

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
GRADO EN MUSICOLOGÍA



**EL DANZÓN CUBANO: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA E
INTERPRETATIVA A TRAVÉS DE LA FLAUTA**

**THE CUBAN DANZÓN: A HISTORICAL AND INTERPRETATIVE
APPROACH THROUGH THE FLUTE**

Trabajo de Fin de Grado

Sandra Afonso Alonso

Tutora: **Dra. Marta María Rodríguez Cuervo**

Madrid, junio 2022

RESUMEN

Desde finales de la decimonónica centuria hasta las primeras décadas del siglo pasado, el danzón fue uno de los bailes más populares en Cuba. Este trabajo propone analizar sus antecedentes y establecimiento, así como su posterior evolución y diversificación en distintos subgéneros dados por los cambios socio-musicales del momento. En este sentido, se va a partir de las transformaciones mencionadas para también abordar la importancia de la flauta travesera dentro de la charanga francesa y los intérpretes que a lo largo de las décadas destacaron en la ejecución del danzón.

De esta manera, mediante una metodología que aúna el análisis bibliográfico con el musical, se pretenden cumplir los propósitos marcados para la aproximación a este fenómeno sociocultural de la Antilla. Estos objetivos abarcan desde la construcción de un discurso que englobe características histórico-musicales y la recepción actual del género en el país, hasta el acercamiento a la interpretación a través de los estilos de improvisación y los flautistas de las diferentes generaciones.

Palabras clave: Cuba, danzón, flauta travesera, género, interpretación.

ABSTRACT

From the end of the nineteenth century until the first decades of the last century, the danzón was one of the most popular dances in Cuba. This work proposes to analyze its antecedents and establishment, as well as its later evolution and diversification into different subgenres due to the socio-musical changes of the time. In this sense, it is going to start from the mentioned transformations to also approach the importance of the transverse flute within the French charanga and the interpreters that throughout the decades stood out in the execution of the danzón.

In this way, by a methodology that combines the bibliographical analysis with the musical one, it is intended to fulfill the purposes marked for the approximation to this sociocultural phenomenon of the Antillean Antilles. These objectives range from the construction of a discourse that encompasses historical-musical characteristics and the current reception of the genre in the country, to the approach to the interpretation through the styles of improvisation and the flutists of the different generations.

Key words: Cuba, danzón, transverse flute, genre, interpretation.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi familia, a Mary y Fran, mis padres, y Elvira, mi hermana, que decidieron apoyarme en estudiar Musicología pese a las dificultades y distancia que suponía. Gracias por acompañarme en cada paso que he dado y por hacer de las mías sus victorias. Sin ellos, este trabajo que entrego como broche final de la carrera, no hubiese sido posible.

Gracias a Gabriel, que pasó de sentarse en mi pupitre a ser mi compañero de vida. El largo camino que ha supuesto la etapa universitaria no habría sido lo mismo sin su soporte y ayuda. También a su familia, porque han conseguido que me sienta en casa habiendo kilómetros y mar de por medio.

Gracias a todos los profesores que han vertebrado mi formación. En especial a mi tutora en este Trabajo de Fin de Grado, Marta, quien, a lo largo de estos cuatro años, siendo también mi profesora y directora de la Orquesta, ha contribuido a mi crecimiento y aprendizaje como musicóloga e intérprete.

Gracias a mis amigos, compañeros, asociaciones y colectivos que también han colaborado conmigo y ayudado en todo lo que he necesitado. Llegar hasta aquí ha sido fruto del apoyo de todas las personas que me han rodeado en esta etapa.

Han sido cuatro años de esfuerzo y dedicación a este Grado en Musicología que han pasado más rápido de lo esperado. Probablemente es porque, como escribió Albert Espinosa, “a veces la pendiente te hace olvidar que no dejas de subir”. Con la entrega de este trabajo, comienzo a ser consciente de que he llegado a la meta.

ÍNDICE

PLANTEAMIENTO DEL TRABAJO	1
INTRODUCCIÓN.....	1
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	3
OBJETIVOS.....	6
MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA.....	7
FUENTES EMPLEADAS.....	11
CAPÍTULO 1. UNA APROXIMACIÓN A LA CONTRADANZA O DANZA CUBANA.....	12
1.1 Danza y contradanza, el origen del baile nacional.....	12
1.2 Características de la danza cubana.....	15
1.3 El camino hasta Miguel Faílde y <i>Las alturas de Simpson</i>	18
1.4 Miguel Faílde, creador musical del danzón.....	20
1.5 Los inicios del danzón a través de <i>Las Alturas de Simpson</i>	21
CAPÍTULO 2. EL DANZÓN COMO GÉNERO: EVOLUCIÓN Y VARIANTES	24
2.1 Elementos que conforman danzón cubano.....	25
2.1.1 Los ritmos afrocubanos.....	26
2.1.2 Timbre: la orquesta típica y la charanga francesa.....	27
2.1.3 El esquema formal del danzón.....	29
2.2 Préstamos de la música europea y contacto con los géneros locales.....	32
2.3 Más allá de las fronteras: el danzón en México.....	33
2.4 El danzón vocal como supervivencia del género.....	35
2.5 La actualidad del género.....	41
2.6 El danzón como germen: genealogía.....	44
CAPÍTULO 3: LA FLAUTA COMO ELEMENTO FUNDAMENTAL EN EL DANZÓN. INTEPRETACIÓN, IMPROVISACIÓN Y REFERENTES.....	46
3.1 La flauta en la charanga francesa.....	46

3.2	Las cinco llaves y el sistema Boehm: características, diferencias interpretativas y preferencia del público.....	47
3.3	Interpretación e improvisación en la charanga y el danzón.....	49
3.4	Técnicas y recursos de improvisación en el danzón	51
3.5	Tres generaciones de referentes	52
3.5.1	Las raíces del floreo.....	52
3.5.2	1930 y 40: La generación del nuevo ritmo	54
3.5.3	Los flautistas del danzón mambo y chá en los años 50	57
CONCLUSIONES		61
BIBLIOGRAFÍA		63
FUENTES Y REFERENCIAS		65
ANEXOS.....		67

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Retrato de Miguel Faílde.....	20
Ilustración 2: Partitura y análisis de Las Alturas de Simpson (1879) de Miguel Faílde.	22
Ilustración 3: (Continuación).....	23
Ilustración 4: Cinquillo cubano	26
Ilustración 5: De la hemiolia al ritmo de habanera.....	26
Ilustración 6: Comentario de la Orquesta Faílde en uno de sus vídeos de <i>Danzoneando TV</i>	42
Ilustración 7: Comentario en YouTube. Fuente: YouTube	42
Ilustración 8: Localización de la nota más aguda usada en la flauta.	48
Ilustración 9: Ejemplo de melodía por terceras.	51
Ilustración 10: Ejemplo de pasaje ascendente y nota fija.....	59

PLANTEAMIENTO DEL TRABAJO

INTRODUCCIÓN

Este Trabajo de Fin de Grado pone el broche final a cuatro años de carrera en los que el aprendizaje y la adquisición de conocimientos me han permitido conocer los temas que me resultan de mayor interés para el estudio. La flauta travesera y el repertorio que a lo largo de los años he tocado en formaciones como la banda de mi pueblo o la Orquesta de la Facultad de Geografía e Historia, han permitido que esta pequeña investigación se conforme tomando una parte de ellos como referencia.

Pese a que mi formación como intérprete se ha realizado siempre desde una perspectiva clásica y académica, por las actividades complementarias ya mencionadas he tenido la oportunidad de acercarme a géneros cubanos como el mambo, el bolero, el chachachá, y el propio danzón que poco tienen que ver con las programaciones del conservatorio. A ello se ha sumado en los últimos tres años la participación en la Orquesta de la Facultad, lo que me ha permitido seguir continuando mi formación y crecimiento instrumental, así como conocer repertorio nuevo destinado a formaciones de esta índole. De esta manera, tomando como inspiración el danzón que formó parte de los programas de este curso y que me llevó a escoger del tema, el presente trabajo tratará de realizar una aproximación histórica al género y, al mismo tiempo, abarcar un breve recorrido por el papel y la interpretación de la flauta dentro del mismo.

Este género fue uno de los más importantes de Cuba a finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Aunque tras años de popularidad fue sustituido por otros géneros de la música cubana como el son o el mambo, en la actualidad se está viviendo un intento de recuperación que pretende acercarlo a las generaciones más jóvenes para que lo tomen y defiendan como propio. La relevancia que conquistó la flauta travesera a través de la evolución del danzón es otra de las cuestiones que se abordarán en un pequeño acercamiento a su interpretación y los flautistas que determinaron el estilo dentro del género.

Para ello, a través de unos objetivos establecidos que se centran en elaborar un discurso que aúna la aproximación histórica e interpretativa, se pretende realizar una investigación que permita conocer el género del danzón y la importancia del instrumento dentro del

mismo. El danzón, sus antecedentes, la evolución, los protagonistas y los aspectos clave en su interpretación con la flauta travesera, serán el hilo conductor del presente trabajo.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Realizar un trabajo sobre un género que nació, se desarrolló y que hoy se encuentra en proceso de recuperación en Cuba, supone un desafío para la consulta de documentos cercanos al fenómeno puesto que el acceso se ve reducido a las publicaciones subidas a internet y los libros que se encuentran en las bibliotecas digitales o cercanas. Desgraciadamente, la consulta de documentos históricos que pueden ser relevantes para la investigación se ven limitados, ya que en la red no se encuentra una hemeroteca digital cubana accesible. Sin embargo, gracias a los medios disponibles, se ha podido acceder a numerosos artículos, textos y volúmenes que hacen referencia al danzón y su historia, además de programas actuales de la televisión cubana que han incidido en la divulgación del baile que un día fue declarado patrimonio nacional.

La búsqueda de fuentes y referencias para llevar a cabo la investigación se ha dividido en dos líneas que, aunque se diferencian por la naturaleza de cada una de ellas, la historia y la interpretación, se pueden encontrar referencias mutuas en ambas bibliografías. Por un lado, se ha abarcado la historia del danzón con todo lo que conlleva: desde origen e influencias, desarrollo y evolución, así como los elementos musicales que lo conforman y la situación del género en la actualidad. De la misma manera, para el apartado interpretativo se ha indagado sobre el papel de la flauta travesera en la música cubana a través de la charanga y, más concretamente, respecto al danzón. Así, se pretende ofrecer una visión de la importancia de este instrumento en el género, al mismo tiempo que destacar la relevancia de los intérpretes dentro del mismo y sus aportes al estilo interpretativo e improvisatorio en la flauta travesera.

En primer lugar, para definir el danzón resulta interesante la publicación de Alejandro L. Madrid y Robin Moore, *Cuestiones de género: el danzón como un complejo de performance* (2006). En él, se ofrece un discurso vertebrado por bibliografía y entrevistas personales sobre el origen, las numerosas formas que fue tomando el género e información sobre el contexto de los intérpretes y compositores. En el artículo se añaden varios ejemplos musicales que ilustran y aportan una visión que abarca desde los conceptos y definiciones, hasta el origen y las influencias. Además, también se plasman las diferentes variantes que se dan con el desarrollo y evolución del danzón y los protagonistas de estas diversificaciones.

En la línea de lo anterior, es relevante el artículo de Armando Rodríguez Ruidíaz *De la danza al danzón* (2018) en el que relata su recorrido desde la contradanza criolla, posteriormente denominada danza cubana, hasta el establecimiento del género con el estreno de *Las alturas de Simpson* del compositor matancero Miguel Failde. Al igual que la publicación anterior, también aborda el desarrollo y su contacto e influencia con otros géneros como el son, el mambo y el chachachá. Asimismo, aparte del recorrido por la historia del danzón, comenta los aspectos musicales más destacados como son el timbre, el ritmo y la forma, ofreciendo una visión clara de los elementos musicales que conforman el género.

Del mismo modo, también es interesante el artículo de Hettie Malcomson “The ‘routes’ and ‘roots’ of danzón: a critique of the history of a genre” publicado en la revista *Popular Music* en 2011. En él, analiza la historia que popularmente se ha contado sobre el danzón y realiza una crítica referente a la idealización de la narrativa del género. En este sentido, abarca cuestiones como la «africanización», que se ha contado desde la perspectiva hegemónica occidental o la equiparación de las variantes que surgen del danzón al propio género, pese a ser cuestiones que la autora considera muy diferentes. Con ello, se puede acceder a una historia del fenómeno que puede aportar datos relevantes en la investigación del mismo.

En lo referente a la flauta travesera se puede destacar el libro *Cuban Flute Style: Interpretation and Improvisation* de Sue Miller (2014). Pese a no estar dedicado en exclusiva al danzón, la autora se centra en la improvisación de la flauta dentro de la música cubana. Para abordar el tema, primero se basa en la contextualización de la charanga francesa, su historia, evolución y el papel de la flauta dentro de la misma. Por otro lado, comenta las características en los instrumentos en sí, la flauta de cinco llaves y la flauta de sistema Boehm, y realiza un recorrido por las diferencias interpretativas y preferencias de los flautistas y el público. El resto de la publicación se basa en el acercamiento a los intérpretes de las tres generaciones que fueron relevantes en el desarrollo de los estilos «florear», «montunear» o «mambear», abarcando flautistas de finales de la decimonónica centuria hasta la década de los cincuenta. Con ese recorrido, explica a través de algunas obras las características del estilo interpretativo de cada uno, centrándose en mayor medida en José Fajardo y Richard Egües, con el que tuvo la oportunidad de recibir clases. Además, también aborda los recursos que emplean para la improvisación en la música cubana. Con ello, Miller recalca la importancia de este género

surgido a finales del siglo XIX como uno de los puntos de inflexión en la flauta travesera y por los que posteriormente ganó tal importancia dentro de la música cubana en géneros como el chachachá, el mambo o la salsa.

Las publicaciones mencionadas, tanto las que abordan la historia del danzón y su situación actual, como lo referente a la flauta travesera dentro del propio género, se verán complementadas con bibliografía que aborda el tema de manera general, vídeos y documentales sobre el fenómeno, así como interpretaciones que se analizarán para determinar el estilo y las herramientas de los flautistas. Por otro lado, para conocer con mayor profundidad el alcance actual del danzón, también se tomarán como referencia las reacciones de los espectadores en las distintas plataformas digitales.

OBJETIVOS

Los objetivos para llevar a cabo este Trabajo de Fin de Grado pretenden aportar una visión histórica e interpretativa en la que se fije un marco desde el cual se estudie el danzón por esas dos vías. Para ello, será imprescindible acercarse a este hecho musical desde bibliografía que se centre en el estudio del género, así como en aquella que dé valor a la importancia de la flauta travesera en el danzón. Por tanto, considerando lo mencionado, los objetivos del trabajo pretenden abordar las siguientes cuestiones:

- Construir un discurso a través del cual se defina el danzón cubano, tanto desde una perspectiva teórico-musical, como desde su historia, influencias y contactos con los diferentes géneros de músicaailable en Cuba. De esta manera, se pretende realizar una aproximación al fenómeno apoyando la investigación en bibliografía vertebrada por información tanto cronológica como geográficamente cercana, permitiendo así precisar la importancia del género a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en el país caribeño.
- Analizar la recepción e importancia de este género musical cubano, así como su importancia en la actualidad. Al mismo tiempo, establecer relación de similitudes y diferencias entre el danzón en Cuba y el danzón en otros países como México. También se pretenden concretar los subgéneros que surgen con el desarrollo de este. Con ello, se analizará la acogida del danzón en los diferentes contextos, así como la situación concreta actual en su país natal.
- Determinar la importancia del instrumento de la flauta travesera en el danzón, su papel en la orquesta o charanga, además de definir el estilo y los recursos técnicos e interpretativos del instrumento. Del mismo modo, se pretende hacer un recorrido por las diferentes generaciones de los intérpretes del danzón y sus recursos para la improvisación y la interpretación en el danzón y la charanga.
- Contribuir con esta recopilación histórica e interpretativa al conocimiento del género, así como continuar en la investigación y el análisis sobre la interpretación e improvisación de la flauta en el danzón.

MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

Para esta aproximación al danzón cubano es necesario determinar un marco teórico sobre el que se sustenten los conceptos fundamentales a tratar. En este caso, se cree necesario dominar el concepto de género para definir qué es el danzón y por qué se le puede denominar como tal.

Para la definición de género se tomará como referencia a Franco Fabbri y los razonamientos que hizo en base al término. En referencia a ello, es relevante una publicación de la década de los ochenta “A Theory of Musical Genres: Two applications” (1981), como parte de la Primera Conferencia Internacional de Estudios de Música Popular y que fue recogida en *Popular Music Perspectives*.

Fabbri centra el primer estudio mencionado en la *canzone d'autore* y define género como “un conjunto de acontecimientos musicales (reales o posibles) cuyo desarrollo está regido por un conjunto definido de reglas socialmente aceptadas” (1981, pág. 52). Además, añade que el término “conjunto” permite hablar también de subgéneros, así como referirse a la teoría de los conjuntos, que permite encontrar a un género entre dos o más y, por este motivo, pertenecer a varios al mismo tiempo. Para ofrecer una solución a la amplitud que supone la definición anterior, determina que llamará género al conjunto de hechos musicales en dependencia a otros opuestos, y, en la relación con los subconjuntos, lo mencionará como sistema (1981, pág. 52).

El autor es consciente de que para definir “género” como término, se debe aplicar una visión que aúne desde lo formal hasta la acogida del mismo:

[...] debido al aspecto particular que asume en la música toda cuestión semántica, y a la naturaleza de la ejecución de este arte, y, como consecuencia combinada de estos dos factores, debido a la importancia que asumen al respecto el contexto, las circunstancias y las relaciones entre los participantes en un evento musical, es imposible tratar de escoger un punto, un momento en el que o sobre el que las reglas genéricas realicen su tarea reguladora. La definición debe contener, por tanto, un término multifuncional aplicable, según las reglas y los géneros, tanto a las elecciones formales [...] como a las reacciones de los aficionados [...] (Fabbri, 1981, págs. 53-54).

En este sentido, también cree que la comunidad puede variar y no le impone límites en su extensión o composición y afirma que es suficiente decir que poseen unas reglas “definidas” para abordar e incluir los géneros que se basan en la tradición oral. Sobre este aspecto, Fabbri destaca que estas reglas sobre las que se asientan pueden tener una determinada jerarquía que es definida por la propia naturaleza de cada género. Añade,

que unas pueden ser incluso ignoradas y que puede existir una “hiper regla” que califica como “ideología del género” (1981, págs. 53-54). En la misma línea aclara que un género se establece cuando, “tras el éxito de un único evento musical, las innovaciones se usan como modelo y posteriormente se convierten en norma” (1981, pág. 61), aunque para ello, antes de este “éxito” primero se han infringido las normas anteriores (1981, pág. 61).

Esta definición y procesos que describe Fabbri en su publicación se pueden aplicar al objeto de estudio que vertebra este trabajo: el danzón. Este surge como consecuencia de una contradanza europea y posterior danza cubana, que, transgrediendo los límites anteriormente mencionados, conformó unas normas que estructuraron el género.

Por su parte, también es interesante la visión que Fabian Holt da desde su obra *Genre in Popular Music* (2007) ya que este entiende el concepto de género como “una fuerza estructural fundamental en la vida musical que tiene implicaciones en cómo, dónde y con quién la gente hace y experimenta música” (2007, pág. 2). Por tanto, el concepto de género tiene que ver con lo social y las convenciones de las personas que participan en él y que se relacionan con los artistas, la música y sus contextos. A la par, añade:

Las convenciones y expectativas se establecen mediante actos de repetición realizados por un grupo de personas, y el proceso de formación de géneros suele ir acompañado a su vez de la formación de nuevas colectividades sociales. Un ejemplo típico es cómo se organizan las escenas musicales en torno a determinadas músicas (Holt, 2007, pág. 3).

Fabian Holt concibe y entiende los géneros “desde la perspectiva de que el género es una constelación de estilos conectados por un sentido de tradición” y que, a su vez, este se puede dividir en subgéneros más definidos. De esta manera, y llevándolo al objeto del trabajo, se puede deducir que el danzón como género se alimenta de la tradición de la música cubana y aún muchos elementos de la misma, así como también deriva en varios subgéneros a lo largo de su desarrollo.

Por tanto, aunque Holt llegó a criticar la visión de Fabbri, ambas definiciones podrían complementarse ya que, en este caso, el danzón se puede ver como una construcción de reglas, que se dan a través del incumplimiento de otras que pertenecían a otro género, además de ser una estructura que se nutre de lo social y de un contexto determinado.

Sin embargo, en el país natal del danzón, Cuba, se conformó una metodología basada en las publicaciones de Argeliers León, musicólogo cubano, que agrupó a la música popular autóctona en complejos genéricos. Esta forma de agrupar los géneros de la música de

Cuba se desarrolló y difundió como manera de abordar los mismos en la musicología cubana que trabajó a partir de la metodología de los complejos genéricos (Rodríguez Ruidíaz, 2017, págs. 1-2).

Según comenta Rodríguez Ruidíaz, el musicólogo Olavo Alen afirmaba que en Cuba había cinco maneras diferentes de hacer música cubana y que, entre ellas, eran muy diferentes. Tras esta distinción, decidió llamar a cada uno de esos grupos «complejos genéricos» que abordaban el son, la rumba, la canción cubana, el danzón y el punto guajiro, a los que añadió un sexto de música afrocubana (2017, pág. 3).

No obstante, esta metodología no ha sido aceptada de la misma manera en el ámbito musicológico tanto fuera como dentro de la isla, y muchos investigadores la han tomado con escepticismo y/o renegado de ella (Rodríguez Ruidíaz, 2017, pág. 3). El investigador cubano Leonardo Acosta se refirió a la misma como un “escollo teórico” y “entorpecedor” que “pesa como una condena sobre la rumba, el son y el danzón” (2014, pág. 134). La explicación de este rechazo se debe a que se consideró inocuo el término de complejo, ya que no ofrece una jerarquía u organización de los elementos que componen el género. En concreto, en el «complejo del danzón» se abarcan los géneros de “contradanza, danza, habanera, danzón, danzonete, mambo y chachachá”, y ya la propia elección del «danzón» como término que da nombre al complejo, resulta un tanto arbitraria puesto que “no es ni matriz de los otros ni resultante final” (2014, págs. 137-138). Además, en referencia al danzón, Acosta comentó que este “error se hace más grave” ya que el término se usa para designar lo que compone, un género con sus variantes pero que, pese a tener raíces comunes, no son ni “complementarias ni suficientemente diferenciadas” (2014, pág. 137). Es por ello por lo que, aunque en Cuba, país en el cual se establece el objeto de estudio, se haya adoptado esta metodología para estudiar la música popular, según lo expuesto anteriormente, para este Trabajo de Fin de Grado se va a abordar el danzón desde el término teórico de género, rechazando por tanto la metodología de los complejos genéricos.

Por otro lado, en cuanto al apartado de metodología, para la realización de esta investigación he seguido la propuesta Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo en *Investigación Artística en Música* (2014). En él se proporcionan numerosas instrucciones que pretenden contribuir a los trabajos realizados en el ámbito musicológico. Dada la naturaleza del objeto de estudio a tratar en este trabajo, se debe tener en cuenta el factor de la distancia con respecto al hecho musical. Ello permite que,

este tema pueda ser estudiado a través de dos vías: la primera, basada en la bibliografía disponible en bibliotecas y archivos de la red que contengan libros digitalizados, documentos y publicaciones digitales en webs académicas, además de libros electrónicos. Por su parte, la segunda tendrá en cuenta, la realización de una etnografía virtual basada tanto en vídeos que comprendan entrevistas o programas de televisión con información relevante y en audios que permitan el análisis musical e interpretativo de obras relacionadas.

Para estos casos, aunque generalmente se considera que la base de una investigación artística se debe apoyar en bibliografía como libros y artículos, es imprescindible acudir a fuentes de audio y vídeo, ya que, según comentan López Cano y San Cristóbal Opazo, poseen “la misma validez y autoridad” (2014, pág. 93).

Es por ello por lo que, ya que no se puede realizar una observación externa o participante del fenómeno para el registro de un cuaderno de campo, este trabajo pretende llegar a los objetivos a través de textos de autores e investigadores que han publicado sobre el danzón, su contexto, así como a través algunos documentos que permitan refutar los datos que estos exponen. Todo ello se complementará con vídeos y pistas de audio que permitan analizar el hecho musical, además de documentos audiovisuales que aporten más información a la bibliografía mencionada.

FUENTES EMPLEADAS

Para este trabajo se han tenido en cuenta fuentes que resultasen relevantes para el mismo. De esta manera, las utilizadas para llevarlo a cabo se pueden agrupar en dos tipologías: primarias y secundarias.

En primer lugar, tomando como referencia las publicaciones que se realizaron contemporáneamente al fenómeno realizado, se han consultado las siguientes fuentes primarias:

- Hemeroteca digital: de la cual se han extraído documentos coetáneos al danzón y a la danza cubana, considerando incluso aquellos que, siendo de la época, se han traducido o publicado más adelante.
- Vídeos y audios: con las que se ha podido analizar desde aspectos formales que integran las piezas, hasta cuestiones interpretativas sobre los flautistas mencionados y su estilo en el danzón.
- Entrevistas: las realizadas por los autores de la bibliografía consultada que realizaron a protagonistas de las generaciones de flautistas en Cuba.

Por otro lado, las fuentes secundarias consultadas fueron:

- Trabajos monográficos: entre los que se encuentran artículos y libros que abarcan tanto el objeto de estudio, como cuestiones cercanas a él que sean relevantes para la aproximación.
- Webs: a través de las cuales se ha complementado información que no estaba disponible en las otras fuentes consultadas.
- Programas y documentales: han permitido conocer el danzón desde una perspectiva posterior, así fuere con protagonistas que conocieron el fenómeno a través de personas cercanas, como los que en la actualidad lo estudian y difunden.
- Grabaciones: las cuales, pese a no pertenecer a la época estudiada, han permitido examinar puntos relevantes sobre el danzón y su interpretación.

CAPÍTULO 1. UNA APROXIMACIÓN A LA CONTRADANZA O DANZA CUBANA.

Para entender en su conjunto el género del danzón es necesario contemplar su historia y antecedentes, así como sus contactos con otras músicas. Por ello, en este primer capítulo se pretende trazar un recorrido a través de su origen en la contradanza europea, posterior contradanza criolla o danza cubana, hasta llegar al establecimiento y definición del género que más adelante se consideró Patrimonio Inmaterial de Cuba.

1.1 Danza y contradanza, el origen del baile nacional

En la Cuba del siglo XIX, por entonces española y a la que se sumaban los influjos culturales franceses de la isla contigua, eran habituales las danzas europeas como los minuetos, los valeses o las contradanzas. Aunque en Europa esta última entró en decadencia hacia 1800, en América su popularidad influyó en las danzas de lugares como México, algunos territorios de Estados Unidos, parte de Sudamérica y el Caribe, uniéndose además con las influencias de África occidental (Madrid & Moore, 2016, pág. 4).

Alejo Carpentier en *La música en Cuba*¹ (1979) sitúa el origen de estas danzas en el Caribe como un baile muy popular en Puerto Príncipe y el Cabo Francés, que, según comenta “respondía a un mecanismo análogo a la *calenda*, el *congó* y otras *rumbas*, creadas por los negros y mestizos en América” (1979, pág. 126). Según él, fueron muchos los colonos franceses que, tras unas revueltas, salieron en barco de La Española hacia Estados Unidos o la costa de Cuba. De esta manera, explica Carpentier, llegaron bailes como la *gavota*, el *passepied* y la contradanza. Esta última se adoptó y conformó como uno de los géneros trabajados por la mayoría de los compositores criollos del siglo XIX. De la contradanza en 6/8 surgieron la clave, la criolla y la guajira, y, de la que se conformaba en 2/4 nació posteriormente la danza y, como consecuencia, la habanera y el danzón (1979, págs. 127-129). Sin embargo, como se expondrá a lo largo de este apartado, esta teoría sobre la llegada de la contradanza se ve relegada por Armando Rodríguez

¹ La primera edición de *La música en Cuba* de Alejo Carpentier fue publicada en 1946 por el Fondo de Cultura Económica en México. Para esta ocasión se ha tomado como referencia la edición de Radamés Giro por la Editorial Letras Cubanas, impresa en 1979 en la Ciudad de La Habana.

Ruidíaz, quien afirma que fue creada por músicos cubanos y no llevada por los emigrantes franceses de Haití como afirmaba el escritor cubano-francés.

Esta contradanza que llegó a América desde Europa poseía una forma binaria (AABB) y se distinguía por tener dos temas contrastantes que se interpretaban con variaciones, en tonalidad mayor y con armonía sencilla. Además, los músicos no se ceñían a la partitura, sino que, dependiendo del entusiasmo de los que bailaban, repetían las secciones una y otra vez (Madrid & Moore, 2016, pág. 4). Según figura en *La Habana artística. Apuntes históricos* de Serafín Ramírez (1891) por la década de 1830 en La Habana había multitud de bailes en los teatros y espectáculos públicos, a los que se llegaron a sumar academias que enseñaban desde las danzas españolas hasta las más europeas:

Baste decir que en 1832 se abrió en la calle de los Oficios número 66, una academia en donde por módica pensión se enseñaban los siguientes: Minuets: serio, común, de la corte con alegre de gavota, alemandado, del dengue (compuesto en esta ciudad), escocés, nuevo afandangado, campestre y pastoral. **Contradanzas:** de moda española, rusa e inglesa, rigodones, baile inglés de una, dos y cuatro personas, vales, figurado, ruso, francés y de la mousarrina. Bailes nacionales: fandango, gaditanas, sevillanas, rondeñas, seguidillas, malagueñas, ole, guarachas, entre ellas la del dengue con castañuelas, zapateado de Cádiz; además Los panaderos, bolero, cachucha, alemandados de moda, etc., etc. ¿Habremos tenido razón al decir que el baile ha sido siempre una de las más decididas aficiones de la juventud habanera? (Ramírez, 1891, pág. 31)

Ramírez afirma una idea que hoy en día se asume de manera popular, aunque extendida al resto de la isla: el baile forma parte de la idiosincrasia del pueblo cubano. Y es que, si hay algo que suele relacionarse con Cuba es, entre otras cosas, el hecho de ser cuna de géneros de música popular bailable, desde el propio danzón, hasta el mambo, el bolero o la salsa. En esta misma línea, la doctora María Victoria Oliver comenta que el cubano es bailarador por naturaleza y es por ello por lo que el origen del danzón recae en la idea de adaptación de la contradanza europea hacia una personalidad más caribeña, conforme con “el clima y con su forma de ser” (2021).

Por tanto, y según muestran los escasos documentos que se conservan de la época, la contradanza europea que en un principio llegó de Europa al Caribe, se vio transformada y pasó a ser un género común en La Habana de principios del siglo XIX. Rodríguez Ruidíaz lo ilustra mencionando un documento epistolar de 1821 en el que se menciona que prefieren “una danza acongada que la mejor aria italiana [...]” (2017, pág. 1). Posteriormente, ya en 1839, en la novela *Cecilia Valdés*² de Cirilo Villaverde aparecen

² *Cecilia Valdés* se publicó originalmente en 1839, aunque posteriormente se editó la versión definitiva en 1879 y 1882. Para esta ocasión se ha utilizado la edición crítica de la Biblioteca Ayacucho impresa en 1981.

referencias de espacios y grupos de baile que conformaban la escena dancística en la década de los años veinte del siglo XIX en Cuba. En ellos se mencionan la contradanza cubana, los instrumentos y músicos que conformaban la orquesta, así como hace referencia al origen de la contradanza o danza cubana y pone en valor la musicalidad de la “gente de color” (1981, pág. 37).

Rato hacía que la música tocaba las sentimentales y bulliciosas **contradanzas cubanas**, aunque todavía el baile, para valernos de la frase vulgar, no se había rotpido. [...] el **clarinete**, se mantenía en pie a la cabeza de la orquesta. [...] Podía advertirse que cada vez que entraba una mujer notable por alguna circunstancia, los **violines**, sin duda para hacerle honor, apretaban los arcos, el **flautín o requinto** perforaba los oídos con los sonos agudos de su instrumento, el **tímbalero** repiqueteaba que era un primor, el **contrabajo** [...] sacaba los bajos más profundos imaginables y el **clarinete** ejecutaba las más difíciles y melodiosas variaciones. Aquellos hombres, es innegable, se inspiraban, y la **contradanza cubana**, creación suya, aun con tan pequeña orquesta, no perdía un ápice de su carácter profundamente malicioso-sentimental (Villaverde, 1981, págs. 32-33).

Comenzó de veras el baile, es decir, la **danza cubana**, modificación tan especial y peregrina de la danza española, que apenas deja descubrir su origen. (Villaverde, 1981, pág. 37).

Afinados los instrumentos, sin más dilación rompió la música con una **contradanza nueva**, que a los pocos compases no pudo menos de llamar la atención general y arrancar una salva de aplausos, no sólo porque la pieza era buena, sino porque los oyentes eran concedores; aserto éste que crearán sin esfuerzo los que sepan cuán organizada para la música nace la **gente de color** (Villaverde, 1981, pág. 44).

Es en estas primeras décadas de la decimonónica centuria en la que se basa *Cecilia Valdés*, cuando comienza a florecer la llamada contradanza criolla, que posteriormente pasó a denominarse «danza» para así diferenciarla de la mencionada contradanza europea (Rodríguez Ruidíaz, 2018, pág. 1). A mediados del siglo XIX, se puede encontrar ya la definición de este género en la segunda edición del *Diccionario provincial casi razonado de voces cubanas* (1849) de Esteban Pichardo, donde, en la entrada de «contradanza» indica “véase Danza” (1849, pág. 70), y, en esta segunda entrada, la define de la siguiente manera:

Baile favorito de toda esta Antilla y generalmente usado en la función más solemne de la capital, como en el más indecente *Changüü* del último rincón de la Isla. La Contradanza, como antes se denominaba, se considera en su parte musical de un estilo peculiar y afamado. (Pichardo, 1849, pág. 87)

Por su parte, Helio Orovio, en su *Diccionario de la música cubana* (1981) define a la contradanza criolla como un género que se sitúa dentro de las llamadas piezas de cuadros y con su raíz en las contradanzas europeas, con elementos derivados de la música africana. Además, Orovio la describe como un baile colectivo que con el tiempo pasa a ser de

parejas y en el que hay una diferencia geográfica notable: mientras que en La Habana es “más elegante”, en Oriente se da en un “modo más popular”. En términos musicales, al igual que Pichardo, destaca que se conforma a través de dos partes de dieciséis compases cada una. De esta contradanza criolla o danza cubana nacieron posteriormente dos géneros: la habanera, vocal, y el danzón, en un principio, instrumental. La denominación «contradanza» se dio por la unión de las palabras «campo» y «danza» en inglés, *country-dance*, danza la que procedía la *contredanse* francesa, aunque posteriormente, en la mayor de las Antillas se designó como danza cubana (1981, págs. 101-102).

El pueblo cubano bailaba esta danza cubana en eventos públicos y privados y lo acogieron como su género musical por antonomasia mientras siguió aumentando su popularidad. Como se pudo comprobar en un extracto de Villaverde “para la música nace la gente de color” (1981, pág. 44), debido a su baja condición social la creación y el desarrollo del género en este entonces, se vio relegada a los mestizos y negros que fueron integrando elementos musicales afrocubanos como el cinquillo, el tresillo, el ritmo de habanera o el anfibraco (Madrid & Moore, 2016, pág. 5).

1.2 Características de la danza cubana

La evolución de la contradanza a la posterior danza cubana se dio, no solo en el cambio de denominación, sino en el desarrollo de unas características propias que favorecieron la aparición de una variante. Tal y como se pudo comprobar en fuentes mencionadas anteriormente, en un principio la danza se conformaba por dos partes que, en total, con repeticiones, sumaban treinta y dos compases: “Consta de dos partes, cada una de ocho compases de dos por cuatro; pero como se repiten, son treinta y dos compases en totalidad. [...]” (Pichardo, 1849, pág. 87). En esta definición, Pichardo incluye las características musicales de la danza cubana que, en rasgos generales, como ya se ha indicado, se componía por dos partes que variaban. Más adelante y probablemente con el propósito de aumentar la duración, se añadió un signo de *Da Capo* (D. C.) para llegar a los 64 compases (Rodríguez Ruidíaz, 2018, págs. 4-5). Según recoge el propio Rodríguez Ruidíaz (2018, pág. 8), la estructura formal de la danza fue evolucionando y diferenciándose de la inicial contradanza de la siguiente manera:

Contradanza	: A : : B :	32 compases
Danza	: A : : B : D.C.	64 compases
Variaciones en la sección del <i>cedazo</i>	: A : : B : : A : : B' : : A : : B'' :	96 compases
Segundas secciones originales	: A : : B : : A : : C : : A : : D :	

Tabla 1: evolución de la contradanza. Fuente: (Rodríguez Ruidíaz, 2018).

En el esquema anterior, se puede ver cómo se llegan a realizar variaciones en la sección del *cedazo*³, lo que conllevó un mayor número de compases, y posteriormente, se crearon unas segundas secciones originales que dieron lugar a la forma que más adelante tendría el danzón. Esto se debe a que, en ocasiones, las variaciones realizadas sobre las secciones B se diferenciaban tanto de la sección original que comenzaron a constituir una nueva sección, pasando de una estructura bipartita al rondó (Rodríguez Ruidíaz, 2018, pág. 8).

Además, como parte de la danza, Esteban Pichardo comenta el hecho de que se basaba en fragmentos operísticos o músicas vulgares y destaca el «cedazo» sobre las otras figuras del baile.

Su música a veces es composición de los más agradables trozos de óperas, o de cantos vulgares, con un bajo retozón peculiar suyo, regularmente en la segunda parte, siempre varía el imperturbable *escobilleo* de los hijos de esta zona, que ya incansables van y vienen serpeando en los Ochos ó Cadenas, ya se mecen voluptuosamente en los Cedazos con todo el oído y coquetería africana. [...] La Danza *Cubana* puede sentirse; no describirse (Pichardo, 1849, pág. 87).

Rodríguez Ruidíaz expone sobre esta última figura de la danza que Cirilo Villaverde también menciona en *Cecilia Valdés* “los asistentes a la fiesta esperaban su turno [...] solo para bailar el *cedazo*” (2018, pág. 3) y referencia también a Zoila Lapique describiendo el hecho de que la danza se había librado de la disciplina coreográfica en las piezas de cuadros⁴ que normalmente incluían paseo, cadena, sostenido y *cedazo*. La danza se redujo a este último, que permitía a las parejas bailar e innovar solas, enlazadas o independientes de los demás (2018, pág. 4). Ruidíaz también menciona, que, según explica Peter Manuel, la segunda sección de la contradanza tendió a convertirse en montunos o estribillos. (2017, pág. 11)

³ Esteban Pichardo lo define como “figura de la *Danza Cubana*: es un Vals (aunque en dos por cuatro) reducido a los ocho compases de la repetición de la segunda parte, con que siempre finalizan las *Danzas*, o sus treinta y dos compases, cualesquiera que sean las figuras anteriores (Pichardo, 1849, págs. 61-62).

⁴ Danzas que para su realización necesitan de figuras aprendidas por los bailadores (Eli Rodríguez & Gómez, 1989).

Otros de los elementos que formaron parte del desarrollo de la danza cubana fue la disminución del tempo que “la convirtió en una pieza más reposada y sensual” (Rodríguez Ruidíaz, 2018, pág. 2). Esta ralentización se puede deber a la relación con el *vals* que tiene el cedazo, aunque este descenso del tempo no es algo exclusivo de la danza cubana, sino que también sucedió con géneros como el bolero y la habanera que los convirtieron en bailes más ligeros y pausados (Rodríguez Ruidíaz, 2018, págs. 2, 4). La disminución de este tempo se unió con los ritmos afrocubanos, a los que se sumó una flexibilidad rítmica que distaba de la regularidad europea. Para conseguir ejecutar este recurso se solía llevar a cabo la simultaneidad de ritmos binarios y ternarios de manera horizontal o vertical, lo que daba lugar a hemiolias que derivaron en el tresillo y cinquillo cubanos y la introducción del ritmo de habanera o tango. También se hace uso de la síncopa, así como del microtempo, que consiste en “el desplazamiento milimétrico de las subdivisiones del compás” (Rodríguez Ruidíaz, 2017, págs. 2, 4-9).

Las partituras del siglo XIX que se conservan sobre las danzas cubanas no aportan la información suficiente para analizar objetivamente la música que sonaba al ser interpretadas. Como se ha comentado anteriormente, la contradanza se amplió con una nueva repetición que la aumentaba de duración ya que sin ellas no superaba el minuto de extensión. Debido a ello, para aumentar el tiempo del baile y según cita Rodríguez Ruidíaz de Peter Manuel se expone que otra de las posibilidades es que se realizaran repeticiones de manera indeterminada. De la misma manera, referencia a Natalio Galán, que comenta el hecho de que las danzas probablemente se llegaron a tocar en tandas al igual que se hacía con otros bailes contemporáneos. Este mismo autor, desarrolló también la teoría de que las danzas se conformaban también a partir de la creación e improvisación de los músicos en la segunda sección que se corresponde con el cedazo (2018, pág. 6).

Por su parte, los instrumentos utilizados en los conjuntos y orquestas que interpretaban repertorio de baile se constituían, entre otros, por instrumentos que mencionó Cirilo Villaverde en *Cecilia Valdés*. Estos eran instrumentos de viento que normalmente incluían “dos clarinetes, cornetín, fígle y trombón”, cuerda con “dos violines y contrabajo” y percusión con güiro y timbales (Eli Rodríguez & Gómez, 1989, pág. 69).

A lo largo del tiempo, todas estas características fueron conviviendo y desarrollándose para dar lugar a danzas que posteriormente compartirían cualidades con otros géneros. Los cambios en el aumento de la duración y la disminución del tempo, así como el incremento de secciones permitieron constituir un género lejano al europeo. La danza

cubana se forjó como el género musical por antonomasia de una gran parte del siglo XIX dando lugar posteriormente a la habanera y el danzón.

1.3 El camino hasta Miguel Failde y *Las alturas de Simpson*

Aunque como ya se ha mencionado la danza cubana derivó en géneros como la habanera, su popularidad se vio realmente empañada por la aparición del danzón alrededor de la década de los ochenta del siglo XIX en Matanzas. Esta ciudad tuvo con anterioridad a la mitad de siglo un gran movimiento de orquestas típicas y salones de baile, lo que supuso unas bases fundamentales musicales y culturales que permitieron en los finales de los años setenta acoger en la ciudad el nacimiento del danzón (Oliver, 2021).

La primera referencia que se tiene de la denominación «danzón» data, según Madrid y Moore, de 1844 en La Habana, en un documento que menciona un baile con “título de danzón o moros” (2016, pág. 13). En este sentido, referenciada por Rodríguez Ruidíaz, Zoila Lapique, comenta que fue a partir de la década de los cincuenta cuando los jóvenes negros bailaban una pieza a cuadros a la que le añadieron nuevos pasos y figuras que llamaron danzón porque estaba fundamentada en una danza y que, además, llevaban arcos de flores (2018, pág. 18). En esta misma década, se puede encontrar un artículo que alude a una actuación en la que “el grupo bailó un danzón, haciendo muy lindas figuras. Cada una de las señoritas llevaba en las manos una pucha de flores y sus compañeros unas banderitas españolas” (Madrid & Moore, 2016, pág. 13). Sin embargo, no se tienen documentos que sitúen este baile en Matanzas hasta el año siguiente, 1951, cuando Fredrika Bremer describe, en una carta que envía a Estocolmo, un baile al que asistió la noche anterior con las características mencionadas:

Una noche asistí como espectadora a un gran baile, organizado por los negros libres de Matanzas en favor de la Casa de Beneficencia de la ciudad. [...] Los danzantes podían ser de doscientas a trescientas personas. Las mujeres negras, por lo general, estaban muy bien vestidas, según la moda francesa, y muchas eran muy llamativas. Algunas parejas ejecutaron con dignidad y precisión algunos minués enormemente aburridos. [...] Pero el gran baile de la fiesta, una especie de corro, en el cual tomaron parte todos los bañadores, agrupándose y separándose, ejecutando innumerables evoluciones artísticas muy variadas, con guirnaldas de rosas artificiales, resultó verdaderamente bonito y pintoresco, y fue realizado con extraordinaria precisión. (Bremer, 2019, págs. 52-53)

Más adelante, en 1856 se realizó una petición al Gobernador de Matanzas, en la que se pedía permiso para realizar ensayos de un baile que definían como “danzón con variadas figuras” (Rodríguez Ruidíaz, 2018, pág. 19).

Estas primeras referencias al término «danzón» se daban comúnmente en las ciudades de La Habana y Matanzas en relación con un evento en el cual se ejecutaba un baile de cuadros en el que participaba la comunidad negra y que, además, añadían arcos o guirnaldas con flores de accesorio (Oliver, 2021). En ellos bailaban numerosas parejas e inicialmente, tal y como recoge Fredrika Bremer, los asistentes blancos se limitaban a observar, aunque más adelante, en la década de los 70, comenzaron a incorporarse a las coreografías. Dichos bailes de flores denominados danzones fueron muy populares en la década de 1880 y hasta aproximadamente los primeros años de los noventa. Asimismo, según coinciden la mayoría de los investigadores, es por estas fechas en la que los bailes comenzaron a ser habitualmente en pareja, rechazándose las figuras de grupo (Madrid & Moore, 2016, págs. 14-15)

El danzón se comenzó a establecer a partir de *Las Alturas de Simpson* compuesta por el músico matancero Miguel Faílde, que continuó con la estructura bipartita y los ritmos de sus antecesoras la danza y la contradanza (Rodríguez Ruidíaz, 2018, pág. 20). Como explicación del origen de este se conservan unas notas que Faílde cedió al periodista G. Villa, en las que comentaba el hecho de que en Matanzas se ejecutaba un baile de cuadros llamado danzón y el director de dicho baile le instigó a componer una música específica para el mismo (Soloni, 1929). Además, añadió que su inspiración en escribir “un nuevo estilo de música de danzón en tres o más partes” fue inspirado por las coreografías y bailes que se estructuraban en varias secciones (Madrid & Moore, 2016, pág. 14). Por su parte, Alejo Carpentier comenta que el danzón se consagró con las cuatro piezas que compuso Faílde en 1877 llamadas *El Delirio*, *La Ingratitud*, *Las Quejas* y la ya mencionada *Alturas de Simpson*. Sin embargo, expone que anteriormente ya se habían editado danzones que diferían de la contradanza en lo musical, aunque conservaban el resto de las características. También menciona un concurso en el Teatro Albisu en 1878 que contó con la participación de la orquesta de Raimundo Valenzuela y la orquesta Faílde, y en el que interpretaron danzones y numerosas rumbas, guarachas y guajiras. Al año siguiente, en 1879, según comenta Carpentier, ya habría sido reconocido oficialmente el baile en una fiesta en el Liceo (1979, págs. 188-189). En este Liceo se estrenó el 1 de enero de ese mismo año un danzón de tres partes con el mismo nombre: *Las Alturas de Simpson*, que incluía las características del danzón propiamente dicho y que, por tanto, se considera como la “culminación del proceso que dio lugar al nuevo género musical” (Rodríguez Ruidíaz, 2018, pág. 22). Conjuntamente con Miguel Faílde (1852-1921), también hubo

otros compositores que colaboraron en el establecimiento del nuevo género como Raimundo Valenzuela (1848-1905) o Enrique Peña (1881-1924) entre otros (Eli Rodríguez & Gómez, 1989, pág. 72).

Cabe mencionar que existe una discusión sobre si este fue el primer danzón de tres partes, ya que algunas investigadoras como Elena Pérez Sanjuro y Cleve Solís atribuyen este hecho a Raimundo Valenzuela y *El sungambelo*, pieza que denominan como «danza-danzón». Ellas apuntan que la obra “ayudó a crear un modelo para danzones de tres partes, así como la alternancia tipo rondó de secciones musicales de actuación en vivo” aunque los propios Madrid y Moore afirman que estas afirmaciones no se basan en pruebas que las sustenten (2016, pág. 19).

1.4 Miguel Faílde, creador musical del danzón

Miguel Faílde fue un compositor y director de orquesta nacido en Matanzas en el seno de una familia de músicos. Tras iniciarse en el estudio de la corneta por la insistencia de su padre trombonista, comenzó armonía y composición de la mano de Federico Peclier. Fue profesor en su casa, en escuelas de la ciudad y fundó una orquesta: la Orquesta Faílde (Orovio, 1981, págs. 138-139). En esta orquesta tocaron también Aniceto Díaz y Valenzuela, e incluso, debido a la gran popularidad, llegó a tener dos orquestas que le permitiesen recorrer provincias como La Habana o Las Villas. Tanto en el ámbito de la dirección como de la interpretación, Faílde se mantuvo activo hasta un año antes de su muerte. (Eli Rodríguez, 1999-2002, pág. 881).



Ilustración 1: Retrato de Miguel Faílde.
Fuente: Wikipedia. En: https://es.wikipedia.org/wiki/Miguel_Fa%C3%ADlde#/media/Archivo:Miguel_Faílde.jpg.
Último acceso: 25 de marzo de 2022

Además de danzas, valeses, marchas y pasodobles, Faílde fue el compositor del considerado primer danzón *Las Alturas de Simpson* (1879). Sin embargo, no fue su única aportación ya que a esta le siguieron *Cuba Libre*, *A la Habana me voy* o *Nievecita*, entre otras (Orquesta Faílde, 2021). Su aportación para la definición y el establecimiento del nuevo género, tras la adaptación de las danzas y contradanzas, derivaron en una “nueva

especie genérica” que incluyó más variaciones y dio paso a una estructura de rondó (Eli Rodríguez, 1999-2002, pág. 881). Según menciona Eli Rodríguez, en *Miguel Faílde, creador musical del danzón* de Osvaldo Castillo Faílde, se pueden encontrar hasta 144 referencias de danzones compuestos por el músico matancero (1999-2002, pág. 881).

Tal y como comenta la doctora Oliver en el programa *Danzoneando TV* el danzón tuvo una cuna que fue Matanzas y un padre que fue Miguel Faílde. El músico supo “recoger todo lo que existía en el ambiente musical de Cuba en aquel momento [el cinquillo cubano, la tímbrica y la orquesta típica] para llevarlo a una expresión auténticamente cubana” que es el danzón (2021).

1.5 Los inicios del danzón a través de *Las Alturas de Simpson*

El danzón posee aspectos que lo diferencian de sus antecesoras la danza y la contradanza. Uno de los más destacados en *Las Alturas de Simpson* es la estructura con forma de rondó (ABAC). La parte que se repite, A, es una introducción de ocho compases, y, por su parte, tanto B, como C tienen dieciséis compases cada una. Además, como se ilustra a continuación (Ilustración 2 y 3) con un análisis sobre la macroestructura y las figuras características de la música cubana, se puede ver que el esquema recuerda un rondó. Además, cabe destacar que a lo largo de toda la pieza se encuentra una gran presencia del cinquillo cubano.

Aunque en *Las Alturas de Simpson* se pueden encontrar unos factores determinados en lo relativo a la estructura, estos no son imprescindibles para definir el danzón, ya que el género no se puede asociar “con una forma única y exclusiva”, sino que variará a lo largo del desarrollo y según el compositor (Rodríguez Ruidíaz, 2018, pág. 26). En este sentido, Carpentier sostiene que el cinquillo cubano diferencia el danzón de la contradanza en el caso de las dos versiones de *Las Alturas de Simpson*, aunque según comentan Madrid y Moore, este criterio puede no ser válido para distinguir un género de otro ya que esta figura rítmica podría encontrarse en las versiones orquestales o incluso en las partes de percusión que no eran escritas. No obstante, hay numerosos danzones de dos partes que incluyen repetidamente el cinquillo, pese a que esta práctica no se estableciera en todos los compositores hasta casi la década de 1890 (2016, pág. 20). Por tanto, se podría afirmar que, por sí mismo, el hecho de incluir o prescindir de los denominados cinquillos cubanos,

no es un hecho que determine si una pieza es un danzón o no, sino que esta discusión se debe resolver teniendo en cuenta también otros aspectos musicales.

The image displays a musical score for a piece titled "Las Alturas de Simpson" (1879) by Miguel Failde. The score is presented in four systems, each with a treble and bass clef. The time signature is 2/4. The first system, labeled 'A', contains measures 1 through 6. The second system, labeled 'B', contains measures 7 through 11. The third system contains measures 12 through 16, and the fourth system contains measures 17 through 21. A 'cinquillo cubano' annotation is placed above measures 8 and 9 of the second system. Orange boxes highlight specific rhythmic patterns in measures 4, 5, 8, 9, 10, and 11. A repeat sign is present at the beginning of the first system, and first and second endings are marked in the second system.

Ilustración 2: Partitura y análisis de *Las Alturas de Simpson* (1879) de Miguel Failde. Fuente: (Madrid & Moore, 2016, pág. 18)

22 al S

C OTRA

27 | 2.

33

38

Ilustración 3: (Continuación)

CAPÍTULO 2. EL DANZÓN COMO GÉNERO: EVOLUCIÓN Y VARIANTES

Helio Orovio, en su Diccionario de música cubana define al danzón de la siguiente manera:

Género bailable derivado de la danza criolla. Su nombre viene por aumentativo de danza, de un baile de figuras colectivo, formado por parejas provistas de arcos y ramos de flores, muy usual en la segunda mitad del siglo XIX. Miguel Faílde fue el creador del primer danzón, *Las Alturas de Simpson*, estrenado el 1º de enero de 1879, en el Liceo de Matanzas. Más lento, cadencioso y variado que la contradanza o danza. (Orovio, 1981, pág. 119)

A diferencia de otros géneros como el son y la rumba que se forman en Cuba a raíz de ascendencias polirrítmicas africanas, el danzón surgió a través de la criollización o cubanización de la forma musical de la contradanza europea (Acosta L., 2014, pág. 138). En esta línea, aunque con matices, en un libro de 1928 José Manuel Carbonell expone que el danzón “inventado por Miguel Faílde, [...] fue el legítimo sucesor de la Danza, sin que en su formación y desarrollo intervinieran elementos africanos de ninguna clase” (1928, pág. 167). Sin embargo, aunque como se ha mencionado anteriormente el género no surge a raíz de la música africana, sí que posee influencias criollas que parten del influjo africano.

Por otro lado, se dice que el punto de partida del establecimiento del danzón como género se dio a partir de la pieza de Miguel Faílde *Las Alturas de Simpson*. A partir de ahí, como reflejan algunas fuentes, su popularidad y el gusto de la sociedad cubana por este nuevo género fue venido a más, siendo mencionado incluso en obras literarias de 1891, tal y como ya había sucedido con la danza cubana y *Cecilia Valdés*, así como en posteriores recopilaciones publicadas sobre la cultura cubana:

- Bailaremos un danzón -dijo Camilo acercándose a la mulata.
- ¡Quite, quite! Nosotros nunca hemos entrado en abusos. [...]
Los danzones se sucedían unos tras otros, sin tregua y sin descanso, tales como La mulata Rosa, ¿Dónde va Canelo?, Las Campanillitas, La Guabina, Las cuerdas de mi guitarra, La niña bonita, Apobanga y los demás que están en boga... (Gelabert, 1881, pág. 33)

“El danzón triunfó siempre por ser el favorito de los cubanos, y aún se recuerdan los tradicionales bailes que en el carnaval se celebraban en el teatro de Tacón, a los que concurrían, entre otras comparsas, las de *Negros Rumberos* y *Negros Catedráticos* [...] (Carbonell & Rivero, 1928, págs. 167-168)”.

Sin embargo, también existieron algunos detractores del mismo que anhelaban la contradanza que había sido desterrada de los salones de baile y sustituida por el danzón:

El baile ha sido siempre una de las más decididas aficiones de la juventud habanera; esto es incuestionable [...]. Así es que esa circunstancia habría bastado por sí solo para alejar de nuestra mente, caso de que hubiera existido, la idea de censurar una costumbre en sí pura, honesta, agradable y que tanto congenia con el carácter noble y festivo de nuestros queridos compatriotas, sino fuera que de algún tiempo a esta parte la afición se convierte en pasión loca y vehemente, con perjuicio quizás de serias atenciones; y todo esto debido, se nos figura, al ritmo revoltoso y picante con que se acompaña esa degeneración de nuestra contradanza llamada danzón. Ritmo que, lejos de imprimir belleza a la inspiración melódica, elegancia y morbidez a los movimientos naturalmente cadenciosos de nuestro favorito baile, lo desnaturaliza y afea con su chocante rudeza. Quítese al danzón la música con que se baila, sustitúyase con cual quiera de las antiguas contradanzas de Saumell, Muñoz, Estrada, Bueta y Flores, Alarcón o de otro autor [...]. No es el danzón el que hay que corregir, sino su música, puesto que es ella la que provoca el retozo. Sólo así volverá nuestra gentil contradanza a ser lo que fue. (Ramírez, 1891)

A pesar de ello, el danzón fue, hasta la década de los años veinte aproximadamente, el baile nacional de Cuba. En los cuarenta años desde su establecimiento, las celebraciones se festejaban con danzones (Giro, 2007, pág. 9):

Hubo danzones para festejar el advenimiento de la República. Danzones políticos, como el *Triunfo de la Conjunción* o *Zayas no fue*. Danzones patrióticos, como el sacado de la clave de *Martí no debió de morir*. Danzones de la primera guerra europea, como *La toma de Varsovia* y *Aliados y alemanes*. (Giro, 2007, pág. 9)

En esas décadas, el género se conformó como la representación del “cubano bailador” y, por tanto, como expresión de la identidad y nacionalidad cubana que es “netamente bailadora” (Oliver, 2021).

2.1 Elementos que conforman danzón cubano

Son numerosos los elementos que construyen y vertebran el danzón cubano. Sin embargo, ni la aparición de una forma concreta, de un timbre o conjunto específico, o de fórmulas rítmicas determinadas, distinguen al danzón de otros géneros de la música autóctona cubana. Es decir, aunque son elementos musicales que conforman la mayor parte de las piezas que se compusieron y colaboraron en el establecimiento del danzón, la evolución y la variación del género dio lugar a multitud de obras que no recogen todos y cada uno de ellos. Además, tampoco se puede decir que los aspectos que se exponen a continuación fuesen específicamente creados para el danzón, ni que sean un rasgo definitorio para determinar que una obra pertenece o no al género.

Este análisis de los elementos que conforman el danzón cubano se centrará en los tres más destacados: el ritmo, el timbre y la forma, así como en los préstamos de la música europea o culta en las piezas del género.

2.1.1 Los ritmos afrocubanos

El ritmo es una de las características más importantes y destacadas en la música cubana ya que, en su mayoría, posee ascendencias o influencias africanas. En este sentido cabe mencionar una figura rítmica autóctona que se suele asociar a todos los danzones: el cinquillo cubano. Aunque hay excepciones, la música de este género que se compuso a partir de la década de los ochenta del siglo XIX se hizo acogiendo este esquema rítmico de corchea-semicorchea-corchea-semicorchea-corchea (Ilustración 4) y alternándolo con otras figuras sin síncopa como podían ser las corcheas (Rodríguez Ruidíaz, 2018, págs. 17, 35).



Ilustración 4: Cinquillo cubano. Fuente: Propia

Esta estructura rítmica surgió de la contraposición simultánea de patrones rítmicos binarios y ternarios. La hemiola “constituye la base de todos los ritmos característicos de la música popular cubana” y se puede encontrar en otros géneros como la danza, el punto o la guaracha, entre otros (Rodríguez Ruidíaz, 2018, pág. 34). Asimismo, Rodríguez Ruidíaz expone que este hecho formó parte de la creación del ritmo de habanera, que, en su desarrollo creó también al denominado tresillo cubano. Posterior a esta creación, el ritmo de habanera-tango fue evolucionando en piezas y obras como las que Armando Rodríguez pone de ejemplo, las danzas de Ignacio Cervantes o las guarachas cubanas de segunda mitad de la decimonónica centuria, y culminaron con la aparición del cinquillo cubano (2018, págs. 34-35).



Ilustración 5: De la hemiola al ritmo de habanera. Fuente: (Rodríguez Ruidíaz, 2018, pág. 34).

El cinquillo cubano se puede encontrar en la melodía, el bajo y en la percusión de los danzones. Ruidíaz comenta que posiblemente la aparición de esta figura viniera dada por la improvisación del timbalero y, más tarde, los compositores o arreglistas lo tomaron e incluyeron en las partituras para instrumentos. Añade que esta puede ser una de las razones por las cuales en la primera versión de *Las Alturas de Simpson* el cinquillo no se encontrase en la partitura, aunque se cree que probablemente “se encontraba presente en el baqueteo del timbalero” (2018, pág. 36). Tal cual se pudo ver en las ilustraciones 2 y 3, ya en la segunda versión el compositor matancero lo utiliza como elemento fundamental a lo largo de toda la obra.

2.1.2 Timbre: la orquesta típica y la charanga francesa

Como ya se mencionó en los apuntes sobre la contradanza, los bailes, según refleja Cirilo Villaverde en *Cecilia Valdés* se interpretaban con clarinetes, flautín o requinto, violines, contrabajo y timbales. De la misma manera, los primeros danzones eran interpretados por un conjunto de instrumentos al que se le denominaba «orquesta típica» que consistía en dos clarinetes en Do, dos violines, una corneta, timbales, güiro, oficleido, contrabajo y trombones de válvula (Miller, 2014, págs. 34-35). Sin embargo, Ruidíaz comenta el hecho de que es probable que este conjunto variase y las piezas también fuesen interpretadas con otros instrumentos, ya que Francisco de Paula Gelabert menciona algunos en *La mulata de rumbo en Tipos y costumbre de la Isla de Cuba* como “arpa, violín y flauta” (1881, pág. 33). Alejo Carpentier comenta que estas orquestas de baile procedían de la milicia de pardos de Santiago de principios del siglo XIX, que tenía una banda con “seis pífanos, un oboe, siete clarinetes, dos fagotes, dos serpentones, un clarín, dos trombas, dos *cornabassi* y batería militar” (1979, pág. 114).

Esta influencia que menciona el autor cubano-francés también la comparten Madrid y Moore en su artículo y la amplía citando a Oswaldo Faílde. La creencia popular radica en que los músicos abandonaron el ejército y formaron compañías culturales para el entretenimiento como el teatro o las orquestas de baile. Esta teoría se ve asentada en las biografías de muchos músicos del siglo XIX como Tomás Vuelta y Flores (1791-1844) o Claudio Brindis de Salas Sr. (1800-1872). Ambos tuvieron un hueco en el panorama musical del momento, tanto en la Banda de Regimiento de Morenos en La Habana por parte del primero, como la influencia de la familia militar de Claudio Brindis. En este

sentido también destacan que la mayoría de los músicos de la Orquesta Sin Rival de Matanzas fueron los que anteriormente habían formado parte de la banda del Segundo Batallón de Voluntarios. Estos primeros conjuntos fueron los pioneros en interpretar los ya mencionados ritmos que más tarde se asociaron al danzón (2016, pág. 9).

La orquesta típica fue la precursora de la posterior charanga francesa y, aunque no desapareció enteramente, no recuperó la popularidad que le había sido conquistada por parte de los conjuntos que interpretaban el son y por las propias charangas del siglo XX. El cambio fue gradual y, al principio, en algunas ocasiones, se mantuvieron instrumentos de la orquesta típica como el clarinete, el trombón o el oficleido, que, a su vez, en momentos fue sustituido por un saxofón. El nombre de «charanga francesa» fue dado al ensemble formado por flauta, ya fuese con sistema Boehm o de cinco llaves, tres o cuatro violines, piano, bajo, güiro, tumbadoras (congas), pailas (timbales) y voz. En ocasiones se incluía viola y violonchelo, y se sustituían otros como la flauta por una trompeta e incluso “algunos todavía incluyeron clarinetes u oboes durante un tiempo” (Madrid & Moore, 2016, pág. 31). Con este conjunto estuvo asociada la interpretación desde el danzón hasta el chachachá, la pachanga, los boleros y otros géneros pertenecientes a la música autóctona cubana (Miller, 2014, pág. 36). Como se verá en capítulos posteriores, el propio desarrollo del danzón, sus variantes y otros géneros, y la evolución de la charanga francesa, hizo que la flauta travesera tomase un papel muy relevante.

En el progreso del conjunto se buscó la sofisticación del mismo destacando con ello a los violines y las flautas, intentando que el término «charanga» que en algún momento había sido peyorativo se dejase de relacionar con la ya constituida charanga francesa. Esto también podría estar relacionado con el hecho de que, si bien la orquesta típica poseía un gran sonido al aire libre, algunos oyentes “preferían el sonido menos estridente de la charanga francesa” (Madrid & Moore, 2016, pág. 30). Además, el distanciamiento entre ambos conjuntos también se dio en parte, como una separación de las clases bajas y los aspectos raciales, que durante años se asociaban a la orquesta típica (Madrid & Moore, 2016, págs. 30-32).

La expresión «francesa» procede de las influencias galas en Cuba y “la vinculación que ofrecían flauta y violines con Francia” (Madrid & Moore, 2016, pág. 30). Madrid y Moore hacen referencia a Sunni Witmer, que apunta a que refugiados procedentes de Santo Domingo crearon pequeños conjuntos de pianos, flautas y violines y que también introdujeron la flauta de cinco llaves que tanta popularidad obtuvo posteriormente en la

isla (2016, pág. 30). Por su parte, el destacado flautista José Antonio Fajardo indica que la charanga francesa “había evolucionado a partir del llamado «quinteto haitiano» y otros formatos instrumentales parecidos que surgieron en Haití aproximadamente en esa misma época” que a su vez se componían por violín, clarinete, violonchelo, trombón y contrabajo, y en ocasiones incluía piano o clavicémbalo, flauta, voz, trompeta, percusión y *malimba*⁵, así como bongos, saxofones, bajo y coro (Rodríguez Ruidíaz, 2018, pág. 32). Sin embargo, a lo largo de la historia ha habido excepciones como la “orquesta gigante” de Antonio María Romeu Marrero que unió los instrumentos de la charanga y la orquesta típica en los años cuarenta, donde, como se verá en los siguientes apartados, se incluyeron también cantantes (Miller, 2014, pág. 41).

En la interpretación del danzón cabe destacar el caso de Oriente: para no involucrar una orquesta o charanga completa que suponía mayor gasto económico, se utilizaba el órgano oriental, un instrumento llegado de París e introducido en Manzanillo en el siglo XIX. Se usó para amenizar bailes entre los que se encontraba el danzón o el son, y se acompañaba únicamente con percusión como pailas, güiro y tumbadora (Orovio, 1981, págs. 267-268). Entre sus características se encuentra el hecho de que suena a través de una manivela que al rotar hace sonar las notas de las obras musicales que se encuentran en un cilindro de cartón (EcuRed, s.f.).

2.1.3 El esquema formal del danzón

La forma que estructura el danzón es flexible y, por tanto, se puede modificar. Sin embargo, tradicionalmente se le asoció la forma rondó (ABACA), aunque tal y como exponen Madrid y Moore en su artículo, hay piezas que en su interpretación se apartan de la misma: ABACAC repitiendo las secciones C, en grabaciones de Odilio Urfé en 1962 o ABACC en un disco de Acerina y su Danzonera. Por este motivo, Madrid propone que un estudio del danzón basado únicamente en las partituras no expresa en su totalidad la realidad interpretativa del mismo (2016, pág. 21).

A la par que Miguel Faílde, Raimundo Valenzuela contribuyó con sus arreglos a la estandarización de la forma. Los danzones de tres partes que compuso al final de la década

⁵ La *malimba* es un instrumento idiófono procedente de África, aunque con la esclavitud llegó a América y se desarrollaron variantes locales. Se compone de una caja de resonancia y lengüetas afinadas que se pulsan.

de los setenta consistían en una introducción de ocho compases con repetición en la que, con un tempo movido, participaban todos los instrumentos y se denominaba paseo (Tema A), posteriormente un tema de 16 compases en el que intervenían mayormente los clarinetes (B) y un tercero en el que destacaban los metales y suponía el “punto culminante del arreglo” (C) (Madrid & Moore, 2016, pág. 22). Más adelante, ya en la década de los ochenta del siglo XIX, los danzones comenzaron a extenderse en el tiempo, sumando una o dos secciones más y dando, por tanto, piezas de cuatro o cinco secciones. Estos, incluían un tercer tema lento y elegante en el que el protagonismo lo tenía el violín (C), seguido dos temas más rápidos en el que los vientos hacían melodías “sincopadas y pegadizas” (D y E) (Madrid & Moore, 2016, págs. 21-22).

Una de las secciones fundamentales y que aún hoy forma parte de los danzones que crean los compositores actuales es el «montuno», correspondiente a la sección E mencionada anteriormente. Como característica, esta sección estaba formada por dos estructuras: un «guajeo⁶» y un «tumbao⁷» que ya se usaban en las guarachas de finales del XIX (Rodríguez Ruidíaz, 2018, págs. 28-29). La aparición de una sección similar a la que hoy se denomina como tal se fecha, según la creencia popular en 1910 con el danzón *El Bombín de Barreto*:

José Urfé buscó un nuevo elemento rítmico en el son oriental para estructurar su famoso danzón: *El bombín de Barreto*, el cual, por la liberalidad expresiva de su último trío, definió la forma actual del danzón cubano. Por *El bombín de Barreto* de José Urfé se transformó la tradicional coreografía del danzón, de cierto rigor, por una más abierta, de variados pasillos. (Odilio Urfé: *El danzón CNC*, 1965.) (Orovio, 1981, pág. 119)

Además, en un reportaje llamado *La historia del danzón al chachachá* en el que aparece Odilio Urfé, hijo del compositor de *El Bombín de Barreto*, este hace referencia al viaje de su padre por Santiago de Cuba del que había regresado. Es en este lugar donde Urfé escuchó el ritmo del son, que, por ese entonces, aunque no había llegado a La Habana ya se estaba desarrollando en Oriente y lo trasladó a la composición de danzón, como una broma hacia su amigo Enrique Peña, compañero de la Orquesta Julián Barreto. De esta

⁶ La estructura melódico-rítmica llamada «guajeo» que se realiza habitualmente en ostinato, con arpeggios y patrones sincopados. En el caso de *El Bombín de Barreto* es:



⁷ El tumbao es una estructura rítmica que se emplea en el bajo de las músicas populares cubanas como el son o la salsa, entre otras.

manera, Odilio Urfé “desarrolló el danzón en base a la incorporación del son. Y a partir de ahí, el danzón adquirió su forma definitiva” (Alexey León, s.f.).

Sin embargo, tal y como expone Rodríguez Ruidíaz, el musicólogo Peter Manuel cree que los pasajes con los ritmos sincopados característicos del montuno entre los que se encuentran el tresillo y el cinquillo cubano probablemente se encontrasen en la capital del país desde mediados del siglo XIX. Asimismo, añade que estos rasgos característicos aparecieron con anterioridad en contradanzas de compositores habaneros como *¡Ave María Gallo!* de Lino Coca (ca. 1857) o *El dedo de Landaluze* de Tomás Ruiz (1862), entre otras (2018, pág. 28).

Helio Orovio incluye en su definición de danzón la descripción de la forma, con las características de sus secciones, añadiendo esta última parte que califica como agitada e influenciada por otros géneros de la música cubana:

[...] Comienza con una introducción de ocho compases, que se repite para hacer un total de diez y seis antes de entrar en la llamada parte del clarinete. Aunque no existe interrupción de una y otra parte y el ritmo se sostiene siempre dentro del mismo tiempo (ya que la ligera aceleración a que se llega en la última apenas es perceptible), podemos decir que la primera parte es más movida que la segunda, puesto que, como indica su nombre, está escrita para la agilidad del clarinete, que en la charanga, que no usa ese instrumento, pasa al atril de la flauta. En este último caso se llega a veces a alardes de virtuosismo en pasajes escritos con figuraciones rápidas donde se luce la técnica del flautista, con un instrumento de los antiguos de cinco llaves, que suenan en su tesitura más alta. Luego vuelve nuevamente a la introducción, que sirve como de puente, y se pasa a la parte de los metales (violín en la charanga), que por la mayor duración de las figuras ofrece un estilo más lento. Su longitud es de treinta y dos compases, volviendo a la introducción repetida. Pasamos último tiempo, que participa, casi siempre, del movimiento más acelerado de la rumba o del son que cuando sienta sus reales en La Habana sustituye a aquella. (Orovio, 1981, pág. 119)

Al mismo tiempo, cabe destacar la referencia de Radamés Giro a Emilio Grenet, que comenta que en el danzón se puede encontrar “el mismo contraste de movimiento que en la forma clásica: *allegro-andante-allegro*” (2007, pág. 9). Esto se debe a que tanto la primera parte como la última son más movidas que la segunda. En la primera, el paseo, ello no ocurre por un cambio en el tempo, sino por figuraciones que se realizan en fusas y semifusas que hacen que el intérprete, clarinete en la orquesta y flauta en la charanga, demuestre su técnica (2007, pág. 9).

En definitiva, aunque la forma es variable, tanto en la escritura como en su posterior interpretación, y no se puede asociar una extensión o forma determinada al género, el hecho de que tuviese secciones bien definidas fue determinante para la inclusión de melodías que provenían de otros ámbitos, desde las músicas populares hasta las de los contextos europeos (Madrid & Moore, 2016, pág. 23).

2.2 Préstamos de la música europea y contacto con los géneros locales

Además de los elementos musicales que se han analizado en el apartado anterior hay un aspecto muy importante que ayudó a conformar el danzón: los préstamos de la música europea del ámbito culto o académico:

[...] este baile cadencioso y recatado, fue escrito primeramente, con temas originales, pero más tarde, Raimundo Valenzuela, el fecundo maestro y otros danzonistas de aquellas fechas, fueron en intercalarle temas de óperas zarzuelas y canciones que estaban muy en boca entonces, ganando con ello, este género, indiscutible popularidad, pero perdiendo o limitando su interés vernáculo. (Carbonell & Rivero, 1928, pág. 167)

A lo largo de la década de los ochenta y, máxime, a finales de la misma, se comenzaron a tomar préstamos de músicas ya existentes para la conformación de los danzones. Los compositores se fijaban en obras de distintos contextos que se encontraban desde la música denominada culta, como música sinfónica u óperas hasta música autóctona perteneciente a la tradición afrocubana como la guaracha o el bolero, así como melodías de otros países como Estados Unidos o España (Madrid & Moore, 2016, pág. 22). Aunque en otro género, este hecho ya se ha visto anteriormente descrito por Esteban Pichardo en su definición sobre la danza cubana (1849, pág. 87), lo cual invita a pensar que la música popular cubana y lo que comúnmente se conoce como música culta o académica, se encontraban más cerca de lo que generalmente se piensa.

Rodríguez Ruidíaz pone algunos ejemplos de piezas conocidas de la música europea, cubana y norteamericana que fueron tomadas para la composición de danzones:

[...] *La Bella Cubana* de José White, la habanera *Tú* de Eduardo Sánchez de Fuentes, la “Meditación” de la ópera *Thais* de Jules Massenet, el *Danubio Azul* de Johann Strauss, el *Barbero de Sevilla* de Gioachino Rossini, la ópera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, la marcha *The stars and stripes forever* de John Philip Sousa, y algunos temas de *La flauta mágica* de Mozart. (Rodríguez Ruidíaz, 2018, pág. 30)

Algunas de ellas las menciona en referencia al estudio de Alejandro Madrid y Robin Moore en el que se exponen algunos de los préstamos entre los que también se incluyen melodías de *Tosca* de Puccini, de la que toma varias referencias o los motivos de la *Sinfonía N°5* de Beethoven en *Cómo pasaron los años* de la Orquesta de Arcaño (2016, pág. 43). Por su parte, Sue Miller menciona a Miguel «El Moro» Vázquez Tuero en una grabación de 1919 de la pieza *De Miami a La Habana* en la que toma prestado una melodía con reminiscencias tanguísticas que recuerdan a *Por una cabeza* de Carlos

Gardel. También en esa grabación, en la pieza *El Kaiser corcovea*, se puede escuchar otro préstamo de la *Marcha Fúnebre* de Chopin que usó como una referencia irónica. En este aspecto, Miller también destaca el hecho de que, en una clase con Polo Tamayo el flautista la animaba a añadir mordentes y articulaciones a los estudios de flauta que estaba interpretando ya que, en muchas ocasiones, las ideas y los posteriores solos parten de este repertorio (2014, págs. 77, 130).

En la actualidad, se pueden encontrar préstamos de este tipo en obras como *Montserrat* de Alejandro Falcón, en la que utiliza el tema principal del “Rondó allá turca” de la *Sonata para piano N°11* de Mozart.

2.3 Más allá de las fronteras: el danzón en México

Aunque el danzón nació en la isla de Cuba, de manera popular se tiene como referencia del género la pieza *Danzón N°2* del compositor mexicano Arturo Márquez. Sin embargo, hay características musicales que lo diferencian del baile que se gestó en la ciudad de Matanzas en la década de los ochenta del siglo XIX, así como del danzón bailado en los salones de México, ya que el popular número dos de Márquez se conformó como una pieza de concierto.

La independencia de España, la intervención de los Estados Unidos y el nacimiento de la República en 1902 hizo que a lo largo de las décadas anteriores y posteriores en las que se sucedió la guerra y la declaración de la Soberanía de la isla, fuesen muchos los migrantes que llegaron a México a través de las costas más cercanas al país. Sin embargo, la manera de adoptar el baile no fue tal y como Miguel Faílde la ideó, sino tomando como punto de partida la pieza larga que se obtuvo después de sumar muchas partes a la estructura de la obra (Picazo Ramírez, 2011, pág. 17).

María Victoria Oliver expone el hecho de que parte de la difusión que tuvo el danzón en México se le debe a Jorge Anckermann, compositor de teatro bufo que también dedicó parte de su vida profesional a componer piezas de este tipo. En el año 1892 se comenzaron a editar sus obras en México y posteriormente se trasladó al país vecino, dándole promoción al género que había nacido en Matanzas. A partir de entonces, el baile popular cubano, se divulgó hasta formar parte de la identidad mexicana, adoptándolo como suyo y adaptándolo ámbitos como el timbre y la estructura (2021).

Uno de los rasgos que más diferencian el estilo del danzón en Cuba y en México es el timbre. Mientras que como hemos comentado anteriormente, la isla del Caribe adoptó la charanga francesa, México mantuvo las orquestas que tocaban con instrumentos de viento metal y se influenció por las *jazz bands* de Estados Unidos. El conjunto, que denominaron en el país azteca como «danzonera», añadió al viento las trompetas y los saxofones (Malcomson, 2011, pág. 271). No obstante, era, y aún es, habitual, que los danzones fuesen interpretados con mariachis o bandas de música en los “salones populares de baile” en los que adquirieron “fama y prestigio” (Picazo Ramírez, 2011, págs. 17-18).

Por otro lado, María Victoria Oliver destaca la diferencia de la estructura de mismo (2021). Para evidenciarla y compararla con lo que se ha comentado anteriormente sobre el danzón propiamente cubano, se ha analizado *Nereidas* de Amador Pérez Torrez, una de las piezas más populares del género danzonero en México:

<i>Nereidas</i> ⁸					
A	B	A'	C	A''	D (Mambo)
cc. 1-8	cc. 9-24	cc. 25-32	cc. 33-64	cc. 65-72	cc. 73-113 (8+8+8+17)
<i>Tutti</i>	Melodía en viento madera	<i>Tutti</i>	Melodía <i>legato</i> cuerdas	<i>Tutti</i>	cc. 73-80 Estríbillo Instr. <i>tutti</i>
					cc. 81 - 88 Trompeta
					cc. 89 - 96 Estríbillo I.
					cc. 97-113 Coda <i>tutti</i>

Tabla 2: Esquema formal de *Nereidas*. Fuente: Propia.

Nereidas comienza con la exposición de un primer tema en el que destacan los metales, aunque también se pueden distinguir instrumentos de cuerda, piano y percusión. Contrasta con el tema B, que tiende al *legato* con una melodía en el viento madera. De nuevo comienza el tema principal, aunque con alguna variación y, tras él, aparece un nuevo tema C, donde toman protagonismo las cuerdas también en *legato*. En el compás 65, vuelve a sonar el tema principal A, a un tempo más rápido y finalmente se acaba con un mambo (D) que acelera aún más la velocidad y se divide a su vez en cuatro secciones, intercalando un estríbillo en *tutti* con un solo de trompeta y la Coda final. El timbre destaca por tener una predominancia de metales que protagonizan la última sección y una

⁸ Mora, A. (s.f.). *Acerina y su danzonera - Nereidas*. Recuperado el 12 de mayo de 2022, de YouTube: <https://youtu.be/uLzPACOrxsU>

base grave en la que también sobresalen los saxofones que contrasta con la sección de cuerda.

Sin embargo, el análisis que se ha realizado ha sido en base a la versión encontrada en YouTube de Acerina y su Danzonera, un conjunto que, con raíces cubanas, se hizo muy popular en México. En otras versiones, el esquema de la pieza, y por tanto sus intervenciones, cambian. En una de las grabaciones que se encuentran en la red, la interpretación es ABBAC⁹, habiendo solo un tema B realizado por los violines. Por este motivo, se podría afirmar, como lo hizo la doctora Oliver, que, en ocasiones, en dependencia de la interpretación, el danzón mexicano cambia de estructura con respecto al danzón cubano.

En este esquema formal se puede comprobar cómo, al igual que el danzón cubano, el danzón mexicano sigue la forma rondó, con un tema A recurrente tras cada sección nueva. Sin embargo, lo que correspondería al montuno, aquí pasa a llamarse «mambo» o «rumba». Además, en el resto de los danzones que analiza Picazo, se puede comprobar como mucho de ellos siguen este mismo esquema, lo que lleva a pensar que, pese a las diferencias tímbricas dadas sobre todo por la densidad de los instrumentos de viento metal, la estructura formal del danzón en México se conservó de manera muy semejante a la del danzón cubano (2011, pág. 50).

2.4 El danzón vocal como supervivencia del género

A partir de 1919 hay publicaciones que advirtieron la decadencia del género por la popularidad que, en un principio compartida y de la que el danzón se nutría, acabó teniendo el son:

Los bailes americanos importados lograron hace algunos años, con su inexplicable predominio, que el Danzón cayera en desuso, y últimamente, podemos decir que el Son le ha dado el golpe de muerte, sustituyéndolo sin causa ni derecho. En un principio éste fue su aliado, llenando generalmente su última parte, pero después, y debido al favor creciente que le dispensaron sus adeptos, lo traicionó, haciéndose dueño del campo, y allá va nuestro criollísimo Danzón camino del olvido, llorando sus gloriosas tradiciones. (Carbonell & Rivero, 1928, págs. 168-169)

⁹ Los Mejores Danzones - Tema. (s.f.). *Nereidas*. Recuperado el 12 de mayo de 2022, de YouTube: <https://youtu.be/R6eB4XBrL28>

El danzón fue un género eminentemente instrumental, sin embargo, tuvo que transformarse para sobrevivir ante otros géneros vocales bailables de la música cubana que surgieron del él, como el mambo o el chachachá, así como del son con el son-montuno, el bolero-son o la guaracha-son (Rodríguez Ruidíaz, 2018, pág. 37).

Madrid y Moore señalan que géneros anteriores como la contradanza llegaron a incluir algunos fragmentos vocales y que esta práctica ya se comenzó a llevar a cabo a partir de 1890 por parte de algunos directores y compositores de danzón de múltiples secciones. Un ejemplo de ello fue *Trabajar compañeros*, de Félix Cruz, que alternaba la pequeña fórmula verbal que tenía como título con la “improvisación instrumental y/o vocal” (2016, pág. 39). Esta práctica fue evolucionando y permitió que los cantantes entonaran la parte final de los danzones multiseccionales. La melodías y ritmos pegadizos que tenían fueron aprovechadas por las empresas que querían promocionar sus productos dando paso al «danzón-jingle». Uno de los ejemplos data de la década de 1980, cuando son mencionados los Sombreros El Favorito con “exquisita sensación y apariencia” (2016, pág. 39). Asimismo, hay referencias en danzonetes que mencionan a Coca Cola y Champán Sport en la década de los diez, donde también se alaban los productos (2016, pág. 39).

Estos ejemplos anteriores, además de otros sin fines comerciales que fusionaban danzón y bolero, fueron parte de la evolución que permitió que, a finales de la década de 1920, Aniceto Díaz, compositor y músico que fue miembro de la Orquesta de Faílde, añadiese al danzón *Rompiendo la Rutina* una melodía cantada. La pieza terminó de romper la rutina instrumental que caracterizaba al género y fue presentada como «danzonete» (Rodríguez Ruidíaz, 2018, pág. 37). Este estreno en el Casino Español de Matanzas fue el que formalizó el danzonete tras décadas de desarrollo hacia secciones cantadas. Madrid y Moore añaden el hecho de que lo que caracteriza al danzonete, no es lo vocal en sí, sino “la estricta organización formal y la utilización de la técnica de llamada y de respuesta en el montuno, similar a la empleada por los cantantes del son” (2016, pág. 41). Aunque la estructura formal tenía sus variantes, el danzonete evitó siempre la forma rondó: abandonó la repetición de la primera sección y solo se interpretaba de nuevo tras la sección B, quedando las secciones C y D (montuno o estribillo) seguidas. Asimismo, otra

de las características es que el cinquillo suele aparecer únicamente en la sección A y las posteriores añaden la clave de son¹⁰ (2016, págs. 41-42).

A	B	A	C	D (montuno o estribillo)
8 compases	32 compases Dos frases distintas (16+16)	8 compases	32 compases (: 16 :)	Cantante improvisa letra y canta melodía respondiendo a la segunda melodía de la orquesta o coro. El estribillo es un espacio para la improvisación y el diálogo entre cantantes y músicos.
			Breve sección antes de pasar a D que acelera el tempo.	

Tabla 3: Esquema del danzonete. Fuente: (Madrid & Moore, 2016, págs. 41-42).

<i>Rompiendo la Rutina</i> ¹¹																								
A	B	Puente	B'	C (montuno o estribillo)																				
cc. 1 - 9	cc. 10 – 26 (8+8)	cc. 27 - 30	cc. 31 – 47 (8+8)	cc. 48 – 139 (8 + 8 + 8 + 8 + 8 + 32 + 8 + 8 + 8 + 8)																				
Intro instrum.	Voz + acompañamiento	Instrum.	Voz + acompañamiento	Acelera el pulso. Diálogo de la voz con la improvisación de instrumentos (flauta y piano)																				
	“Allá en Matanzas se ha creado Un nuevo baile de salón Con un compás muy bien marcado Y una buena armonización Para las fiestas del gran mundo De la elegancia y distinción Será elailable preferido Por su dulce inspiración”		Repite letra de B. Cambia acompañamiento del piano.	<table border="1"> <tr> <td>cc. 48 – 55 Voz</td> <td>Estribillo: Danzonete, prueba y vete Yo quiero bailar contigo Al compás del danzonete</td> </tr> <tr> <td>cc. 56 – 63 Flauta</td> <td>Estribillo en la flauta</td> </tr> <tr> <td>cc. 64 – 71 Voz</td> <td>Estribillo</td> </tr> <tr> <td>cc. 72 – 79 Flauta</td> <td>Improvisación</td> </tr> <tr> <td>cc. 80 – 87 Voz</td> <td>Estribillo</td> </tr> <tr> <td>cc. 88 – 111 (16 + 8) Piano</td> <td>Improvisación + Estribillo en el piano</td> </tr> <tr> <td>cc. 112 – 119 Voz</td> <td>Estribillo</td> </tr> <tr> <td>cc. 120 – 127 Flauta</td> <td>Improvisación</td> </tr> <tr> <td>cc. 128 – 135 Voz</td> <td>Estribillo</td> </tr> <tr> <td>cc. 136 – 139 <i>Codetta</i></td> <td>Instrumental</td> </tr> </table>	cc. 48 – 55 Voz	Estribillo: Danzonete, prueba y vete Yo quiero bailar contigo Al compás del danzonete	cc. 56 – 63 Flauta	Estribillo en la flauta	cc. 64 – 71 Voz	Estribillo	cc. 72 – 79 Flauta	Improvisación	cc. 80 – 87 Voz	Estribillo	cc. 88 – 111 (16 + 8) Piano	Improvisación + Estribillo en el piano	cc. 112 – 119 Voz	Estribillo	cc. 120 – 127 Flauta	Improvisación	cc. 128 – 135 Voz	Estribillo	cc. 136 – 139 <i>Codetta</i>	Instrumental
cc. 48 – 55 Voz	Estribillo: Danzonete, prueba y vete Yo quiero bailar contigo Al compás del danzonete																							
cc. 56 – 63 Flauta	Estribillo en la flauta																							
cc. 64 – 71 Voz	Estribillo																							
cc. 72 – 79 Flauta	Improvisación																							
cc. 80 – 87 Voz	Estribillo																							
cc. 88 – 111 (16 + 8) Piano	Improvisación + Estribillo en el piano																							
cc. 112 – 119 Voz	Estribillo																							
cc. 120 – 127 Flauta	Improvisación																							
cc. 128 – 135 Voz	Estribillo																							
cc. 136 – 139 <i>Codetta</i>	Instrumental																							

Tabla 4: Esquema formal de *Rompiendo la Rutina*. Fuente: Propia.

¹⁰ Clave de son: se basa en un patrón de tresillo cubano alternado con dos negras en el siguiente compás en los pulsos 2 y 3. (Madrid & Moore, 2016, pág. 42)

¹¹ Versión de: Romero, A. (s.f.). *Danzonete - Rompiendo La Rutina*. Recuperado el 12 de mayo de 2022, de YouTube: <https://youtu.be/qQwSIOdwa2s>.

En este breve análisis de *Rompiendo la Rutina* se ha podido ver cómo, en efecto, el danzonete huye de la forma rondó que prevalecía en el danzón. Además, va tomando gran protagonismo el montuno o estribillo, donde en este caso, flauta y piano, dialogan con la cantante respondiendo a modo de improvisación. Tal y como señalaba Madrid, el esquema cinquillo cubano-corcheas se puede oír solo en la introducción o sección A.

De la misma manera, Rodríguez Ruidíaz se hace eco de Dora Ileana Torres que habla de otra nueva variante del danzón que se llamó «danzón cantado» y le otorgó todo el protagonismo al cantante, lo que también requirió la incorporación de cantantes a las filas de la charanga. Como parte fundamental llevó “al contexto danzonero la parte cantada de diversos géneros de la música popular cubana” entre los que se encontraba el bolero o la guaracha, así como géneros de fuera del país como el tango (2018, pág. 37). Alejandro Madrid los denomina “boleros, guarachas o sonos danzoneados” y comenta que el danzón cantado se alejó, aún más que el danzonete, de la estructura rondó. Al igual que el género del que surge, conservó la primera sección instrumental (A) con 8 compases repetidos que incluían cinquillos, y le seguían las secciones B y C con repeticiones internas, aunque sin montuno (2016, pág. 42). Sin embargo, Ruidíaz sí que menciona el montuno como parte del mismo, y expone que la estructura se basaba en una sección A instrumental, seguida por una cantada (B), de nuevo retornaba al primer tema, y finalmente aparecía el montuno (C) aunque en ocasiones, por motivos de tempo, se interpretaba con forma ABC (2018, pág. 38).

<i>Flor de Yumurí</i> ¹²					
A	Puente	B	C (estribillo)	B'	Coda
cc. 1-16 (:8:)	cc. 17-20	cc. 21-52 (16+16)	cc. 53-68	cc. 69-84	cc. 85-92
Instrumental		“Flor de Yucayo, la bella, al nacer me ha copiado Yumurí en su cristal. Es ese río el espejo donde ansío mi rostro por siempre reflejar. Ven, oh, mi amor, a la orilla	Instrumental	“Ven, oh, mi amor, a la orilla de este río de oro con tus flechas y con tu caney. Ven y verás como el río con sus aguas solloza las quejas del siboney.”	Ven ya que ardiente te espera la flor de tu Yumurí

¹² Barbarito Diez - Tema. (1974). *Flor De Yumurí*. Recuperado el 12 de mayo de 2022, de YouTube: <https://youtu.be/O2bk7S6B2fU>.

	<p>de este río de oro con tus flechas y con tu caney.</p> <p>Ven y verás como el río con sus aguas solloza las quejas del siboney.”</p>			
--	---	--	--	--

Tabla 5: Esquema formal de *Flor del Yumuri*. Fuente: Propia.

Asimismo, tras el surgimiento de estas variantes del danzón como parte de los movimientos que se iban dando en la sociedad, se puede destacar el papel de la orquesta de Antonio Arcaño ya que con la influencia del son y añadiendo nuevos elementos orquestales, rítmicos y armónicos dieron lugar a otra variante denominada danzón-mambo o danzón de nuevo ritmo. Esta nueva variante se incluía dentro del repertorio de la orquesta de Arcaño, que integraba elementos más antiguos, como la forma de rondó, con algunos más nuevos, en el caso de obras basadas enteramente en la improvisación sobre el ostinato del montuno. Las denominaciones se suelen usar indistintamente, aunque cabe destacar que Madrid y Moore señalan al danzón-mambo como una variante del danzón de nuevo ritmo (2016, págs. 42-44).

La orquesta de Arcaño y Sus Maravillas incluyó novedades como un bajo sincopado que se ejecutaba por el piano o el bajo acústico, la incorporación de la tumbadora que sustituía al timbal con un baqueteo, “todos forman un «tumbao», un «chanchullo», que mueve a los bailarines a cambiar la estructura coreográfica original” e improvisaciones por parte de la flauta (Eli Rodríguez & Gómez, 1989, pág. 77). Estas improvisaciones de flauta que se introdujeron en los danzones de nuevo ritmo permitieron que comenzase “una nueva era” para los flautistas de charanga, que fue impulsada por Arcaño, y posteriormente seguida por José Fajardo o Richard Egües (Miller, 2014, pág. 163). Además, otro de los aspectos que se ve modificado es la estructura ya que este danzón de nuevo ritmo da menos importancia y esquivo la introducción típica, en sustitución a una mayor presencia y dimensión del montuno (Eli Rodríguez & Gómez, 1989, pág. 77).

Aunque Arcaño refresca la melodía, el timbre y las armonías, lo que destaca en este nuevo danzón-mambo son las variaciones rítmicas que introdujo Orestes López (Roy, 2003, pág. 98). A las influencias del son se unieron las improvisaciones de la flauta. La estructura de esta variante se conformó de la siguiente manera:

Introducción (A)	B	Mambo (C)
Breve, no se repite.	Sección lenta, conducida por la sección de cuerdas, aunque también toma el relevo el piano.	Más rápido que la anterior y sincopada.

Tabla 6: Esquema del danzón de nuevo ritmo. Fuente: (Roy, 2003, págs. 98-99)

Arcaño definió «mambo» en la revista *Bohemia* de la siguiente manera:

El mambo es un tipo de montuno sincopado que posee la sabrosura rítmica del cubano, su informalidad y su elocuencia. El pianista ataca en el mambo, la flauta lo oye y se inspira, el violín ejecuta en doble cuerda acordes rítmicos, el bajo le adapta el tumbao, el timbalero repica con el cencerro, el güiro rasguea y hace sonar las maracas, la indispensable tumba corrobora el tumbao del bajo y fortalece el timbal. (Giro, 1996 en Roy, 2003, pág. 99)

En 1938 Orestes López compuso con todas las características mencionadas un danzón al que tituló *Mambo*. Arcaño comentó en una entrevista recogida por Ileana Torres y que cita Rodríguez Ruidíaz, que fue Orestes López quien incluyó un montuno al estilo “de los que ya se venían tocando desde antes por la orquesta” y el danzón titulado *Mambo* denominó lo que se venía haciendo desde hacía ya un tiempo (Rodríguez Ruidíaz, 2019, pág. 2) Se basó en motivos rítmicos-melódicos sincopados que realizaban cuerdas, piano y percusión y sobre los que improvisaba la flauta. De esta manera, se dio comienzo a una nueva etapa de la flauta en la charanga, en la que tuvo el protagonismo como instrumento improvisador (Roy, 2003, pág. 99).

<i>Mambo</i>¹³		
A	B	Mambo
cc. 1-5	cc. 6-29 (4+8+4+8)	cc. 30-146
Introducción breve <i>tutti</i> .	cc. 6-9 Coro “Mambo”	cc. 30-59 Improvisación del piano
	cc. 10-17 Flauta	cc. 60-63 Puente <i>tutti</i>
	cc. 18-21 Coro	cc. 64-142 Improvisación flauta
	cc. 22-29 Flauta	cc. 143-146 <i>Codetta tutti</i>

Tabla 7: Esquema *Mambo*. Fuente: Propia.

¹³ Antoniskara. (s.f.). *Orquesta Arcaño y sus Maravillas - Mambo*. Recuperado el 12 de mayo de 2022, de YouTube: https://youtu.be/Xb7s5kV_77M

En el danzón *Mambo* de Orestes López se puede comprobar cómo hay una introducción breve, aunque posteriormente la sección B se basa en un diálogo entre el coro e improvisaciones de la flauta. La última sección, el denominado «mambo», tiene dos grandes partes, la improvisación del piano y la de la flauta respectivamente, siendo esta última de una duración considerable. Entre estos solos, un puente instrumental con el tema «mambo» y finalmente unos compases *tutti* para culminar. En esta pieza se puede ver la importancia que tomó la flauta con la llegada del danzón de nuevo ritmo ya que pasó de ser un instrumento más de la charanga a llevarse todo el protagonismo en la mayor parte de la pieza.

Estos danzones-mambo se relacionan en conjunto a los danzones-chá que en los años cincuenta puso de moda la Orquesta Aragón. Más aún, teniendo en cuenta que el propio género del chachachá es muy parecido a la sección del montuno del danzón-mambo, aunque el primero es más lento e incluye una parte vocal que introduce la última sección instrumental improvisatoria. Sin embargo, en cuanto a los subgéneros en sí, mientras que el danzón-mambo se basa fundamentalmente en el uso de ostinato rítmico, el danzón-chá fusionó el danzón de nuevo ritmo en conjunto al chachachá, incluyendo la típica introducción instrumental del danzón (A) que no se repite, y posteriormente una sección vocalizada (B) y un montuno con las características del chachachá (C), es decir, frases vocales breves y repetidas. A partir de la década de los cincuenta, estos danzones-chá se hicieron populares también en México, donde influyeron directamente en otros géneros como la guaracha y la cumbia (Madrid & Moore, 2016, págs. 47-48).

2.5 La actualidad del género

El danzón fue un género que conllevó, y aún conlleva, algo más que música y baile ya que estaba relacionado con los cambios sociales y culturales que ha habido en más de medio siglo. José Loyola, flautista y compositor, lo toma como un fenómeno cultural, que se ha ido transformando a la vez que el ambiente social y por tanto tiene “más ventajas que un elemento arquitectónico” (2021).

Desde hace más de sesenta años existen en Matanzas y en otros municipios o provincias del país varios clubes «Amigos del Danzón» en los que cada sábado se bailan piezas del género. Estas casas de cultura que incluyen dentro de su programación de divulgación cultural temas relacionados con el danzón ayudan a acercar el fenómeno a niños y

pasados” lo que implica que ya lo sienten como algo lejano y, que, traerlo al presente, es luchar por ello.

A través de estas declaraciones de Ethiel Fáilde y José Loyola, así como las opiniones recogidas en los comentarios de la red, se puede deducir el hecho de que, desde hace varias décadas, se está produciendo un declive de este género en dependencia a otros del panorama musical cubano como pueden ser la salsa, la timba o la canción cubana. El danzón se toma como algo propio que forma parte de la identidad de los cubanos y es un símbolo patrio. Sin embargo, esto no es suficiente para que se trate como actual a un género que nació hace casi medio siglo y que, aunque no deje de existir, como ha pasado a lo largo de la historia con muchos otros, ha tenido su evolución, su declive y su ahora nostalgia:

“Hay símbolos que pertenecen indudablemente a la historia y no solamente a la historia, sino que representan a nuestro país, como el danzón, que aparece y no ha dejado de existir a pesar de tantos pesares. Siempre el danzón sonó y cuando el danzón suena los pies se niegan a estar quietos y se mueven al son de lo nuestro.” (Acosta I. , 2021)

Dicha conciencia de recuperación de la tradición del danzón en Cuba se podría discutir ya que, los cubanos, en concreto, los que conocen o se mueven en los círculos de Amigos del Danzón, son conocedores de la inclinación de la sociedad cubana por géneros como el son y posteriormente, el mambo y el chachachá. Si el género del danzón forma parte de la tradición cubana no es necesaria la recuperación puesto que el propio término lleva por definición la transmisión por generaciones. Por tanto, en este sentido cabría más decir que, puesto que los más jóvenes perciben el danzón como algo del pasado, en la actualidad el género ha acabado siendo una tradición desarraigada en la isla. Debido a ello, resultan interesantes los procesos de restauración de este, así sea con su práctica, difusión y conocimiento del género, ya que en el siglo pasado el danzón fue un pilar importante de la sociedad cubana.

Esta situación de decadencia e intento de recuperación contrasta con la situación del danzón en México. En el país azteca el danzón conforma parte de programaciones públicas e incluso concursos del baile. Ángel Picazo destaca la Ciudad de Veracruz y la Ciudad de México como localizaciones en las que, coordinadas por instituciones políticas, se realizan habitualmente bailes en las plazas principales (2011, pág. 18). Además, María Orduña destaca que el movimiento en los últimos treinta años ha sido muy relevante, ya que en la década de los noventa solo participaban realizando muestras

de danzón tres estados de la república. Sin embargo, el panorama ha cambiado sustancialmente ya que en la actualidad son 23 los estados, y al menos una plaza pública en cada uno de ellos, donde constantemente se baila el danzón. La musicóloga añade que probablemente este “crecimiento exponencial” se deba a que lo han adoptado, defendido y cuidado, formando ya parte de la idiosincrasia mexicana (2021).

2.6 El danzón como germen: genealogía

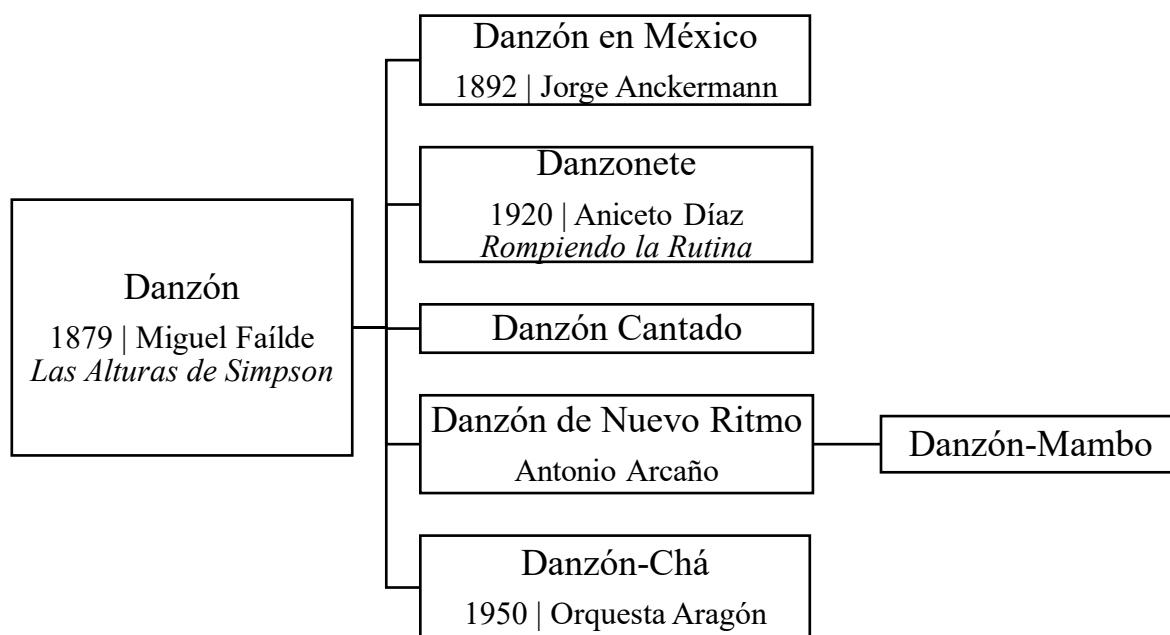
A lo largo del desarrollo de este trabajo, y con ello, el camino en la historia del propio danzón se ha podido observar cómo, el género y su desarrollo han conformado una historia en la que, con el paso del tiempo, se han ido definiendo nuevas variantes que han aportado riqueza al género. Estas variantes, según se fijó anteriormente el marco teórico, se podrían denominar subgéneros, ya que el propio danzón como género es “una constelación de estilos conectados por la tradición” (Holt, 2007, pág. 18) que en este caso aunó la música de los salones de la isla y sus bailes con la idiosincrasia de los propios cubanos y su riqueza cultural. Los géneros, como el danzón, se pueden dividir en subgéneros que se definen aún más que el propio género, lo que, en este caso, se correspondería con lo que a lo largo del desarrollo de la investigación se ha denominado «variante». Estas variantes se dan por el cambio en algunos de los aspectos que más sobresalen en el danzón como son el timbre, el ritmo o la estructura.

Por tanto, en el caso del danzón en México, se podría decir que es un subgénero que se da a raíz del danzón cubano del que surge, pero adquiere unas características que le aportan una identidad propia y lo diferencian del mismo: la música del danzón de México “suena muy diferente al danzón cubano, con distintas composiciones, orquestación e instrumentación” (Malcomson, 2011, pág. 274).

De la misma manera, el danzonete, danzón cantado, o los danzones de nuevo ritmo, danzón-mambo o danzón-chá, que nacieron a raíz de la evolución del danzón, se pueden considerar subgéneros, ya que conservan en mayor o menor medida las características que en su momento establecieron al danzón como un género nuevo. Este establecimiento se dio gracias a los “actos de repetición realizados por un grupo de personas” que menciona Fabian Holt, y que, a su vez, conformó nuevas “colectividades sociales” (2007, pág. 3) Por este motivo, el género del danzón está íntimamente ligado con lo social, ya

que su evolución ha dependido en gran medida de ello y, con el tiempo ha ido cambiando a consecuencia de las personas, artistas y el contexto que lo ha rodeado.

Una vez se tiene claro que a lo largo de la evolución del danzón han surgido subgéneros, se podría trazar una genealogía cronológica y jerárquica que permita delimitar los diferentes subgéneros. Para la siguiente propuesta se tomarán como referencia las obras que establecieron el género y los subgéneros respectivamente, y no los antecedentes que llevaron a él.



Esquema elaborado con las referencias que se han ido mencionado a lo largo del texto.

Aunque a lo largo del texto se ha abordado los antecedentes del danzón, en este esquema se toma como referencia y principio el establecimiento del género en 1879 de la mano de Miguel Faílde y *Las Alturas de Simpson* en Matanzas. Asimismo, los diferentes subgéneros se han ordenado cronológicamente según aparecen en las fuentes consultadas. En el caso del danzón de nuevo ritmo, se ha decidido añadir el danzón-mambo como una variante del mismo ya que, aunque los términos se suelen usar indistintamente, Alejandro Madrid y Robin Moore lo consideran de esta manera (2016, pág. 44).

Además, cabe destacar que, al igual que se han omitido los antecedentes, en este esquema tampoco se han reflejado géneros como el mambo y el chachachá que evolucionaron y se establecieron a raíz de subgéneros del danzón como el danzón-mambo y el danzón-chá respectivamente.

CAPÍTULO 3: LA FLAUTA COMO ELEMENTO FUNDAMENTAL EN EL DANZÓN. INTEPRETACIÓN, IMPROVISACIÓN Y REFERENTES.

Como ya se ha mencionado, para tercer capítulo del trabajo se tomará como referencia el libro de Sue Miller *Cuban Flute Style*, así como referencias de flautistas e intérpretes que se consideren relevantes para el mismo.

El posicionamiento de la charanga francesa como conjunto preferido por parte de la sociedad cubana permitió que algunos instrumentos tomaran más relevancia en géneros como el danzón. Junto al desarrollo de este y el surgimiento de subgéneros como el danzón de nuevo ritmo, la flauta se erigió como un instrumento importante en la interpretación del danzón y las posteriores improvisaciones que se dieron en variantes como los danzones de nuevo ritmo y en otros géneros.

3.1 La flauta en la charanga francesa

La charanga fue el conjunto instrumental por excelencia después de haberse sustituido la orquesta típica y, aunque no ha atraído mucha atención a los trabajos de investigación académicos, ha sido parte fundamental del desarrollo de la música popular en Cuba (Miller, 2014, pág. 22).

En un principio, a finales del siglo XIX y principios del XX, la flauta era un instrumento más de la charanga que se limitaba a interpretar, más que a improvisar, debido a que los primeros danzones y sus respectivos paseos solo poseían breves secciones de tres compases para este instrumento. Posteriormente, ya inmersos en los años veinte y en las influencias del son, con el nacimiento de subgéneros como danzonetes y danzones cantados, se produjo integración de cantantes a las filas de la charanga. Sin embargo, para hablar de una época de oro de la charanga, y en concreto, de la interpretación de la flauta dentro del danzón, hay que viajar hasta la década de los cincuenta, cuando irrumpieron las respectivas variantes del danzón el danzón de nuevo ritmo y danzón-chá y géneros como el mambo o el chachachá (Miller, 2014, págs. 39-43).

Los flautistas fueron, y son, en muchos casos, los directores de las orquestas y bandas de formato charangas (Abreu, 2021). José Antonio Fajardo formó su propio conjunto

denominado Fajardo y sus Estrellas en 1949 y dos más a los que llamó José Fajardo y Su Orquesta y La Charanga Fajardo, respectivamente. Por su parte Melquiades Fundora Dina, creó junto a su hermano la Orquesta Sublime, así como José Loyola fundó y dirigió la Charanga de Oro (Miller, 2014, págs. 47, 51, 58-60). El también flautista Johnny Pacheco formó en los sesenta Johnny y su Charanga, y, ya en la actualidad, Ethiel Faílde, tataranieta del creador del danzón Miguel Faílde, es el director y flautista de la Orquesta Miguel Faílde.

El empleo de las charangas en la interpretación del danzón, y, posteriormente del chachachá o el mambo, facilitó que en Cuba existiese el contexto perfecto para el florecimiento de sobresalientes flautistas e improvisadores. Sue Miller cita textualmente a Rolando Lozano en una conversación con su hijo Danilo: “la charanga es el paraíso de los flautistas. La música de baile con flauta es muy rara. Normalmente, suele haber muchos metales y percusión” (2014, pág. 50).

3.2 Las cinco llaves y el sistema Boehm: características, diferencias interpretativas y preferencia del público

La flauta de madera de cinco llaves y la de metal con sistema Boehm coexistieron cronológicamente en diferentes charangas. Aunque ambas podían formar parte de los conjuntos, existen algunas diferencias en cuanto al sonido y la técnica de los dos tipos de flauta. Con origen en Francia y de la decimonónica centuria, la flauta de cinco llaves fue la precursora dentro de las orquestas con este formato, aunque, posteriormente, muchos intérpretes que tocaban repertorio clásico y popular comenzaron a usar también el sistema Boehm con flautas de madera. La popularmente conocida flauta de metal apareció alrededor de la década de los sesenta (Miller, 2014, pág. 72).

La principal diferencia entre la flauta de cinco llaves y la flauta Boehm es el timbre. La flauta de madera resulta más opaca y, en opinión de muchos, funciona mejor con el resto de los instrumentos de la charanga e incluso se llega a decir que “la charanga solo suena bien con la flauta de cinco llaves”, pese a que actualmente la flauta Boehm es la mayormente utilizada. Sin embargo, también hay diferencias interpretativas como la dificultad de realizar *legato*, respecto a la Boehm y los cambios en la ejecución de las notas y en la dinámica (Miller, 2014, págs. 71, 131).

En la actualidad la flauta más utilizada en este tipo de conjuntos es la del sistema Boehm en metal, si bien hay algunos flautistas de charangas que buscan las flautas de cinco llaves en tiendas de instrumentos antiguos o realizan réplicas que normalmente son hechas a su gusto. No obstante, aunque que son pocos los intérpretes que se dediquen a interpretar con las cinco llaves, muchos han optado por seguir conservando la madera, aunque utilicen el sistema mecánico alemán (Miller, 2014, pág. 72).

En la charanga, los registros de la flauta más utilizados son el agudo y parte del sobreagudo, es decir, los que comprenden las notas desde el do⁶ al sol⁷, según el sistema internacional. No obstante, normalmente la nota más aguda que se ejecuta es el mi⁷ (Ilustración 8). Los flautistas utilizaron el método para flauta de Jean-Louis Tulou que, pese a estar concebido como una herramienta para la interpretación de la música clásica, tomaron como referencia y posteriormente acomodaron las digitaciones, mayormente de las notas sobreagudas, a sus necesidades y según la marca de la flauta. Las posiciones de este tipo de notas adaptadas para la ejecución en este contexto se conocen como “tranquilla” y fueron inventadas por Octavio «Tata» Alfonso y otros flautistas, ya que en muchas ocasiones los intérpretes han aprendido y compartido estas digitaciones “en la calle”. También, resulta relevante el hecho de que, aunque las notas de este registro agudo son recurrentes en los flautistas, existen diferencias de un intérprete a otro en las digitaciones de estas en dependencia a sus modelos de flauta que Miller divide en tres: las digitaciones de Joaquín Oliveros, las de Polo Tamayo y las Eddy Zervigón. En la de cinco llaves, llegar a estas notas que requieren de una gran columna de aire y apoyo del diafragma, suele resultar más sencillo (2014, págs. 72, 75, 77-78).



Ilustración 8: Localización de la nota más aguda usada en la flauta. Fuente: Propia.

Otro de los aspectos relevantes en cuanto al propio instrumento, es el orificio de entrada del aire. Para mantener una dinámica en *forte* como la que suele ser habitual en la interpretación dentro de la charanga, ayuda que dicha abertura sea amplia, aunque ello depende de la marca de la flauta. La preferencia de intérpretes cubanos por un hueco más

grande puede también venir dada por la gran cantidad de flautistas afrocubanos que, por genética, suelen tener unos labios más gruesos. Muchos de ellos llegaron a modificar este orificio y hacerlo más grande, e incluso, también realizaron el mismo procedimiento con los huecos de los dedos pese a que ello afectara a la afinación (Miller, 2014, pág. 79).

Las flautas de cinco llaves son difíciles de conseguir a la venta debido a su antigüedad, es por ello por lo que, los intérpretes que las conservan tienen que ir cuidándolas y adaptándolas según se van deteriorando para alargar su vida útil (Miller, 2014, pág. 79).

3.3 Interpretación e improvisación en la charanga y el danzón

A lo largo de la historia del danzón el estilo interpretativo ha ido cambiando, los danzones de principios del siglo XX no se tocaban de la misma manera que en los años cincuenta con la aparición del danzón-mambo.

En lo que respecta a la ejecución de la flauta cubana en general, la interpretación se ha caracterizado por emplear desde el uso creativo del *rubato*, la dinámica, la articulación y la ornamentación, hasta la decoración melódica del material compuesto y, a continuación, la improvisación más libre en las secciones posteriores de montuno. Además, en este sentido, cabe destacar el hecho de que las interpretaciones de flautistas como Richard Egües o José Fajardo han sido influyentes, no solo lo que atañe a la improvisación en la flauta dentro de la música popular cubana, sino para músicos de otras disciplinas que los han tomado como referentes (Miller, 2014, pág. 25).

En general, el estilo de interpretación de la flauta en la charanga se basa en notas *stacatto*, cortas y picadas, y con acento. Estas características se encuentran íntimamente ligadas con la influencia afrocubana comentada anteriormente, así como con aspectos rítmicos fundamentales como es la clave. Aunque la articulación es cambiante y muchos intérpretes juegan con ella, no es habitual encontrar pasajes que se basen en articulaciones *legato*. Egües fue uno de los primeros que formó parte de la excepción, ya que comenzó a añadir fraseos ligados en notas agudas que anteriormente se tocaban con *stacatto* (Miller, 2014, pág. 73).

En este sentido, al igual que no es común encontrar muchos pasajes *legato*, tampoco suele ser protagonista el *vibrato*, salvo en los finales o en los registros más graves. Esta herramienta interpretativa se puede escuchar en las notas largas de algunas grabaciones

de los primeros flautistas de las charangas, aunque toma más relevancia como uno de los rasgos que caracterizan a la segunda generación. Sue Miller califica las interpretaciones con este recurso junto al *rubato* como “romántico occidental” y menciona en referencia a ello a Antonio Arcaño y su discípulo Joaquín Oliveros (2014, pág. 128).

Aunque se puede tomar como parte de la improvisación que se verá en el siguiente apartado, otro de los aspectos fundamentales de la interpretación de la flauta en los danzones y comúnmente dentro de la charanga es el uso de la ornamentación. Para adornar numerosos pasajes o melodías, los intérpretes hacen uso de herramientas como los mordentes, apoyaturas, grupetos y trinos. Asimismo, el juego con el ritmo se considera otro recurso fundamental ya que, como se ha comprobado, este aspecto es muy relevante en la música popular cubana. Por ello, en ocasiones, los flautistas suelen hacer uso del *rubato*, pudiendo así obtener ritmos cruzados, sincopados y la amalgama tres contra dos (Miller, 2014, pág. 74).

En este apartado de interpretación se debe también tener en cuenta el ya referido aspecto de la digitación de las notas sobreagudas. Algunos flautistas como Oliveros prefieren conservar posiciones para las notas que les permitan mantener la afinación en las más delicadas, y otros como Zervigón creen que son mejores aquellas que faciliten la ejecución, ya que en muchas ocasiones los pasajes se hacen en tempo rápido. Por su parte, Tamayo prefiere pensar en la nota antes de tocarla y así afinar con los labios aparte de con la digitación (Miller, 2014, págs. 78-79, 96).

Aunque la dinámica no es un aspecto relevante en la interpretación dentro de las charangas ya que generalmente se suele tocar en *forte*, se debe tener en cuenta que es necesario un buen apoyo del diafragma y buena articulación. Sin embargo, Sue Miller, realiza un análisis de varios artistas con el que determina la excepción en la interpretación de los danzones de algunos flautistas como Antonio Arcaño (2014, págs. 74, 79).

Uno de los recursos que usa la flauta en la charanga generalmente es la composición de frases a partir de terceras (Ilustración 9) así como a través de arpeggios. Además, las intervenciones no suelen abarcar grandes ámbitos de notas, sino que, por ejemplo, en algunas ocasiones comprenden intervalos de cuarta (Miller, 2014, págs. 137, 146).



Ilustración 9: Ejemplo de melodía por tercetas. Fuente: Propia.

3.4 Técnicas y recursos de improvisación en el danzón

La interpretación y la improvisación en el danzón ha ido transformándose conforme ha evolucionado, desde su raíz o germen, hasta las posteriores variantes cercanas a la mitad del siglo XX. La interpretación de la flauta en la música cubana pasa por el uso de recursos como la ornamentación, el *rubato*, la dinámica y la articulación. Como se verá a continuación, en la música cubana en general, y en concreto, en el danzón, en un principio se decoraban las melodías compuestas hasta que, posteriormente, se llegó a la improvisación más libre en determinadas secciones.

A principios del siglo XX el flautista basaba su intervención en añadir florituras a una melodía. Más adelante, en los años treinta se comenzaron a usar otros estilos denominados «montunear», «mambear» o «sonear» que gozaban de más *swing*. En concreto, en el contexto del danzón, se suele usar la palabra «florear» con el significado de «tocar con florituras» y se utiliza para referirse al embellecimiento y la ornamentación del material melódico compuesto. Sin embargo, a lo largo de los años se han ido adoptando términos como «montunear» con el que se alude al estilo que introdujo Antonio Arcaño en sus solos allá por los años 30 y 40 en los montunos que están formados por progresiones de dos o cuatro acordes que se encuentran en estilos de son o chachachá; «sonear» que se puede definir como la manera de los cantantes que improvisan guías¹⁴ y pregones que responden a la interpretación en directo o «mambear» que se refiere los solos sobre un acorde de séptima dominante en el montuno que se suelen ver en los arreglos de tipo mambo y descarga. No obstante, todos estos términos también han ido evolucionando a

¹⁴ Este mismo término es usado en otros géneros como el son cubano para referirse al esquema musical que se hace al final de las partes de improvisación y que funcionan como advertencia al resto de la orquesta del fin del solo y la vuelta al tema o al montuno. Guía y diana suelen usarse indistintamente para aludir al mismo hecho. Respecto a la tipología del esquema empleado generalmente está compuesto por una sola nota, de duración prolongada, en registro agudo y generalmente el V grado de la tonalidad de la pieza o de la parte de la pieza donde se está improvisando. En el caso del danzón el mismo término puede tener implicaciones conceptuales diferentes.

lo largo de la historia y, actualmente, los intérpretes los utilizan indistintamente en referencia a la improvisación (Miller, 2014, págs. 26-27).

Aunque con la evolución propia del danzón también fue cambiando la interpretación de «florear» a «montunear», hay “estrategias comunes” a todas las generaciones de intérpretes que muestran que un estilo no está tan alejado del otro (Miller, 2014, pág. 79).

Para la improvisación y la conformación de solos por parte de los intérpretes es de vital importancia que estos tengan el patrón de la clave en mente. Ello no implica que las intervenciones se hagan únicamente con ese ritmo, sino que, de esta manera pueden acomodar sus salidas y entradas para asegurarse de que lo hacen en clave (Miller, 2014, pág. 249).

3.5 Tres generaciones de referentes

A lo largo de la historia del danzón, han sido varios los flautistas que han ido determinado un estilo interpretativo que ha ido cambiando y evolucionando por generaciones y conforme aparecían los nuevos subgéneros. Aunque ya se han mencionado muchos de ellos, con este capítulo se pretende conocer su contexto y, *grosso modo*, su estilo de interpretación y recursos.

3.5.1 Las raíces del floreo

Los flautistas de esta primera generación son de finales del siglo XIX y principios del XX. Miller describe las pocas grabaciones a las que ha tenido acceso y por las cuales ha podido dibujar un estilo para los precursores de la charanga como «poco expresivos», ya que usan muchos menos recursos que los intérpretes de los siguientes años. Se puede decir que en este momento solo se realizan decoraciones melódicas en las líneas del paseo de la sección A y vibrato en la sección B, más *cantabile*. Además, como ya se ha mencionado en capítulos anteriores, ya desde este momento era habitual la cita de temas conocidos que referenciaban desde óperas, zarzuelas o sonatas, hasta canciones de géneros populares como el tango (2014, págs. 129, 131, 134).

▪ **Miguel Vázquez Tuero «El Moro» (1889-1925)**

Miller lo describe como limpio, rítmico, con uso del picado en la articulación y con un uso del vibrato en los pasajes más melódicos, aunque sin asemejarse a los intérpretes de la segunda generación. Por su parte, en las grabaciones que la investigadora toma como referencia, sigue el pulso de manera estricta, por lo que no aparece en ningún momento el *rubato*. Las líneas melódicas de la sección del paseo las embelleció rompiendo con el unísono de los violines, haciendo uso del mencionado estilo floreo, es decir, con ornamentaciones y decoraciones en la melodía. En cuanto a la articulación, Sue Miller la describe como un picado limpio (2014, págs. 129-130).

▪ **Octavio «Tata» Alfonso (1886-1960)**

Como ya se ha mencionado anteriormente, Octavio «Tata» Alfonso fue uno de los inventores de las digitaciones registro más alto conocido como «tranquilla» que se usa en la interpretación de la flauta dentro de la charanga. Además, fue el fundador y director de la Orquesta de Tata, ya que era conocido de esta manera, y, con ella, alcanzó popularidad en toda la isla (Orovio, 1981, pág. 269).

▪ **Juan Francisco «Tata» Pereira (1874-1933)**

Grabó para las compañías Víctor y Columbia desde el año 1915 hasta 1924. (Miller, 2014, pág. 132). Figuró también como bombardinista en algunos colectivos. Dirigió una charanga en la que era flautista y compuso danzones e hizo arreglos para el conjunto (Orovio, 1981, pág. 295). Miller destaca que Ayala también se menciona como clarinetista. Esto podría venir dado porque muchos instrumentistas de la época aún formaban parte de las orquestas típicas y, conforme fue sucediendo una formación a otra, algunos clarinetistas se fueron a los conjuntos jazzísticos o comenzaron a tocar la flauta. (2014, págs. 132-133)

En cuanto a la interpretación, la investigadora inglesa destaca en *El Triunfo de Corralito* su *stacatto* y *vibrato* en los finales de las frases de la melodía romántica, rasgos muy parecidos al estilo de Miguel Vázquez Tuero «El Moro». Cabe destacar que el flautista hace uso de estudios clásicos para algunas melodías y utiliza también piezas de zarzuela.

En *Linda Cubana* el intérprete hace uso de un arpeggio parcial, un recurso que idea él y posteriormente tomó Richard Egües (2014, págs. 133, 155).

▪ **Luis Casas Romero (1882-1950)**

Fue músico académico, ejerció como flautista en orquestas clásicas y fue profesor en el Conservatorio Nacional de Música y director de bandas y orquestas. También fue un importante compositor de criollas, ya que, además, con su obra *Carmela*, estableció el género (Orovio, 1981, págs. 79-80). Probablemente, dado que interpretaba en contexto popular y otro más académico, poseía tanto la flauta de madera cinco llaves como alguna, también de madera, con sistema Boehm. En las grabaciones de sus interpretaciones destaca por su fluidez, facilidad y virtuosismo (Miller, 2014, pág. 130).

3.5.2 1930 y 40: La generación del nuevo ritmo

Con la llegada de la sección más abierta y extendida del montuno, y, por ende, de las nuevas variantes del danzón y un mayor protagonismo de la flauta, se dio a conocer una segunda generación de flautistas. Se encuentran a caballo entre los estilos «rubatiando» y «floreando», y una improvisación más extendida que requería de otras herramientas. Es decir, fue la generación encargada de sustituir como centro, la interpretación por la improvisación. En este sentido, se caracterizaron por hacer uso de más recursos expresivos que sus precursores, así como de tener más influencias afrocubanas y del son, dado el mestizaje de los propios conjuntos (Miller, 2014, pág. 135). Al igual que en la sección anterior, aunque la investigadora inglesa estudia danzones concretos de cada uno de los intérpretes, se van a tomar los recursos utilizados en ellos como referencia para conocer, a grandes rasgos, la interpretación de estos flautistas. De esta manera se pretende recoger el estilo interpretativo e improvisatorio que demandaba el nuevo subgénero.

▪ **Francisco Delabart (Panchito Flauta Mágica) (1903-1957)**

En *Tres Lindas Cubanas*, la interpretación de Francisco Delabart hace uso del «rubateo», algo que en momentos hace que se cruce con el resto de los músicos. Además, emplea patrones densos de semicorcheas que recuerdan al posteriormente denominado estilo

«mambear», lo que deja entrever que las separaciones por generaciones y adjudicación de estilos determinados a cada una de ellas son algo más flexibles. En cuanto a los adornos de la melodía, Miller comprueba que hace uso de adornos densos, aunque manteniendo las notas principales de las melodías, en las cuales aprovecha para hacer uso de un notable vibrato (2014, págs. 155-159).

▪ **Antonio Arcaño (1911-1994)**

Como ya se ha comentado por el surgimiento del danzón de nuevo ritmo a través de la orquesta Arcaño y sus Maravillas, Antonio Arcaño fue director y flautista de ese conjunto. Con hasta diecisiete músicos, se convirtió en una orquesta con emisiones radiofónicas y, a través de sus apariciones consiguieron aportar novedad y frescor al género danzonero. Arcaño estuvo en sus filas hasta la década de los cincuenta, cuando se tuvo que retirar por una enfermedad. En este momento fue sucedido por Logio Ortiz y José Antonio Díaz (Orovio, 1981, págs. 32, 270-271). Uno de sus mayores aportes, no solo al género, sino con respecto a la flauta en sí, fue la inclusión de secciones o solos en el montuno más largos de lo habitual (Madrid & Moore, 2016, pág. 46).

Para determinar los rasgos característicos en la interpretación, Sue Miller toma como referencia *Doña Olga*¹⁵. Lo que más destaca de Antonio Arcaño es la distinción dinámica que hace entre unas partes y otras, algo que no se percibe en otros intérpretes. Hay un tono que Miller denomina como “romántico occidental” por el uso del vibrato, el rubato, el lirismo y los contrastes dinámicos ya mencionados. Esto lo relaciona con el carácter de la letra, que en este caso se omite y de la cual toma el relevo el flautista. Además, en la improvisación hace uso de la decoración melódica y de patrones para la conformación de los solos (2014, págs. 143, 150).

En el apartado rítmico, en la grabación se puede apreciar cómo hace uso de corcheas y semicorcheas y tresillos de estas figuras, así como juega también con el pulso incluyendo anacrusas, síncopas, *rubato* y notas fuera del tiempo. Por su parte, en la articulación juega con momentos en los que destaca la delicadeza de los pasajes en *legato* y otros en los que sobresale la limpieza y el virtuosismo del *stacatto*. En este sentido, parece que hace uso

¹⁵ Arcaño y sus Maravillas. (s.f.). *Arcaño y sus Maravillas (Cachao) – Doña Olga*. Recuperado el 12 de mayo de 2022, de YouTube: <https://youtu.be/Z5lioD0vd00>

del doble picado en los tresillos de los compases finales ya que repite las primeras notas de algunos de manera muy rápida.

▪ **Eulogio (Lorgio) Ortiz (?-1986)**

Principalmente, en *Mambo*¹⁶ (1951) de Arcaño y Sus Maravillas, Miller destaca el “rubatiando” que realiza Logio Ortiz en varias intervenciones, donde el flautista se encuentra en tempo por detrás del resto de los músicos en varias ocasiones. Para seguir definiendo al flautista expone que, pese a usar para la improvisación referencias de la melodía compuesta, realiza pocos desarrollos motivicos. Por otro lado, la intervención se mueve en tesituras no muy amplias, algo característico en la flauta dentro de la charanga. En el caso concreto analizado por Miller, una cuarta ascendente (la⁶ – re⁷) (2014, págs. 135-137).

▪ **José Antonio Díaz «El cojo» (1908-?)**

Al igual que el intérprete anterior, Lorgio Ortiz, «El Cojo» hace uso del «rubatiando» en la analizada *Angoa* de Félix Reina¹⁷. Sin embargo, como se ha podido comprobar, su estilo interpretativo alude a más floreos y ornamentaciones en la introducción. Comparándolo con Ortiz, en el caso de Díaz se puede denotar una improvisación más llena, rica y el uso del vibrato en momentos como la propia introducción. En la articulación es relevante el hecho de que no destaca el *stacatto*, sino que tiende al *legato* y a un picado poco marcado.

Sue Miller comenta que su improvisación, basada en “mayor decoración melódica” y solo “más virtuoso” da lugar a una textura más densa, aunque ello también tiene que ver con las diferencias entre una composición y otra. Además, lo pone como ejemplo del comienzo en estas secciones de los motivos basados en escalas y arpeggios más rápidos y virtuosos. Hace también referencia a su primo Antonio Arcaño, ya que, como se ha visto,

¹⁶ Arcaño y sus Maravillas. (s.f.). *Arcaño y sus Maravillas (Cachao) – Doña Olga*. Recuperado el 12 de mayo de 2022, de YouTube: <https://youtu.be/Z5lioD0vd00>.

¹⁷ Arcaño y sus Maravillas. (s.f.). *Angoa*. Recuperado el 12 de mayo de 2022, de Spotify: <https://open.spotify.com/track/1BINrYSaHQ0QsvfeDs16X6?si=d0426352d6c64617>.

el flautista también hacía uso de mayores decoraciones melódicas y virtuosas (2014, pág. 142).

3.5.3 Los flautistas del danzón mambo y chá en los años 50

La tercera generación que es representada por Richard Egües y José Fajardo tiene sus raíces en el danzón cubano, pero toman diferentes enfoques en la improvisación respecto a los flautistas anteriores. En este caso, debido al cambio de protagonismo de la flauta dentro de la charanga, los intérpretes dejaron de utilizar tantos adornos en subgéneros del como el danzón-chá. El papel de ambos como flautistas ha sido fundamental en la influencia sobre la improvisación, no solo con respecto a la flauta, sino también para otros instrumentos y se podría decir que cada uno creó una escuela.

A pesar de ser contemporáneos hay muchos que los comparan, diferencian, categorizan a Fajardo como “más rítmico” y a Egües como un intérprete “más melódico”. Sin embargo, estas distinciones necesitan más refinamiento, ya que, aunque sí que hay diferencias entre ellos, el estilo interpretativo de ambos comprende varias similitudes (Miller, 2014, págs. 217, 326).

▪ José Fajardo (1919-2001)

Adaptó su estilo interpretativo en dependencia a si tocaba danzón u otros estilos. Destaca su rubato y vibrato. En ocasiones lo describen como «sonero», romántico como Arcaño por recursos como el *rubato* y *vibrato*, que usaba sobre todo en los tempos lentos y notas largas respectivamente. Este estilo sonero es descrito como similar al estilo declarativo que se usa en el son cubano, es decir, que “las ideas musicales coinciden con el esquema rítmico del momento frente a las frases que se enlazan melódicamente” (Miller, 2014, pág. 333).

Uno de los aspectos de su estilo interpretativo se relaciona íntimamente con la percusión, ya que hace uso de intervalos que imitan de alguna manera los timbales hembra y macho. Suelen ser pasajes rítmicos que se basan en dos notas separadas por una cuarta como re – la, los cuales tienen la primera nota del intervalo a contratiempo (Miller, 2014, pág. 238).

Por otro lado, las ornamentaciones de Fajardo se basan en grupetos, algo que no inventó él, sino que ha formado parte de los flautistas de charanga probablemente desde el siglo XIX, cuando se fijaban en el método de Tulou. Miller también destaca el hecho de que

Fajardo cita de manera más disimulada debido al dinamismo y energía que requiere el estilo «mambear». La investigadora determina que el flautista adaptó su interpretación en dependencia al género que ejecutaba y el hecho de que miró hacia atrás para comprender el origen y la interpretación del danzón. Además, destaca sobre todos los elementos de su interpretación su “inventiva rítmica” del estilo «mambear» y que en este sentido “simplemente no hay dos” (2014, págs. 252, 255-257).

▪ **Richard Egües (1923-2006)**

Fue un compositor, arreglista y uno de los flautistas más destacados de la música cubana. Estuvo en las filas de la Orquesta Aragón y dominó varios instrumentos (Orovio, 1981, pág. 131). En una entrevista que le realizó la investigadora, Egües no menciona directamente influencias en su forma de interpretar la flauta, sin embargo, cuando le pregunta por referencias nombra a Arcaño, Antonio María Romeu y Joseíto Valdés en la Orquesta Ideal. En este sentido, Miller destaca que “hay que tener en cuenta la rivalidad profesional al entrevistar a los músicos sobre sus compañeros del pasado y presente” ya que para analizar el estilo es más objetivo fijarse en el trabajo y los méritos propios (2014, pág. 332).

Al igual que las generaciones anteriores, también hace uso de la ornamentación de la melodía y arpeggios, sin embargo, añade menos *rubato* y *vibrato*, lo que le ha llevado a ser considerado más clásico que Fajardo. No obstante, ello no significa que no los emplee en sus interpretaciones, sino que los utiliza sutilmente. Además, los pasajes se caracterizan por un virtuosismo y un picado más duro en comparación con otros flautistas que se han denominado como más románticos (Miller, 2014, págs. 330, 339).

Uno de los rasgos interpretativos más distinguidos de Richard Egües son los saltos de octava, las secuencias ascendentes y los intervalos que utiliza como trampolín. Al igual que vimos con Fajardo, estos saltos también tienen su origen en los toques de percusión afrocubanos. Dichos saltos toman una nota fija y van moviéndose de manera ascendente (Ilustración 10). En el apartado rítmico, destacan los tresillos y una articulación marcada y clásica, a diferencia de lo que anteriormente se denominó romántico, y, por tanto, Egües es señalado como más clásico. (Miller, 2014, págs. 177-183).



Ilustración 10: Ejemplo de pasaje ascendente y nota fija. Fuente: Propia.

Miller resalta el hecho de que estos rasgos se pueden observar tanto en solos de estudio o en directo, en los que además destaca su manera de desarrollar motivicamente melodías de manera coherente y relacionándola con la composición. Estos recursos melódicos van acorde con lo que se mencionó a principio del capítulo que describía a Egües como “más melódico”, un flautista con muchos recursos melódicos, ritmos cruzados y fraseo clásico (2014, págs. 201-202).

▪ Joaquín Oliveros

Fue alumno de Antonio Arcaño, motivo por el cual heredó parte de su estilo «floreado». El propio artista comenta que tiene influencias que van desde El Moro hasta Panchito Flauta Mágica y los ya mencionados Antonio Arcaño y José Fajardo. Por tanto, su inspiración en la interpretación se da basándose en el «rubatiando» y «floreando», con especial énfasis en el *vibrato* y la decoración de la melodía de los primeros danzones. (Miller, 2014, págs. 326-328)

La utilización de recursos que se relacionan con la interpretación del repertorio denominado «clásico» es relacionado por Miller con la imposibilidad de algunos intérpretes ya mencionados como Casas o Arcaño que no pudieron permitirse el acceso a una carrera musical académica (2014, pág. 149). La generación del «floreo» se limitaba a añadir ornamentos a las melodías compuestas y a hacer un uso más moderado de recursos como el *rubato* o el *vibrato*. Por su parte, los flautistas de la segunda generación tuvieron más libertad a la hora de interpretar y pasaron de un papel meramente interpretativo con alguna decoración a la línea melódica, al principio de la improvisación y el aporte de herramientas propias con los que se forjó un estilo en los intérpretes de este nuevo ritmo. Destacaron José Antonio Díaz y Antonio Arcaño con su riqueza melódica y su aportación de una forma de tocar rica con el uso de *vibrato*, *rubato*, así como la ejecución de pasajes virtuosos. Por último, se ha mencionado a los flautistas más relevantes de la década de los cincuenta con los que se ha comprobado cómo el estilo

«montunear» surge de los floreos, es decir, no son cuestiones totalmente separadas, sino que la segunda llevó a la primera. Además, esta relación de unas generaciones a otras se ve en el hecho de que los propios artistas tomaban como referencia a los flautistas anteriores, cogiendo ideas y herramientas de sus predecesores. Fue en estas décadas cuando la improvisación culminó su desarrollo con las extensas secciones finales del montuno y con la que destacaron artistas como Egües y Fajardo.

En definitiva, se ha podido ver a través de algunos de los personajes más relevantes del panorama flautístico cubano cómo, el papel del instrumento en la charanga y el danzón pasó de un estilo más decorativo a otro en el que tomó importancia la creación de nuevas ideas musicales inspirándose en lo compuesto de la obra. Para que la flauta tuviese en la charanga un lugar fundamental, hubo que esperar hasta la década de los treinta, en la que el instrumento y tomó el papel de solista e improvisador.

CONCLUSIONES

A través de este Trabajo de Fin de Grado se ha podido construir un discurso que ha permitido acercarnos al género del danzón a través de su historia, sus protagonistas, y sus características musicales, además de conocer el estilo de interpretación e improvisación de los intérpretes que un día formaron parte del panorama danzonero cubano. Así, a través de fuentes cercanas al fenómeno y sus antecedentes como las novelas *Cecilia Valdés* escrita en 1893 por Cirilo Villaverde y *La mulata de rumbo en Tipos y costumbre de la Isla de Cuba* de Francisco de Paula Gelabert (1881) y publicaciones como el *Diccionario provincial casi-razonado de voces cubanas* (1849) de Esteban Pichardo, *La Habana artística. Apuntes históricos* (1891) de Serafín Ramírez, *Evolución de la cultura cubana* de José Manuel Carbonell & Rivero (1928), *El danzón y su inventor*, Miguel Faílde de Félix Soloni (1929) y *La Música en Cuba* de Alejo Carpentier, publicada por primera vez en 1946, se ha podido componer un relato sobre el danzón y su origen que ha sido complementado con los estudios de investigadores como Alejandro Madrid, Robin Moore, Armando Rodríguez Ruidíaz, Hettie Malcomson y Sue Miller. Adicionalmente, ello se ha completado con información de diccionarios y enciclopedias que abarcan la música cubana como las publicadas por Victoria Eli, Helio Orovio o Emilio Casares entre otros y entrevistas realizadas a protagonistas de la investigación y la interpretación de la música cubana en *Danzoneando TV*.

Con ello, se ha podido determinar que el danzón se estableció gracias a Miguel Faílde, que supo plasmar en *Las Alturas de Simpson* todos los cambios y la evolución que habían ido surgiendo desde la contradanza europea y posterior danza cubana en un baile acorde a la idiosincrasia del cubano. A lo largo de las décadas, el danzón fue desarrollándose y derivando en subgéneros como el danzonete, el danzón cantado, el danzón de nuevo ritmo o el danzón-chá, que surgieron a raíz de la adaptación a los cambios y gustos sociales del momento. Asimismo, se expandió a México, donde hoy en día conforma un pilar importante en la identidad, ya que el país lo ha adaptado a sus gustos y lo defiende como suyo, observándose aquí otra variante más del baile que en su momento concibió Faílde.

Sin embargo, mientras que en el país azteca su popularidad ha ido *in crescendo* y se ha visto impulsada por las instituciones, el danzón en Cuba vive un declive desde la aparición de géneros como el mambo, el chachachá y el son que lo relegaron al olvido. En la actualidad, este baile, que protagonizó la mayor parte de celebraciones desde su

establecimiento hasta los años veinte, se encuentra en pleno proceso de recuperación en la isla que lo vio nacer. En este sentido, hay programas en televisión como *Danzoneando TV* que difunde conocimientos y obras pertenecientes al género y que pretende acercar a los más jóvenes el fenómeno del danzón. Asimismo, las asociaciones Amigos del Danzón que se encuentran por toda la isla, se encuentran también inmersas en la lucha por reconquistar el lugar que día a día tuvo el danzón en la vida de la sociedad cubana.

Por otro lado, con este acercamiento al género también se ha podido determinar la importancia de la flauta en el mismo a través de la publicación de Sue Miller. Pese a que en un principio, con la orquesta típica no tuvo protagonismo, con la llegada de la charanga francesa como conjunto preferido por los cubanos y el posterior danzón de nuevo ritmo que permitía largas improvisaciones en la última sección, la flauta se erigió como elemento fundamental. A lo largo del desarrollo del género fueron apareciendo diferentes generaciones e intérpretes que, en el caso de Richard Egües y José Fajardo, se han establecido como modelos en el mundo de la improvisación. De la misma forma, se han definido también las diferencias y similitudes en la interpretación de las tres generaciones, concluyendo que, a pesar de haber una evolución que va desde la mera decoración melódica a la improvisación propiamente dicha, hay rasgos comunes que abarcan desde la generación del floreo a la del danzón de nuevo ritmo y el danzón-chá.

De esta manera, a modo de antología y aproximación, se ha pretendido recoger la importancia del danzón cubano desde una perspectiva histórica, que contextualice el género antes y durante su desarrollo y muestre los elementos que lo componen y a sus protagonistas. Además, con el análisis interpretativo, se han recogido los elementos fundamentales de la interpretación y la improvisación del danzón con la flauta, así como algunas características propias del estilo de los flautistas más destacados de cada generación.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, L. (2014). De los complejos genéricos y otras cuestiones. En A. Pérez Gómez, *Entre claves y notas... rutas para el pensamiento musical cubano* (págs. 134-141). Ciudad de La Habana: Ediciones Cidmuc.
- Bremer, F. (2019). *Cartas desde Cuba*. (M. Goulard de Westberg, Trad.) Barcelona: Editorial Linkgua USA.
- Carbonell & Rivero, J. M. (1928). *Evolución de la cultura cubana* (Vol. XVIII). La Habana: Imprenta el siglo XX.
- Carpentier, A. (1979). *La música en Cuba*. (R. Giro, Ed.) La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- EcuRed. (s.f.). *La música molida en la región oriental de Cuba*. Recuperado el 20 de abril de 2022, de https://www.ecured.cu/La_m%C3%BAsica_molida_en_la_regi%C3%B3n_oriental_de_Cuba
- Eli Rodríguez, V. (1999-2002). Faílde, Miguel. En E. C. Rodicio, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (pág. 881). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Eli Rodríguez, V., & Gómez, Z. (1989). *Haciendo música cubana*. Ciudad de La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Fabbri, F. (1981). A Theory of Musical Genres: Two applications. En D. Horn, & P. Tagg (Ed.), *Popular Music Perspectives: Papers from the First International Conference on Popular Music Research* (págs. 52-81). Gotemburgo y Exeter: International Association for the Study of Popular Music.
- Gelabert, F. d. (1881). *La mulata de rumbo en Tipos y costumbre de la Isla de Cuba*. (M. De Villa, Ed.) La Habana. Recuperado el 18 de abril de 2022, de <https://archive.org/details/tiposycostumbres00bach>
- Giro, R. (2007). *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba* (Vol. 2). La Habana: Letras Cubanas.

- Holt, F. (2007). *Genre in Popular Music*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- López Cano, R., & San Cristóbal Opazo, U. (2014). *Investigación artística en música: problemas, experiencias y propuestas*. Barcelona, España. Recuperado el 16 de marzo de 2022, de <http://www.esmuc.cat/spa/La-Escuela/Servicios/Biblioteca/Publicaciones/Libros/Investigacion-artistica-en-musica-problemas-experiencias-y-propuestas>
- Madrid, A. L., & Moore, R. (2016). *Cuestiones de género: el danzón como un complejo de performance*. Recuperado el 3 de marzo de 2022, de Academia Edu: https://www.academia.edu/30510867/Cuestiones_de_ge_nero_el_danzo_n_como_un_complejo_de_performance
- Malcomson, H. (2011). The 'routes' and 'roots' of danzón: a critique of the history of a genre. *Popular Music*, 30(2), 263-278.
- Miller, S. (2014). *Cuban flute style: Interpretation and Improvisation*. Lanham: Scarecrow Press.
- Orovio, H. (1981). *Diccionario de la música cubana. Bibliográfico y técnico*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Picazo Ramírez, Á. (2011). *El papel del educador musical como arreglista y el danzón como propuesta educativa*. México D. F.: Universidad Autónoma de México.
- Pichardo, E. (1849). *Diccionario provincial casi-razonado de voces cubanas*. La Habana: Imprenta de M. Soler.
- Ramírez, S. (1891). *La Habana artística. Apuntes históricos*. La Habana: E. M de la Capitanía General.
- Rodríguez Ruidíaz, A. (2017). *La Contradanza cubana*. Recuperado el 12 de marzo de 2022, de Academia Edu: https://www.academia.edu/34091015/La_Contradanza_cubana
- Rodríguez Ruidíaz, A. (2017). *La metodología de los "Complejos Genéricos" y el análisis de la música popular cubana autóctona*. Recuperado el 9 de abril de 2022, de Academia Edu: https://www.academia.edu/31616832/La_metodolog%C3%ADa_de_los_Compl

ejos_Gen%C3%A9ricos_y_el_an%C3%A1lisis_de_la_m%C3%BAsica_popular_cubana_aut%C3%B3ctona

Rodríguez Ruidíaz, A. (2018). *De la danza al danzón*. Recuperado el 25 de febrero de 2022, de Academia Edu: https://www.academia.edu/37319438/De_la_danza_al_danz%C3%B3n

Rodríguez Ruidíaz, A. (2019). *El Mambo*. Recuperado el 22 de mayo de 2022, de Academia Edu: https://www.academia.edu/40506515/El_Mambo

Roy, M. (2003). *Músicas Cubanas*. (I. Alonso Araguás, Trad.) Madrid: Akal Ediciones.

Soloni, F. (1929). El Danzón y su Inventor, Miguel Faílde. *Cuba Musical*. Recuperado el 19 de marzo de 2022, de <http://guije.com/libros/musical/failde/index.html>

FUENTES Y REFERENCIAS

Abreu, J. (2021). *Danzoneando TV: El danzón y los jóvenes*. (P. P. Cruz, Entrevistador)

Acosta, I. (2021). *Danzoneando TV: De Matanzas a México: la ruta del danzón*. (P. P. Cruz, Entrevistador)

León, A. (s.f.). *La historia del danzón al chachachá*. Recuperado el 19 de abril de 2022, de YouTube: <https://youtu.be/XcKdJUhsFu4>

Antoniskara. (s.f.). *Orquesta Arcano y sus Maravillas - Mambo*. Recuperado el 12 de mayo de 2022, de YouTube: https://youtu.be/Xb7s5kV_77M

Arcaño y sus Maravillas. (s.f.). *Angoa*. Recuperado el 12 de mayo de 2022, de Spotify: <https://open.spotify.com/track/1BINrYSaHQ0QsvfeDs16X6?si=d0426352d6c64617>

Arcaño y sus Maravillas. (s.f.). *Arcaño y sus Maravillas (Cachao) – Doña Olga*. Recuperado el 12 de mayo de 2022, de YouTube: <https://youtu.be/Z5lioD0vd00>

Barbarito Diez - Tema. (1974). *Flor De Yumurí*. Recuperado el 12 de mayo de 2022, YouTube: <https://youtu.be/O2bk7S6B2fU>

Faílde, E. (2021). *Danzoneando TV: El danzón hoy*. (P. P. Cruz, Entrevistador)

- Orquesta Faílde. (2021). *Joyas inéditas (Álbum completo) - Orquesta Faílde (danzones de Miguel Faílde)*. Recuperado el 25 de marzo de 2022, de YouTube: <https://youtu.be/2WcUngJ4yEA>
- Los Mejores Danzones - Tema. (s.f.). *Nereidas*. Recuperado el 12 de mayo de 2022, de YouTube: <https://youtu.be/R6eB4XBrL28>
- Loyola, J. (2021). *Danzoneando TV: El danzón hoy*. (P. P. Cruz, Entrevistador)
- Mora, A. (s.f.). *Acerina y su danzonera - Nereidas*. Recuperado el 12 de mayo de 2022, de YouTube: <https://youtu.be/uLzPAcOrxsU>
- Oliver, M. V. (2021). *Danzoneando TV: El danzón en su cuna*. (P. P. Cruz, Entrevistador)
- Oliver, M. V. (2021). *Danzoneando TV: De Matanzas a México: la ruta del danzón*. (P. P. Cruz, Entrevistador)
- Orduña, M. (2021). *Danzoneando TV: De Matanzas a México: la ruta del danzón*. (P. P. Cruz, Entrevistador)
- Romero, A. (s.f.). *Danzonete - Rompiendo La Rutina*. Recuperado el 12 de mayo de 2022, de YouTube: <https://youtu.be/qQwSIodwa2s>
- Villaverde, C. (1981). *Cecilia Valdés*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

ANEXOS

Entrevistas de interés

Entrevista a Janio Abreu en *Danzoneando TV: El danzón y los jóvenes*.
En: <https://youtu.be/Pu1yjbugn30>

Entrevista a Ildefonso Acosta, María Orduña y María Victoria Oliver en *Danzoneando TV: De Matanzas a México: la ruta del danzón*. En: <https://youtu.be/j0puAMkJM2w>

Entrevista a Ethiel Failde y José Loyola en *Danzoneando TV: El danzón hoy*.
En: <https://youtu.be/RkziIT9sqRw>

Entrevista a María Victoria Oliver en *Danzoneando TV: El danzón en su cuna*.
En: <https://youtu.be/RkziIT9sqRw>

Entrevista a Odilio Urfé en *La historia del danzón al chachachá (Parte 1)*. En:
<https://youtu.be/XcKdJUhsFu4>

Grabaciones

Angoa – Arcaño y sus Maravillas. En:
<https://open.spotify.com/track/1BINrYSaHQ0QsvfeDs16X6?si=d0426352d6c64617>

Doña Olga – Arcaño y sus Maravillas. En: <https://youtu.be/Z5lioD0vd00>

Flor De Yumurí – Barbarito Díez. En: <https://youtu.be/O2bk7S6B2fU>

Mambo – Arcaño y Sus Maravillas. En: https://youtu.be/Xb7s5kV_77M

Nereidas – Acerina y su danzonera. En: <https://youtu.be/uLzPAcOrxsU>

Nereidas. En: <https://youtu.be/R6eB4XBrL28>

Rompiendo La Rutina – Paulina Álvarez. En: <https://youtu.be/qQwSIOdwa2s>