una amplia mayoría social y demográfica. Llegado el momento, los movimientos de la vanguardia más progresista, también bajo el paraguas del nacionalismo, allanarán el camino de la inclusión en la cultura oficial de algunas expresiones destacadas de raíces negras, en muchos casos situándolas a la altura de creaciones artísticas de mayor rango, descubriendo en ellas un extraordinario potencial estético y creativo.

El interés de Fernando Ortiz respecto al estudio de la composición étnica del cubano, resaltando su diversidad y destacando el papel del componente africano en la formación de la cultura nacional, pronto va a influir en las ideas de un conjunto de artistas, periodistas, escritores y músicos que conformaron en los años veinte el conocido como Grupo Minorista. Estos habrían de dar impulso a la vanguardia artística y a la introducción de concepciones políticas que estaban en sintonía con los ideales de

la modernidad de moda en Europa y en otras partes del mundo occidental. Entre sus figuras había nombres como el novelista Alejo Carpentier, el periodista y poeta Rubén Martínez Villena o el pintor y caricaturista Eduardo Abela.

Muy cercano a las ideas que defendieron “los minoristas”, sobre todo por su marcado acento antimperialista, encontramos a un joven que, por aquellos años, comenzaba su carrera poética publicando versos en el *Diario de la Marina*. Se trataba de Nicolás Guillén, quien estaba llamado a convertirse en el más importante exponente del negrismo de las letras cubanas. El poeta y periodista camagüeyano nació en 1902 y falleció el 16 de julio de 1989 en La Habana. Su poesía muestra como ninguna otra de su generación una habilidad natural para atrapar el folclore afrocubano en sus versos expresándolo de un modo mágico y original, lo que le ha valido el reconocimiento unánime como una de las figuras cimeras de la poesía latinoamericana en el siglo XX. Con sus poemarios *Motivos de son* (1930), y *Sóngoro cosongo* (1931) –dos títulos que, por cierto, aluden al son cubano–, no solo logra que se haga oír la voz del negro y hacer notar su capacidad de resistencia, sino que es capaz también de situar sus valores a la altura de las más acabadas realizaciones literarias del momento. Estos versos exaltan la belleza del negro rompiendo con los cánones clásicos y transparentan la propia voz y personalidad del autor de origen mulato.

Así, el deseo de Guillén, el amplio deseo del negro caribeño inscrito en una realidad restringida por el racismo, se disemina junto el ritmo popular del son y se convierte, a través de la economía política del ritual, en el deseo de todos, el deseo de una nacionalidad sin conflicto racial.¹⁷⁵

Mediante la metáfora del son _dando por hecho de que no había modo más simbólico de representar al negro que con su propia música_, Guillén evoca una Cuba «mulata» y sortea los hondos conflictos raciales y culturales basándose en la reducción o síntesis que territorializaba la proposición del mito criollo: lo mestizo entendido como «unidad», no como un haz de dinámicas diferentes y coexistentes.¹⁷⁶ El propio Fernando Ortiz habla del gran “ajiaco” de la nacionalidad cubana empleando otra metáfora, y en esa misma línea hace referencia a los procesos de “transculturación” que

¹⁷⁵ Benítez Rojo, *La Isla...*, 155.

¹⁷⁶ *Ibidem*, 156.

tienen lugar en la isla y que, precisamente, terminarían por configurar esa mezcla que evocaba el poeta.

De acuerdo con este discurso dialéctico y positivista, y deslumbrados por los destellos del modernismo que llegaban desde Europa, algunos compositores cubanos tomaron como punto de partida la obra de Guillén para desarrollar su propio discurso nacionalista. Tanto en el giro hacia la vanguardia como en las intenciones de renovar el vocabulario musical, Amadeo Roldán y Gardes (París, 12 de junio de 1900-La Habana, 7 de mayo de 1939) y Alejandro García Caturla (Remedios, Cuba, 7 de marzo de 1906 - Santa Clara, 12 de noviembre de 1940) marcharon a la cabeza de los músicos cubanos ya que, a diferencia de otros creadores contemporáneos que se mantuvieron aferrados al costumbrismo y al pintoresquismo, su actualización lingüística y estilística se basó en presupuestos estéticos que tomaron como referencia una serie de recursos propios de la tradición vernácula sin salirse del marco de una concepción occidental del arte.

Aunque ellos no perdieron de vista el nacionalismo de los compositores del XIX, su aportación fue más allá del modelo ochocentista burgués de Saumell y Cervantes, quienes no rompieron con los patrones formales impuestos por el gusto de la élite social. Ambos, más bien, se encaminaron a la búsqueda de un producto artístico original, dejando a un lado la cita folclórica o el detalle colorista, para ahondar en la savia de la música afrocubana. Roldán expresa muy bien, en su conocida carta al compositor Henry Cowell, cuáles eran sus intenciones: «estudiar, desarrollar, vivificar el folklore de nuestros países, no con el propósito de construir obras de un carácter puramente local o nacional, sino con fines universalizantes».¹⁷⁷

A tono con los profundos cambios de finales del siglo XIX y principios del XX, los artistas cubanos se preguntaron cómo crear un arte que estuviera a la altura de los nuevos tiempos, buscando en él la autenticidad y lo moderno, pero sin romper el nexo con la tradición. El modernismo se entendería «como una faceta de la experiencia de la modernidad»,¹⁷⁸ «como un intento polifacético de establecer formas de expresión artística nuevas [que dieran] sentido al mundo que estaba cambiando».¹⁷⁹ Con ello se avivaba «el debate sobre el verdadero significado y propósito del arte», y la controversia en torno a dónde y en qué punto se podían establecer los límites de la expresión artística. Una vez resquebrajada la estructura que sustentaba la idea de la belleza según

¹⁷⁷ Lino Neira, «Rítmicas V-VI: Amadeo Roldán y la percusión cubana», *Cúpulas*, año 2, n.º 5, (1989): 33-42.

¹⁷⁸ Joseph Auner, *La música en los siglos XX y XXI*, (Madrid: Akal Música, 2017), 16.

¹⁷⁹ *Ibidem*, 30.

lo dictado por los cánones de la tradición europea, el universo creativo conocido se desintegró en una ingente masa de culturas y subculturas. La constatación de que las cosas podían hacerse de otra manera abrió nuevos caminos a la creación, multiplicando los puntos de vista de la apreciación estética y, de manera inesperada, el artista se encontró enfrentado a un sinfín de posibilidades.¹⁸⁰

Los mismos interrogantes y problemas que abordaron los creadores europeos encontraron respuestas al otro lado del océano Atlántico, aunque la tónica dominante en este caso fue la búsqueda de la autenticidad y la legitimación en las tradiciones del pueblo. El arte popular, el folclore y la música tradicional actuaron como catalizadores de las nuevas tendencias y dieron lugar a nuevos signos y significados no solo en el ámbito cubano, sino en toda Latinoamérica.

Este estrato popular, aunque inadvertido por la sociedad en sus manifestaciones esporádicas y espontáneas, y hostilizado por las autoridades coloniales, fue libertado de su existencia relegada por la Independencia. Triunfa, finalmente, en nuestro siglo a través de su integración en la música culta y constituye la base de lo que podemos llamar el idioma musical hispanoamericano.¹⁸¹

Roldán y Caturla vieron en dos géneros populares cubanos como la rumba y el son expresiones musicales de gran valor. No es casual que una de las primeras obras de Amadeo Roldán fueran las canciones basadas en los propios textos de Guillén, algunos de los cuales están recogidos en los dos poemarios que escribió y publicó entre 1930 y 1931. El propio escritor comentaba en un artículo el interés que ambos músicos mostraron por sus *Motivos de son*, una circunstancia dada, a su juicio, porque dichas creaciones brindaban «en el campo literario material fresco para sus audaces experiencias».¹⁸² Al parecer, fue Roldán quien se adelantó, terminando su ciclo de tres poemas musicalizados de Guillén en 1934. Caturla, al estar al tanto de la noticia desistió de su empresa, aunque algún tiempo después estrenaría *Bito Manué*, que en el texto original apareció con el título *Tú no sabe inglés*, el único de los poemas del poeta camagüeyano que finalmente incorporaría a su catálogo de composiciones.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, 18.

¹⁸¹ Otto Mayer-Serra, «Panorama de la música hispanoamericana (esbozo interpretativo)», en *Musicología en Latinoamérica*, coord. Zoila Gómez García, (La Habana: Arte y Literatura, 1984), 64 -65.

¹⁸² Orlando Castellanos «*Qué honor más grande para un poeta que contribuir con su poesía a modificar el mundo en que vivimos*», (entrevista), en *Formalmente informal*, (La Habana: Ediciones Unión, 1989), 63 -66.

El estilo poético de Guillén contribuye a adelantar parte del trabajo de los músicos, por el énfasis que hace en los rasgos métricos y estructurales propios del son. Es evidente que el modelo formal de muchos de sus poemas está basado en la estructura binaria del son clásico habanero, que precisamente por aquellos años copaba todas las listas de éxitos en la radio nacional y se daba a conocer por todo el mundo. Estos versos cuentan, al igual que las canciones soneras, con una parte estrófica de carácter descriptivo (similar al “paseo”), la cual va seguida de una especie de “montuno” que a menudo nos hace recordar la típica alternancia entre las improvisaciones del cantante solista y el estribillo del coro. Son esas frases breves, sencillas, rítmicas y reiterativas, las que delatan las intenciones de Guillén de crear una poesía cercana a lo popular, que se exprese a través de los mismos medios que tenía a su alcance un ciudadano de a pie, pero trasladando dichos recursos a un plano estético-literario, como se puede apreciar en este fragmento de *Mulata*, el poema con el que se inicia la suite de Roldán:

*Ya yo me enteré, mulata,
Mulata, ya sé que dice
Que yo tengo la narice
Como nudo de corbata.*

*Y fíjate bien que tú
No ere tan adelantá,
porque tu boca e bien
grande, y tu pasa, colorá.*

*Tanto tren con tu cuerpo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca;
tanto tren;
tanto tren con tu sojo,
tanto tren...*

Junto a *Mulata*, completan la serie de canciones sobre *Motivos de son: Negro bembón, Mi chiquita, Búcate plata, Sigue, Ayé me dijeron negro, Tú no sabe inglés y Si tú supiera*, que musicalizó y estrenó el compositor entre 1932 y 1934.¹⁸³

Otros creadores de un perfil menos vanguardista que Roldán y Caturla, como los hermanos Emilio y Eliseo Grenet, pusieron también su atención en el son y en los versos del que luego sería considerado como el poeta nacional de Cuba. Sin embargo, siguieron una tendencia más escorada hacia el gusto popular. Y el Septeto Nacional de

¹⁸³ Antes, en 1931, Roldán se había apropiado de otro texto de Guillén, *Curujey*, incluido en su segundo y no menos célebre poemario *Songoro cosongo*.

Ignacio Piñeiro por su parte, haría su propia versión de *Sóngoro cosongo*, en este casoailable, como cabría esperar.

Tanto el uso de la percusión típica como la explotación de las fórmulas estereotipadas del son y la rumba se ponen de manifiesto en las Rítmicas V y VI de Roldán, respectivamente, dos movimientos de las *Rítmicas* concebidos exclusivamente para conjunto de percusión cubana. Particularmente es en la primera donde el compositor recupera el sentido rítmico danzario de la música. No obstante, el procedimiento constructivo aquí está muy lejos del original del son, ya que se va conformando a partir de «breves unidades mínimas» que se entrelazan en series de repeticiones, y que van variando en la medida que se permutan a distintos planos. Algunos momentos de esta pieza nos recuerdan técnicas barrocas como la fuga rítmica en la parte central tocada por cuatro claves (figura 18), la cual va seguida de cierta sensación de dispersión provocada por los fragmentos extraídos del inicio que reaparecen de manera desordenada para juntarse finalmente en un unísono de todo el conjunto –una “coda” hecha al estilo de una canción sonera_. En ningún lugar de este movimiento, sin embargo, se pierde el pulso básico de la clave que sigue dominando todo su desarrollo, y que, por momentos nos traslada al mismo entorno de la fiesta, aunque la diversidad sonora y el tipo de tratamiento instrumental y tímbrico del conjunto de cámara –obsérvese que la mayor parte de los instrumentos están tocados con baquetas y no con su técnica original, perdiendo así, según mi modo de ver, unas de sus cualidades más excepcionales_ le imprime una fuerza inusitada, más propia de una pieza de concierto vanguardista, que es de lo que se trata, que del género popular.

Por otro lado, el despliegue rítmico-contrapuntístico y los procedimientos polirrítmicos y métricos que usa Roldán nos hacen evocar, más que los recursos empleados por sus colegas europeos –podemos remitirnos a algunas obras similares en su concepción de compositores como Varése, Stravinski o Bartók–, el juego improvisatorio de los tambores en las ceremonias afrocubanas,¹⁸⁴ las cuales el autor tuvo oportunidad de conocer y estudiar *in situ*. Aunque al principio de la *Rítmica n.º 5* se indica que es “a ritmo de son”, esta suele interpretarse a un aire más rápido que el que habitualmente lleva un son, debido a que el cadencioso tempo que exige el bailaror y la pausa que los músicos populares imprimen a sus interpretaciones pierden, en el contexto de la sala de concierto, su funcionalidad y su razón de ser. Sea como fuere, la *Rítmica n.º*

¹⁸⁴ Tambores bимembranófonos que se emplean en los ritos de la santería afrocubana.

5 constituye sin duda alguna un sincero homenaje al son, como la 6ª lo es a la rumba, pues refleja el propósito del compositor de unir la tradición autóctona con la occidental y así dotarla de un rango estético más elevado, mediante una translúcida síntesis de elementos que ponen en valor dos géneros fundamentales de la música afrocubana.

The image displays two systems of musical notation for 'Rítmica n.º 5'. Each system consists of ten staves. The instruments and parts are labeled on the left as follows: C1 (Corno 1), C2 (Corno 2), C (Clarinete), M (Mojigón), G (Guitarra), B (Batería), TC (Trompa), TO (Trombón), B (Bajo), and M (Madruga). The notation includes various rhythmic patterns, including complex syncopated rhythms and dense textures, particularly in the percussion and guitar parts. The score is written in a standard musical notation with clefs, time signatures, and various note values.

Figura 18. Fragmento de la Rítmica n.º 5 con la clave en las voces superiores.

Como observa Julio Ramos en su artículo sobre estas obras, con ellas «la entrada de la percusión afrocubana a la música sinfónica trastocaba los límites de la escritura y la interpretación musical».¹⁸⁵ Aquí por primera vez se emplearon exclusivamente instrumentos de percusión en una pieza de concierto, un hecho inédito en la historia de

¹⁸⁵ Julio Ramos, «Disonancia afrocubana: Amadeo Roldán y John Cage», *Recial* VIII, núm. 12, (noviembre, 2017), <https://dialnet.unirioja.es/revista/23617/V/8>

la música culta occidental, lo que supone un reto de proporciones gigantescas para Roldán si tenemos en cuenta que todavía era un compositor desconocido en Europa y que carecía de un reconocimiento suficiente en el que poder basarse para dar a conocer sus innovaciones. Tal vez ese fuese el motivo fundamental por el cual no se sintió preparado para su estreno, el cual tuvo que esperar varios años. Según comenta Julio Ramos las *Rítmicas* para percusión se interpretaron por primera vez en 1940, en un concierto que tanto Cage como Lou Harrison ofrecieron en el Mills College de Oakland, en California.¹⁸⁶ Sin embargo, otros investigadores apuntan a un estreno anterior, concretamente el 9 de diciembre de 1939 en el Cornish School Theatre, de Seattle, Washington a cargo también de Cage.¹⁸⁷

Para los músicos de la vanguardia, la percusión aportaba una variedad inabarcable de matices sonoros y timbres que, en su gran mayoría, no habían sido explorados por la “vieja música” y que resultaban totalmente desconocidos para el público occidental, lo que sin duda podría contribuir a realzar la originalidad de sus creaciones.

El uso de la percusión afrocubana tanto por Roldán como por Caturla resulta uno de los aspectos más llamativos de sus composiciones tanto camerísticas como orquestales, que se justifica por la enorme presencia de instrumentos percutores dentro de la música tradicional y folclórica cubana, con una variedad enorme de conjuntos y formatos. Una vez abierta la frontera entre el sonido y el ruido, los creadores, enfrascados en la búsqueda consciente de medios de expresión y recursos para incorporarlos a sus obras, se encontraron con un abanico amplísimo de posibilidades. Obras sinfónicas como la *Suite del ballet La rebambaramba* (1928) y *El Milagro de Anaquillé* (1929) de Roldán, o *Las tres danzas cubanas* (1927) y *La Obertura cubana* (1928) de Caturla se pueden tomar como ejemplo de esa arrolladora sonoridad que aporta a la orquesta una batería numerosa de instrumentos de percusión. Roldán hablaba así sobre este nuevo elemento dentro del repertorio clásico:

La utilización de nuestros instrumentos autóctonos, ya melódicos o ya percutores, conscientemente empleados, no para conseguir un fácil color local (procedimiento a

¹⁸⁶ *Ibídem.*

¹⁸⁷ Lester Rodríguez Gómez, «Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943)» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017), 249-250

mi juicio de propia seriedad artística) sino con el propósito de desnacionalizarlos (no siempre el ritmo del güiro debe evocar una rumba ni el sonido de un banjo ha de recordarnos al jazz) con el fin de incorporar estos instrumentos al conjunto de los actuales en uso para acompañarlos y, en muchas ocasiones, sustituirlos, pues los nuestros en su generalidad son muy superiores (sobre todo los percutores) en valor rítmico y sonoro a los europeos.¹⁸⁸

No obstante, debo señalar que las dificultades que encontraron Roldán y Caturla para ensayar las partes musicales de la sección de la percusión, fueron enormes, pues intentaban llevar a la orquesta un lenguaje que para los músicos de academia resultaba totalmente extraño. Tanto los instrumentos como los ritmos negros poseían de una naturaleza indómita y una complejidad inescrutable a la vista del músico preparado solo para tocar su repertorio a través de la partitura, el cual se basaba en un canon, el de la música occidental, muy estricto y cerrado. A los habituales problemas que surgían al intentar transcribir sus giros y complejas polirritmias se sumaban los que eran resultado del desconocimiento de las técnicas de los instrumentos autóctonos, tanto por parte del compositor como de los músicos, que, suplantando las originales por el uso de las baquetas, no llegarían a sacar de ellos jamás la riqueza de matices y timbres que las manos de un tamborero experto serían capaces de obtener de su tambor.

Leopold Stokowski, prestigioso director estadounidense que estrenó algunas de las obras más destacadas de Varése y otros compositores de la vanguardia en Norteamérica, describió en una carta dirigida a Roldán en 1932 su descontento por la forma que tenían sus músicos de abordar estos ritmos tras ensayar sus *Tres Toques*:

Hemos interpretado sus “Tres Toques” con la orquesta en varios ensayos y me he dado cuenta que las partes de la percusión presentan un problema tremendo. Tenemos buenos músicos, pero tocan como hombres blancos. Aunque tocan todas las notas, el espíritu del ritmo no está en ellos. Como no sienten ni viven el ritmo, éste no es para ellos lo Real que realmente es. Voy a buscar algunos músicos negros que realmente entiendan la música porque creo que no estamos captando su verdadero espíritu.¹⁸⁹

Por otra parte, como bien señala Caturla, los instrumentos de la percusión cubana no están limitados a su función efectista y su sonoridad apabullante, ya que por

¹⁸⁸ Neira Betancourt, «Rítmicas V-VI...», *Cúpulas*, 33-42.

¹⁸⁹ Ramos, «Disonancia afrocubana...», <https://dialnet.unirioja.es/revista/23617/V/>

medio de estos pueden también obtenerse ciertos efectos de empaste y colorido. Bellísimas combinaciones pueden resultar del empleo de los tres y marímbulas, por ejemplo, así como de otros instrumentos típicos que llevados a la orquesta, en notas de originalísima policromía.¹⁹⁰

El abogado y músico de Remedios también interpretó su particular versión de un son, pero a diferencia de Roldán, que había empleado una sección de instrumentos típicos afrocubanos para ello, recurrió a la sutil delicadeza de una pieza para piano que recuerda el estilo romántico de una danza de Ignacio Cervantes. Descrita como un canto de cuna campestre, *Berceuse campesina* (figura 19), evoca ese pasado decimonónico con su aire bucólico, al tiempo que reproduce elementos característicos del géneroailable que funcionan como verdaderos estereotipos. Ahí están presentes el bajo anticipado a modo de ostinato, los pasajes sincopados de la mano derecha, o el cinquillo cubano en los figurados que ejecuta la izquierda, sin olvidar el patrón rítmico conductor de la clave, que no aparece explícitamente, pero se hace notar con toda intención en los acentos de la melodía y en el acompañamiento a lo largo de toda la obra. *Berceuse campesina* es el ejemplo de un son trasladado al lenguaje idealizado de una pieza de concierto, concebido para ser escuchado en lugar de ser bailado, pero conserva los rasgos musicales prototípicos del género más popular por los cuales se hace reconocible al oído. Con las corrientes de la vanguardia,

el contacto entre las diversas formas de manifestación artística ya no se expresa, solamente, por medio de la obra. La realización artística, en reciprocidad con las demandas sociales, asume la forma de “hacer artístico” y se convierte, a menudo, en un “actuar”. «El momento histórico en que se suscribe los “*Motivos de son*” adjudica al problema del acercamiento entre las artes un contorno particular.¹⁹¹

En un contexto en que las ideas del nacionalismo y la búsqueda de las señas de identidad de la cubanía se hallan en pleno apogeo, la música popular ahora es tomada como «factor enriquecedor del lenguaje» al servicio del arte, y no se observa desde una postura distante, o por «curiosidad divertida», sino que el músico culto se acerca a ella

¹⁹⁰ Mirna Guerra, «Nicolás Guillén, son y poesía», *Worldwide Cuban Music* (blog), 12 de febrero 2020, <https://worldwidecubanmusic.com/2016/07/15/nicolas-guillen-son-y-poesia/>

¹⁹¹ Renato di Benedetto, *El siglo XIX, primera parte*, en *Historia de la Música* (Madrid: Turner música, 1987), 21.

como alguien que ansía descubrir una «fuente primigenia [...] de valores incontaminados y absolutos».¹⁹²

Po. Minueto
Pastoral Lullaby
BERCEUSE CAMPESINA
(Un canto de casa campesina)
ALEJANDRO GARCÍA CATURLA

A pastoral song in free recitative style, built on an ostinato bass. Note how the ostinato shifts from the tonic to the dominant chord. At the very end there is a three-measure rondo-like and diminished leading to a soft figure based on the ascending dominant 9th chord. This chord disappears into space, but not before giving strength to rapid melisma, in F major chord.

En canto de casa, del campo, escrita en un estilo recitativo libre, contruida sobre un bajo "ostinato" que varía como ésta en mayor del acorde de tónica al de dominante. Al final posemosse sobre, hay tres compases, rítmicos y disminuídos, que dan a una suave figura basada en un acorde de novena de dominante, que resuelve. Este acorde se disuelve en silencio, pero no sin antes enforzarse fuerte en rápida melisma, el acorde de F mayor.

Andantino con moto

Piano

Buenos Aires, 1911, 1918

Figura 19. Partitura de la *Berceuse campesina* de Alejandro García Caturla.¹⁹³

¹⁹² Ibidem.

El complejo del son, «por su función altamente integradora, es el que mayormente incide como código subconsciente en la creación individual incluso de la música culta del momento, y trasciende más cuando se realiza de forma indirecta y mediante abstracciones estructurales (huella o traza sutil de una forma de agrupar elementos, de acentuar y de relacionar)». ¹⁹⁴ Constituye dentro de la música cubana la manifestación en la cual se produce de forma más clara ese proceso de reversión del papel de lo tradicional en función de lo estético de una manera consciente y reflexiva. Carpentier destaca también el papel del son en ese tránsito de la música afrocubana hacia los estratos más altos de la cultura:

Gracias al son, la percusión afrocubana, confinada en barracones y cuarterías de barrio, reveló sus maravillosos recursos expresivos, alcanzando una categoría de valor universal. Porque –y esto no debe olvidarse- las orquestas de baile sólo conocieron, antes de 1920, en cuanto a instrumentos de batería, los timbales (no el timbal cubano que es cosa muy distinta), el güiro o calabazo, y las claves –de origen habanero. Las maracas se usaban mucho menos. Y todo un arsenal de elementos productores de ritmos, permanecía en la sombra.»¹⁹⁵

¹⁹³ Alejandro García Caturla, *Berceuse campesina* (New York: Carl Fischer, 1941) https://imslp.org/files/imglnks/euimg/1/11/IMSLP10616-Caturla_-_Berceuse_Campesina.pdf

¹⁹⁴ Orozco, «Procesos socioculturales...», 170-171.

¹⁹⁵ Carpentier, *La música en Cuba...*, 194-195.

CONCLUSIONES

El musicólogo Danilo Orozco, en estudios de campo realizados con antiguas familias en zonas rurales del Oriente de la isla de Cuba, llegó a escuchar y registrar coplas que, según sus informantes, les habían llegado de sus padres, y a estos de sus abuelos, bisabuelos y otros antepasados.¹⁹⁶ El origen de muchas de estas coplas, tomadas por sones, se encuentra ligado en algunos casos a la figura del mambí, y a una tradición enmarcada dentro de los ideales patrióticos, en un periodo de la historia en el que comenzaron a manifestarse con mayor fuerza dentro del país.

La relación del son con los momentos de efervescencia de la conciencia nacional no debe pasar por mera coincidencia, pues no será el mismo son el que se baile en los salones habaneros en los años veinte, el que décadas después contará las hazañas de los guerrilleros o pondrá música a las consignas revolucionarias, o el de los cubanos exiliados que se aferran a la esperanza de volver a su tierra y recuperar un tiempo pasado ya perdido, por citar algunos ejemplos. La música y los textos de estas canciones, sin embargo, conservan rasgos comunes a pesar del tiempo, las diferencias estilísticas, las modas, los contextos sociales cambiantes y las etapas históricas donde aparecen. Todas evocan significados compartidos que trascienden lo puramente musical, incluso que van más allá del propio contenido de los textos, y esto nos hace creer que permanecen con el son desde su raíz, algo que como se ha visto, no es real.

Desde el punto de vista de la creación académica, el son, junto a otras formas populares y folclóricas, ha facilitado el encaje de la música negra más tradicional en las corrientes avanzadas de las vanguardias. Ha contribuido a legitimar la labor de músicos, poetas y artistas en general que lo han empleado como material original en sus obras, sobre todo dentro del contexto del nacionalismo. El son también es resultado de la red de interrelaciones e interacciones que confluyen en la época moderna y un producto de la modernidad —entendida ésta como la actitud estética mediante la cual el creador intenta adaptarse a las demandas que exigen los cambios sociales y culturales del momento histórico en el plano artístico—. Se impregna, como otras expresiones del arte, de ese sentido de la posibilidad que diría Joseph Auner, que marcó las tendencias más avanzadas de la creación artística a inicios del siglo XX, como laboratorio para probar y experimentar nuevas fórmulas que, si bien, iban dirigidas en un principio al mercado

¹⁹⁶ «¿De Dónde son? Una mirada al son de Cuba» YouTube video (documental), 22:38, subido por Abdel P., 28 de diciembre 2014, t.ly/KR3k.

musical, tuvieron una importante repercusión en el ámbito de una creación artística y literaria más seria enmarcada dentro de los contenidos del nacionalismo. En los años veinte del pasado siglo surgió un cambio de paradigma en cuanto a la consideración del arte, dado el desarrollo de los medios de difusión masiva,¹⁹⁷ y fue cuando el son mostró su condición más polifacética: popular, tradicional, comercial y artística. Se produjo con mayor fuerza a partir de entonces la incorporación bajo un mismo sello de elementos de diversa procedencia, resultado de las incursiones de los soneros en otros estilos de música o de la influencia de géneros foráneos que estaban en boga. Al mismo tiempo, llegó a experimentar un ascenso en la escala social (transvaloración vertical) y un reconocimiento “oficial” cada vez mayor, reforzado por su inclusión dentro del discurso nacionalista y como parte del relato expositivo que recomponía la imagen del país y que, entre otros eventos, se mostraba en las distintas exposiciones internacionales que tuvieron lugar en ambas décadas.

Para Orozco, de todos los géneros cubanos, es el son el que mejor encarna «la interrelación y el equilibrio entre la proyección de la individualidad creadora y a su vez la representatividad de grupos o sectores sociales» muy amplios.¹⁹⁸ Se presenta como expresión de todo un legado cultural forjado a través del sincretismo, como testigo de la cohabitación y el entendimiento entre todas las razas y pueblos que han contribuido a forjarlo, las mismas razas que han dado origen a la nacionalidad cubana.

Por otra parte, el son se convirtió en instrumento y medio para perfilar la personalidad y la individualidad del músico sonero, que, en muchos casos, creó su propia versión de esta música, innovando y pasando el testigo a otros, los cuales acarrearon la responsabilidad de salvaguardar su legado como parte ya consolidada de la tradición. Sin embargo, artistas tan originales como Ignacio Piñeiro, el Septeto habanero, o el propio Miguel Matamoros, por solo mencionar tres destacados ejemplos entre los más conocidos, manifestaron una inquietud poco habitual entre los músicos de su generación y fueron transformando esa herencia, desde una postura crítica, en algo distinto a lo anterior. Es cierto que con frecuencia esto ocurrió en función de las estrategias comerciales de sus patrocinadores, pero lo que no se le puede reprochar a estos soneros es una actitud conservadora. No hay duda de que el son constituyó en sus manos una expresión o un conjunto de expresiones que llegaron a trascender las

¹⁹⁷ Esto hace, según la opinión de Walter Benjamin, que el valor de autenticidad de la obra como fruto de la individualidad del artista comience a resquebrajarse por la repetición infinita del modelo, como consecuencia de la maquinaria de la industria cultural.

¹⁹⁸ Orozco, «Procesos socioculturales...», 170.

fronteras de lo popular y convertirse en un vehículo para la creación y la realización estéticas.

La performance del son, sus bailes, su música, sus canciones, sus textos, su lenguaje, cumple la función de involucrar en un mismo espacio a una multitud de actores de distinto origen social y cultural. Se convierte así en lo que Hobsbawm podría considerar uno de esos mitos o «tradiciones inventadas» que forman parte de la nación inmaterial e intangible, pero que, según Smith, serían inseparables del imaginario colectivo antes de que esta existiese. De otro modo no podría ser elegido como elemento imprescindible de dicho constructo. De ello se deduce que precedió a la propia nación como parte de la identidad de determinados grupos o colectivos, de la cual se apoderaron sectores sociales más amplios o influyentes para incorporarlo a su propio discurso de identidad.

El constructo identitario del nacionalismo en Cuba solo llegó a ser creíble y fue asumido por todos en el momento en que las élites del poder decidieron incluir en su relato tradiciones y manifestaciones compartidas por amplios sectores, es decir, por las clases populares, que en su mayoría estarán compuestas por población integrada por negros y mulatos. Dicha población, como consecuencia del devenir histórico y del sistema imperante que nada hizo por revertir su situación, continuó sufriendo las secuelas de la marginación social y fue obligada en muchos casos subsistir bajo pésimas condiciones de vida. Sin embargo, era portadora de un legado de valor incuestionable, y de una herencia musical que, como el son o la rumba, todavía hoy representa quizá lo más genuino de la cultura cubana.

Podemos resumir los resultados de este trabajo de investigación en cinco conclusiones fundamentales. En primer lugar, el son constituye una de las expresiones musicales más representativas de Cuba en la primera mitad del siglo XX, y así lo ha seguido siendo hasta la actualidad, entre otras razones, porque en él confluyen una serie de elementos que provienen de los actores más importantes dentro de la cultura y la historia nacional. Debido a circunstancias sociales y políticas concretas, el debate sobre la nacionalidad cubana y sus atributos identitarios alcanzará su cenit entre los años veinte y treinta del pasado siglo. Este se dirime en torno a la controversia sobre la cuestión racial y el lugar que debe ocupar el negro en la cultura nacional. El desarrollo de una cultura de masas, alentada por la implantación de los avances tecnológicos del momento, que dio lugar a un mercado musical sin precedentes y a una estandarización de los estilos de la música popular, contribuyó a que el género alcanzara una enorme

difusión coincidiendo con su etapa de mayor aceptación social, justo cuando las élites vieron en él un valor propagandístico mayor que el de otros géneros populares. Estas circunstancias ayudaron a que el son se instalara en el imaginario colectivo, como «representamen» (término que emplearía Peirce)¹⁹⁹ de un imaginario cultural mestizo, que garantizaba un espacio común para el entendimiento, al menos en el plano de las ideas y el pensamiento, entre todos los cubanos.

En segundo lugar, en el origen y la evolución de este género destacó, como ya han afirmado otros autores anteriormente, la influencia de los negros congos sobre la del resto de culturas africanas afincadas en la isla. Los rasgos musicales y danzarios de esta etnia se pueden identificar en muchos otros géneros y ayudan a establecer códigos comunes de comunicación entre las distintas prácticas musicales marcadas por la tradición afrocubana. Esto ha facilitado la aparición de una red de canales de transferencias establecidas entre casi todos los estilos pertenecientes al ámbito de la música popular en la isla, lo que ha influido en la evolución de cada uno de ellos. Las expresiones musicales y danzarias de los congos han conformado un abundante substrato del que se nutren no solo expresiones populares como el son, sino otras muchas provenientes del folclore. Sus rasgos son fácilmente reconocibles tanto en este como en otros estilos, y destaca sobre todos los demás la presencia de la percusión y el carácter improvisado y espontáneo que ha adquirido la música.

En tercer lugar, la construcción de los símbolos de la cultura nacional en Cuba se llevó a cabo mediante un proceso que incluyó una negociación continua entre las fuerzas sociales, en la que la confrontación racial y la casuística que se desprendía de la lucha dialéctica entre los distintos sectores antagónicos determinó el rumbo y las posturas de los agentes intervinientes. El son actuó en este sentido como representamen elegido por “los de arriba”, quienes, sin embargo, recurrieron al pueblo y a sus tradiciones como base y sedimento para la construcción de un imaginario para la nación, un concepto que en este caso concreto pretendía aglutinar a todos.

En cuarto lugar, la inclusión del son y otras expresiones populares como la rumba dentro del relato nacionalista demuestra que estos procesos de construcción de identidades constituyen fenómenos duales donde se ven involucradas tanto las élites

¹⁹⁹ Un signo, o *representamen*, según la teoría de la representación de Charles Sanders Peirce, es una cosa que está en lugar de otra para alguien, en algún sentido o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás más desarrollado. Ese signo que crea lo llamo el *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su *objeto*. Está en su lugar no en todos los sentidos, sino en relación a un tipo de idea, que a veces he llamado la *base* del representamen.

sociales como las clases más desfavorecidas, cuya opinión, al coincidir con la de una gran mayoría, adquiere un peso considerable. La resistencia que oponen estas clases a los sectores de poder en muchos casos se manifiesta mediante la acción de un influyente sector de la intelectualidad, que incluyen a “el negro” y “el mulato” dentro de su concepción de la “nueva” nación, aproximándose a sus valores de forma respetuosa, incluso reverencial.

Finalmente, el son fue protagonista de una cultura popular en plena efervescencia, y aportó a los compositores del nacionalismo de vanguardia un vínculo imprescindible con el pueblo, lo cual legitimó su discurso y sirvió de sólida base intelectual en la construcción de una escuela nacional en el ámbito de la música académica y de concierto. Sus trabajos muestran los estereotipos (reconocibles) de la música vernácula, bajo la apariencia abstracta de un arte culto, pero a diferencia de muchos de sus homólogos europeos, no logran desprenderse del todo de la impronta popular.

Más allá del tropicalismo, la sensualidad, el exotismo, de aquel “hacer de cierta manera” que diría Rojo, el discurso del son no admite una lectura lineal. Adopta las sinuosas formas del caos, de lo espontáneo, lo visceral, lo improvisado. Estableciendo un paralelismo con la sociedad cubana y su cultura, «se trata de un organismo imprevisto, heterogéneo, caótico, que de ser clasificado caería más acá o más allá de las palabras y las cosas.»²⁰⁰

Podemos llegar a preguntarnos si el son constituye una realidad tangible o solo es una creación utópica, una idea que nos ayuda a definirnos, a huir del aislamiento y buscar refugio como otros tantos tópicos y mitos en esa «comunidad imaginada» de la nación, o si en realidad es ambas cosas. Las complejidades de esta música exigen una «consideración detenida» y una mirada profunda y abarcadora que contemple toda la integridad del ambiente cultural y humano en el que ha tenido y tiene lugar su desarrollo. Sin lugar a duda, alrededor de él se conforma un universo complejo donde confluyen múltiples factores que no siempre se muestran de forma explícita y pueden llegar a pasar inadvertidos a los ojos del investigador.

Pese al esfuerzo realizado, mis ideas y concreciones en torno a los temas estudiados pueden considerarse incompletas. Soy consciente que he incurrido en omisiones en torno a algunas cuestiones abordadas, ya por razones de espacio, de

²⁰⁰ Benítez Rojo, *La Isla que se repite...*, 169.

tiempo, o sencillamente por la imposibilidad de llegar a las fuentes más idóneas. Sin embargo, creo que he logrado profundizar en algunos puntos que aún no habían sido tratados con suficiente seriedad en otros estudios previos sobre el mismo tema y aunque modestos y sin pretensiones de ningún tipo, mis análisis y observaciones podrían alentar a otros investigadores a seguir indagando en la misma línea. En definitiva, este trabajo no representa más que un intento por expandir el saber sobre este género tan importante de la música cubana que es el son y por conocer más sobre los vínculos y relaciones que lo unen al pueblo que lo vio nacer, además de resaltar su papel en la formación de la propia nación cultural cubana. Una temática que, en mi opinión, todavía puede seguir dando mucho de sí.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Leonardo. *Música y descolonización*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.
- Adorno, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal Ediciones, 2003.
- Ariel, Sigfredo, «Cuando al disco llegó el son», *La Jiribilla* (blog), 11 de agosto 2021, <http://www.lajiribilla.cu/cuando-al-disco-llego-el-son/>.
- Arnedo, M. «Arte Blanco con Motivos Negros: Fernando Ortiz's Concept of Cuban National Culture and Identity». *Bulletin of Latin American Research* 20, n.º 1 (2001): 88-101, <https://rb.gy/xa8nmi>.
- Auner, Joseph. *La música en los siglos XX y XXI*. Madrid: Akal Música, 2017.
- Bahrs, Karoline. «El origen de sonos afroantillanos: perspectivas dominicanas con respecto al "Son de la Ma' Teodora"». *Latin American Music Review* 32, n.º 2 (Fall winter 2011): 218-239, <https://rb.gy/zq2l0y>.
- Barrera, Trinidad. «Nicolás Guillén y su concepción de la poesía mulata a través de la prosa». En *Cuba entre dos revoluciones: un siglo de historia y cultura cubanas*, coordinado por Antonio Gutiérrez Escudero y María Luisa Laviana Cuetos, 177-189. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1998.
- Benedetto, Renato Di. *Historia de la Música*. Vol. 8, *El siglo XIX. Primera parte*. Traducido por Carlos Fernández. Madrid: Turner, 1987.
- Benítez Rojo, Antonio. *La Isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Andrés E. Weikert. México DF: Ediciones Itaca, 2003.
- Cabrero Nieves, Juan José, «Pabellón de Cuba», *Exposición Ibero-Americana de Sevilla* (blog), 6 de septiembre 2020, <http://bitly.ws/fZJk>
- Carbonell, Walterio. *Cómo surgió la cultura nacional*. La Habana: Ediciones Yaka, 1961.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. 3ª ed. corregida y actualizada. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979.
- Casares Rodicio, Emilio, ed. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: SGAE, 1999.
- Castellanos, Orlando «Qué honor más grande para un poeta que contribuir con su poesía a modificar el mundo en que vivimos», *Formalmente informal*, (La Habana: Ediciones Unión, 1989).

- Cureses, Marta y Xosé Aviñoa. «Contra la falta de perspectiva histórica (bases para la investigación musical contemporánea)», *Revista Catalana de Musicología* 1 (2001): 171-200.
- Díaz Ayala, Cristóbal. *Cuba Canta y Baila. Discografía de la Música Cubana*. 2 vols. Miami: Universidad Internacional de la Florida, 2003.
- Dümmer Scheel, Sylvia. *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*. Santiago de Chile: RIL editores bibliodiversidad, 2012.
- Eli Rodríguez, Victoria, Ana Victoria Casanova, Jesús Ramos Guanche Pérez, Zobeyda Ramos Venereo, Carmen María Sáenz Coopat, Laura Delia Vilar Álvarez, María Elena Vinuesa González. *Instrumentos de la Música folclórico-popular de Cuba, Atlas*. 3 vols. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1997 - 98.
- Eli Rodríguez, Victoria. «El afrocubanismo, un cambio de estética en la creación musical académica de Hispanoamérica». *Revista De Musicología* 32, n.º 1 (2009): 30-319. <https://rb.gy/dprttc>.
- Eli Rodríguez, Victoria. «Nación e identidad en las canciones y bailes criollos». *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, editado por Consuelo Carredano y Victoria Eli Rodríguez, 71-129. Madrid: Fondo Cultural Económico, 2009.
- Frith, Simon. «Hacia una estética de la música popular». En *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, coordinado por Francisco Cruces Villalobos, 413-436. Madrid: Trotta, (2001). <https://rb.gy/hyxx40>.
- Gómez García, Zoila y Eli Rodríguez, Victoria. *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1984.
- Gomila Benejam, Anoni, «Peirce y la ciencia cognitiva», documento en línea, (Universidad de la Laguna) <https://www.unav.es/gep/AF/Gomila.html>.
- Guerra, Mirna. «Agrupaciones de la música cubana: La Charanga». *Worldwide Cuban Music* (blog), 18 de agosto 2020. <https://worldwidecubanmusic.com/2016/02/24/agrupaciones-de-la-musica-cubana-la-charanga/>.
- Hidalgo, Narciso. «Choteo, identidad y cultura cubana». *Afro-Hispanic Review* 32, n.º 1 (2013): 55-70, <http://www.jstor.com/stable/23617256>.
- Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica, 1997.
- Knight, Franklin W. «Cuba, Puerto Rico y la guerra de 1898». En *España y las Antillas: el 98 y más*, coordinado por Antonio Gutiérrez Escudero y María Luisa Laviana Cuetos, 41-63. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1999.
- Lapique Becali, Zoila. *Música colonial cubana (1812-1902)*. Vol. 1. La Habana: Letras Cubanas, 1979.

- Linares, María Teresa y Faustino Núñez. *La música entre Cuba y España. La ida y la vuelta*. Madrid: Fundación Autor, 1998.
- Lino Neira, «Rítmicas V-VI: Amadeo Roldán y la percusión cubana», *Cúpulas*, año 2, n.º 5, (1989): 31-43.
- Manuel, Peter, «From Scarlatti to 'Guantanamera': Dual Tonicity in Spanish and Latin American Musics». *Journal of the American Society* 55, n.º 2 (2002): 311-336.
- Manuel, Peter, «The Anticipated Bass in Cuban Popular Music», *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 6, n.º 2 (1985): 249-261. <http://www.jstor.com/stable/780203>.
- Manuel, Peter. «From Contradanza to Son: New Perspectives on the Prehistory of Cuban Popular Music». *Latin American Music Review* 30, n.º 2 (Autumn - Winter, 2009): 184-212. <https://rb.gy/un5svo>.
- Mayer-Serra, Otto. «Panorama de la música hispanoamericana (esbozo interpretativo)». En *Musicología en Latinoamérica*, coordinado por Zoila Gómez García, 56-91. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1984.
- Moore, Robin. *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana (1920-1940)*. Madrid: Editorial Colibrí, 2002.
- Moore, Robin. *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1997.
- Moore, Robin. *Nationalizing Blackness: afro-cubanismo and artistic revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.
- Naranjo Orovio, Consuelo. «Visiones de España en Cuba en el tránsito de siglo [1880-1910]». En *España y las Antillas: el 98 y más*, coordinado por Antonio Gutiérrez Escudero y María Luisa Laviana Cuetos, 131-151. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1999.
- Ogas, Julio. «Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la Música latinoamericana del siglo XX». *Revista de Musicología* 28, n.º 1 (2005): 808-825, <https://n9.cl/8dp2>.
- Orovio, Helio. *Diccionario de la música cubana: Biográfico y Técnico*. 1ª ed. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
- Orovio, Helio. *El danzón el mambo y el chachachá*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1994.
- Orovio, Helio. *El son la guaracha y la salsa*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1994.
- Orozco, Danilo. «Procesos socioculturales y rasgos de identidad de los géneros musicales con referencia especial a la música cubana». *Revista de música latinoamericana* 13, n.º 2 (1992): 158-178, <https://rb.gy/7nt9ie>.

- Ortiz, Fernando, *La clave xilofónica de la música cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- Ortiz, Fernando. «La música afrocubana». *Musicalia*, n.º 5 (1929): 169-174.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- Ortiz, Fernando. *La "tragedia" de los ñañigos*. La Habana: Publicigraf, 1993.
- Ortiz, Fernando. *La africanía de la música folklórica de Cuba*. 2ª ed. revisada La Habana: Editora Universitaria, 1965.
- Ortiz, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. 2ª ed. tomado de la edición Príncipe. Madrid: Música Mundana, 1998.
- Ortiz, Fernando. *Los cabildos afrocubanos*. La Habana: Imprenta La Universal, 1921.
- Ortiz, Fernando. *Los instrumentos de la música afrocubana*. 2 vols. Madrid: Música Mundana, 1996.
- Oveson, Vicky. «Cuban Nationalism from 1920 to 1935: The Contextualization of Afrocuban Poetic and Musical Themes in *Motivos de Son* by Nicolás Guillén and Amadeo Roldán». Tesis doctoral, Universidad de Calgary, Alberta, 1999.
- Pérez, Jr. Louis. *Cuba Between Reform and Revolutions*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Ramos, Julio. «Disonancia afrocubana: Amadeo Roldán y John Cage». *Recial*, Año VIII, n.º 12. (noviembre, 2017): <https://dialnet.unirioja.es/revista/23617/V/>.
- Robbins, James. «The Cuban "Son" as Form, Genre, and Symbol». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 11, n.º 2 (Autumn - Winter, 1990): 182-200, <https://rb.gy/yta16f>.
- Rodríguez Gómez, Lester. «Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943)». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- Steingress, Gerhard. *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signature ediciones, 2005.
- Stokowski, Leopold (1932) "Letter to Amadeo Roldán", manuscrito en el Fondo Amadeo Roldán, MNMC.
- Vinay, Gianfranco. *Historia de la Música*. Vol. 11. *El siglo XX. Segunda parte*. Traducido por Carlos Alonso. Madrid: Turner, 1986.

FUENTES AUDIOVISUALES

«¿De Dónde son? Una mirada al son de Cuba» YouTube video (documental), 22:38, subido por Abdel P. el 28 de diciembre de 2014, t.ly/KR3k.

«Changüí documental cubano sobre el origen del son cubano. 1ª Parte», YouTube video, (documental). Subido por Roland Jorin, 7 de marzo 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=6ETJwBB1Cgg>.

«Conjunto Folclórico Nacional de Cuba “palo Monte”», YouTube video, Subido por Yorctgroup, 24 de enero 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=ixXvtRVF1N8>

«Conversation of Gregorio Hernandez “El Goyo” with Berta Jottar. MP4», YouTube video, 4:46 (entrevista). Subido por Berta Jottar, 2 de noviembre 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=hSgDa38GDco>.

«El Goyo hablando de Ignacio Piñero», YouTube video, 4:46 (entrevista). Subido por Music All –Scuola di musica Roma, 29 de julio 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=ESijcF0eHms>.

«Lázaro Herrera habla sobre Ignacio Piñero TVC 1992», YouTube video, 12:53 (documental). Subido por Jaime Delgado, 21 de febrero 2020, https://youtu.be/T_DVxv5a70c?t=247.

«Lázaro Herrera-entrevista 02», YouTube video, 21:12 (documental). Subido por Jaime Delgado, 13 de marzo 2020, <https://youtu.be/LhhPc4HgVmc?t=517>.

«Origins of Son Cubano Septeto Nacional de Ignacio Piñero», YouTube video, 53:40 (documental). Subido por TresCubano, 14 de septiembre 2014, <https://youtu.be/8SP1qICCCnc?t=175>