

Habanera, la danza que unió fronteras

Claudio Ramírez Uribe
Universidad Veracruzana
eltopocegatoni@hotmail.com

RESUMEN

Esta colaboración tiene como objetivo una revaloración de la música de habaneras, dados sus antecedentes históricos y su influencia. Fomenta también la discusión en torno a los elementos amalgamados en el género de habaneras, buscando saber si este fue el detonante creativo de los pueblos hispanoamericanos decimonónicos o se fusionó con elementos musicales ya existentes en éstos.

ABSTRACT

The objective of this article is to reevaluate the music of the habanera genre, as well as its historical back-ground and influence. It also opens the discussion of the varied elements that converge in the habanera, exploring whether the genre served as a creative trigger in Spanish American countries during the nineteenth century or if it simply brought together musical elements already present in the region.

PALABRAS CLAVES

Habaneras, danza, tango, ritmo, negritud

KEYWORDS

Habaneras, dances, tango, rhythm, blackness.

Habanera, la danza que unió fronteras

Claudio Ramírez Uribe¹

Introducción. Cuando la sensualidad se hizo música

Cómo le gustaba el café de las seis. Cada sorbo, cada aroma, las dos cucharadas de azúcar. Todo le hacía recordar. Recordar la brisa, las palmeras en su vaivén eterno y acompasado, La Habana y su malecón. Todo se reproducía en su memoria con cada sorbo de café calentando su pecho en ese pequeño café de Manhattan.

Todas las tardes, cuando la luz mortecina del ocaso arropa a la ciudad preparándola para la noche, Ignacio solía tomar su café. “No es cubano, pero es café”, pensó, con la melancolía de su exilio, recordando su querida Cuba.

De repente y de un pestañeo abandona tales ensoñaciones, pues por la ventana del café, y entre la muchedumbre, ve algo que lo cautiva, lo seduce e hipnotiza, con un bamboleo sensual de caderas y unos labios morenos como el café que tomaba. De inmediato reconoce gestos y ademanes conocidos. “Debe de haber llegado en el vapor que vino esta mañana de Nueva Orleans”, pensó. Y es que cómo olvidar a la mulata del puerto que conoció la noche que, vagando por el embarcadero habanero, fue atraído por la algarabía de los negros que con cornetas, chelos, violas y güiros tocaban una danza tan sensual como los labios de esa mujer.

En tales recuerdos estaba cuando notó que lentamente comenzó a tamborilear con los dedos sobre la mesa, y sobre su cabeza empezaban a danzar las notas de una melodía. Rápidamente se levantó de su silla, pagó el café y, sin darse cuenta que arrollaba al hombre de bigote espeso y bombín negro que estaba entrando, salió rumbo a su casa. Cuando llegó, se abalanzó sobre el piano y comenzó a dar forma a la melodía que tenía en la cabeza. En cada nota, en cada compás, se describía el vaivén de las caderas de la mulata que en su andar recordaba el movimiento lento de las palmeras.

A la mañana siguiente, en las oficinas de su editor, se encontraba caminando de un lado a otro, esperando la aprobación para publicar su pieza de la noche anterior. Y justo en el momento en que se inclinaba para ver las hojas verdes del helecho de la recepción, se abrió la puerta

1. En el 2010 ingresa al Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara, donde en 2014 obtiene su título de Técnico en Música. Entre el año 2012 a 2013 impartió la clase de piano complementario a nivel técnico en dicha institución como su servicio social. Ha dado charlas en el Colegio Torreblanca de Guadalajara sobre la historia de la música afroamericana. Fungió como relator y transcriptor en la mesa: “El cultivo del arte como posibilidad de desarrollo sociocultural en el México actual: ¿Realidad o entelequia? Auspiciada por el CUCSH y el CUAAD, de la Universidad de Guadalajara. Ha asistido a cursos de perfeccionamiento pianístico con las maestras Elena Camarena y Alla von Buch, así como al seminario de jazz Tónica 2014. Actualmente estudia la carrera de música con orientación en musicología en la Universidad Veracruzana.

de la oficina:

—Cervantes, Ignacio Cervantes, please come in.

Ignacio entra y se encuentra a su editor sentado tras su escritorio.

—¿What kind of music is this? —le pregunta el hombre acostumbrado a las polkas y a los valeses.

—Oh, it's a common music among the negroes and mulattos in Cuba, my friend. It's a danza I called "No llores más", it's a danza habanera...

Sin duda, se reveló como una sorpresa la música de habaneras en la Nueva York de la segunda mitad del siglo XIX, época en la que Ignacio Cervantes fue exiliado de Cuba. Sin embargo, lo que su editor veía como novedad era en Cuba un género arraigado desde hace 70 años, antes de que Cervantes presentara su danza para su publicación; y, si nos adentramos más en la historia, nos daremos cuenta de que los antecedentes de la habanera son todavía mucho más antiguos.

De la contradanza a la europea

Hablar de la música de habaneras no es tarea simple, ya que su gestación y desarrollo abarcan tres siglos de historia de la música occidental e involucran a varios países, en tres continentes. Sin embargo, si debiésemos fijar un punto de partida en este histórico trajín donde la música es, sin afán de serlo, la eterna protagonista, sin duda lo encontraremos en la Inglaterra del siglo XVII.

Por aquellos tiempos, cuando los grandes reinos e imperios nacían y se imponían en todo el mundo gracias a las riquezas encontradas más de una centuria antes en las Américas, nació la *countrydance* que, como su nombre nos lo sugiere, fue creada por y para el pueblo. Una danza campesina sin más pretensiones que hacer las alegrías de los hombres y mujeres de la campiña inglesa. En dicha danza, escrita en compás binario, ya sea en 2/4 o en 6/8, con repeticiones, generalmente se repetía nueve veces una misma figuraailable junto con la música.²

Con el tiempo, la danza se popularizó y pasó por derecho propio a formar parte del repertorio habitual de las cortes; y fue tanto el gusto por esta danza que, en 1651, se publica *The English Dancer Master* de John Playford, que fue la primera colección publicada de dichas danzas, además de incluir los pasos para bailarlas.³ Dentro del repertorio inglés

2. Alison Latham (coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*, p. 372.

3. *Idem*.

de contradanzas, quizás la más popular que ha llegado hasta nuestros días es *Sir Roger de Coverley*.

En los albores del siglo XVIII, la danza emigra con éxito a la corte francesa de Luis XIV,⁴ donde muda su nombre a *contredanse* y pierde su connotación campesina, para ser conocida –al menos durante el reinado de los Borbones– como una más de las danzas del repertorio de suites; posteriormente, al triunfo de la Revolución francesa, la danza comienza a ser disfrutada en todos los estratos sociales, ya que ciertos lujos y gustos cortesanos son absorbidos por el grueso de la población. Así, la danza deja los salones cortesanos como su escenario común, para mudarse a las populosas calles francesas.⁵ Es tal el gusto por esta nueva *contredanse* que, inclusive músicos como Mozart, Haydn o Beethoven, componen suites de *contredanses*.⁶

Es precisamente a principios del siglo XVIII, y gracias también a los Borbones, que la *contredanse* comienza a adentrarse en territorio español, donde pasa a ser conocida como contradanza. Sobre dicha asimilación, la investigadora cubana Zoila Lapique comenta:

En España, después que entró a reinar la casa de los Borbones en 1701, tanto los bailes en los salones cortesanos como los de la clase burguesa perdieron su nacionalidad al admitir poco a poco bailes extranjeros: gavotas, alemandas, contradanzas, etcétera. (Aurelio Capmany. *El baile y la danza*). De todos estos bailes prendió con furor en la clase burguesa la contradanza, tal como había sucedido en los medios burgueses europeos, y sucedería en el colonial americano.⁷

Como vemos, la popularidad de la danza fue prácticamente total; de ello da fe el folleto de Pablo Minguet, “El noble arte de danzar a la española y a la francesa”, publicado en 1755,⁸ donde el maestro José María Bidot encontró una célula o patrón rítmico muy importante, que es por el que la contradanza fue tan bien recibida en las tierras americanas: es la famosísima célula A o célula tango, que consta de un grupo rítmico de corchea con puntillo-semicorchea-corchea-corchea, encontrado en las

4. Maya Roy, *Músicas cubanas*, p. 87.

5. Jean-Michel Guilcher, *La Contredanse: Un tournant dans l'histoire française de la danse*, p. 141.

6. Alison Latham, *op. cit.*

7. Zoila Lapique, “Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana: mitos y realidades”, *Panorama de la música popular cubana*, p. 139.

8. *Idem*.

contradanzas *La invención bella* y *Los presumidos y las presumidas*, incluidas en el texto de Minguet,⁹ lo cual nos indica que quizás fue desarrollada en España. Pero de los orígenes de la célula tango hablaremos más adelante.



Figura 1. Célula tango

De la contradanza a la cubana

La isla de Cuba, siendo la mayor de las Antillas, fue durante 400 años la llave española a sus colonias americanas, además de ser el último territorio en ser desocupado por los españoles en el continente. A lo largo de esos cuatro siglos, la “perla de las Antillas” vivió un intenso tránsito comercial y cultural, ya que la isla fue poblada no sólo por españoles, sino por negros africanos, traídos como esclavos para laborar en los ingenios azucareros y para poblar las regiones otrora habitadas por los caribes y taínos exterminados. Cada uno de estos pueblos traía consigo un bagaje cultural desarrollado con los siglos; dentro de ese bagaje, arraigado en lo más profundo del veliz que llamamos humanidad, viajaba la música.

Dentro del caudal musical, tanto africano como europeo, la contradanza hace su arribo a la isla allá por los fines del siglo XVIII, traída por los navegantes españoles, encontrando que en Cuba:

Los gustos de una cultura campesina o criolla, sustentada por blancos, principalmente de origen español, con fuertes reminiscencias aristocráticas y feudales, que habían prevalecido hasta finales del siglo XVIII, fueron paulatinamente sustituidos por los de una cultura citadina impuesta por la naciente burguesía, ávida de diversiones y novedades banales, con ojos puestos en el extranjero, pero también con preocupaciones culturales y tendencias nacionalistas.¹⁰

9. *Ibid.*, p. 140.

10. Federico Krafft Vera (dir.), *Bolero. Clave del corazón*, p. 24.

Esta gran demanda de música, por parte del público cubano, no sólo de la contradanza, sino también del minué y del rigodón, junto con la autorización oficial de los bailes públicos en La Habana, en 1792, hace que el número de músicos aumente,¹¹ lo que provoca que a las orquestas y grupos que amenizan los saraos y convites aristocráticos entren músicos negros y mulatos, los cuales, de una manera rápida, asimilan los ritmos europeos y los van adaptando a su manera de sentir la música, lo que se conocería después como un producto netamente criollo y cubano. Proliferan los salones de baile y los “bailes de cuna”,¹² que no eran otra cosa que los lugares donde los jóvenes de la aristocracia blanca buscaban la sensualidad de las mulatas.

Todo este dinamismo cultural tiene como resultado la composición de las primeras contradanzas netamente cubanas, que comienzan a alejarse de sus homónimas europeas, ya que en Cuba comienzan a decaer las danzas en ritmos ternarios y en 6/8, para dar paso a la hegemonía del compás de 2/4. La primera contradanza cubana que se conoce fue escrita en 1804 y lleva como título *San Pascual Bailón*; es una obra anónima escrita en compás de 2/4; cuenta con la característica de que, a lo largo de la pieza, lleva el acompañamiento de la llamada *célula tango*, y abre pues la brecha de manera definitiva entre las contradanzas cubanas y las europeas.¹³

Existe un gran debate sobre el origen de dicha célula,¹⁴ ya que hay referencia de ella en las músicas de los pueblos musulmanes durante la invasión y colonización del sur de España, en el siglo XI. Al mismo tiempo, la encontramos en la música ritual de los pueblos Congo y Yoruba del centro y el occidente africano.¹⁵

La mayoría de los estudiosos apoya la tesis africana ya que, desde épocas muy tempranas, no sólo en la isla de Cuba sino en la propia península ibérica existieron esclavos africanos que mantuvieron, hasta cierto punto, parte de sus tradiciones. Sin embargo, debemos señalar que fue en Cuba y que fueron los negros y mulatos criollos de ascendencia bantú quienes asimilaron la célula tango a la contradanza europea, y que fueron ellos los verdaderos artífices de la creación de la contradanza cubana y el nacimiento de la habanera, como lo señala Zoila Lapique:

11. Maya Roy, *op. cit.*, p. 85.

12. *Idem.*

13. *Idem.*

14. La cual, como se dijo líneas arriba, consta de corchea con puntillo-semicorchea-corchea-corchea.

15. Zoila Lapique, *op. cit.*

... se estableció una diferenciación gentilicia entre la contradanza europea y la que se hacía al *estilo del país*, que tenía insertada la célula *tango* –aquí la llamaron *contradanza cubana* y, después, cuando llegó a la metrópoli y a otros países de la América Latina, se le llamó *contradanza habanera*.

Cirilo Villaverde, en su novela *Cecilia Valdés*, que se desarrolla en los años 20 del ochocientos, ha dejado un testimonio sobre la transformación que sufrió entre nosotros la contradanza, afrancesada en la propia España:

... sin más demora, comenzó de veras el baile, es decir, la danza cubana, modificación tan especial y peregrina de la danza española, que apenas deja descubrir su origen.¹⁶

Otro de los grandes aportes musicales a la contradanza cubana, que posteriormente sería explotado por todos los compositores de habaneras, boleros y danzones, es el igualmente famoso *cinquillo cubano* (corchea-semicorchea-corchea-semicorchea-corchea), el cual fue llevado a Cuba por los inmigrantes franceses y sus esclavos quienes, huyendo de la guerra de independencia haitiana, se establecieron en su mayoría en la ciudad de Santiago de Cuba, y prácticamente en todo el Oriente de la isla.

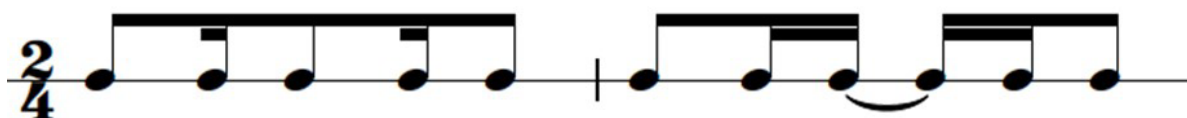


Figura 2. Las dos formas más usuales de escribir el cinquillo cubano

Sobre las crónicas de los primeros bailes y músicas de los negros franco-haitianos, Zoila Lapique nos dice: “De los servidores negros y mulatos sólo nos hablan los relatos acerca de su peculiar baile llamado *tumba*, en el que se entremezclaban con tambores y sonajas de origen africano los bailes cortesanos y burgueses de los franceses. Con respecto al resto de la población negra de Santiago de Cuba, que no provenía de Saint-Domingue, se dice que bailaban al son de la *marimba*, o sea, la marímbula”.¹⁷

Los músicos franco-haitianos de *tumba*, bailaban y tocaban el *cocoyé*, cuyo estribillo “abre que ahí viene el cocoyé” aún es popular en el Oriente de Cuba.¹⁸

16. *Ibid.*, p. 150.

17. *Ibid.*, p. 145.

18. Isabelle Leymarie, *Cuban Fire*, p. 18.

Y llegó la “habanera”

Se había vuelto costumbre, a principios del siglo XIX, que los bailadores que acudían a los bailes de contradanzas dejasen de marcar los pasos de *sompimpa y de sopeteo*¹⁹ para cantar versos al ritmo de la danza, y fue en un café llamado de La Lonja donde, en 1841, se cantó por primera vez una contradanza con versos expresamente escritos al compás de la música.²⁰

Dicha danza fue publicada en el periódico *La Prensa*, en 1842,²¹ como: “*El Amor en el baile*, nueva canción cubana habanera puesta en música con acompañamiento de piano por un Vuelta-Adentro”, cuya letra dice:

Yo soy niña,
soy bonita,
y el amor no conocí.
Bis.
Pero anoche,
¡ay, mamita!, yo no sé lo que sentí,
que bailando la dancita
mi corazón latió así.

La nueva danza conocida como habanera, tango, danza cubana, danza habanera, danza americana, americana, canción habanera, canción hispanoamericana, etc.,²² pasa pues a dejar de ser un género exclusivamenteailable para convertirse en una mezcla de canto y baile más cercano a la canción romántica. Sobre el asunto Zoila Lapique nos dice:

El género se consolidó con el tiempo, hasta lograr imponerse como uno de los más gustados del pueblo cubano, cosa que ocurrió en los demás países hispanoamericanos y en España, aunque desapareció como género mixto de canto y baile y quedó sólo como canción, escrita en compás de 2/4, con una introducción que precede a dos partes de ocho a dieciséis compases cada una. Pero también con el tiempo, dice el musicólogo cubano Argeliers León, “se alejó de

19. Raúl Martínez Rodríguez, *Para el alma divertir*, p. 26.

20. Zoila Lapique, “Presencia de la habanera”, *Panorama de la música popular cubana*, p. 155.

21. Raúl Martínez Rodríguez, *op. cit.*, p. 27.

22. Gustavo Goldman, *Lucamba, herencia africana en el tango 1870-1890*, p. 126.

estas expresiones sencillas y se acercó al patrón de las canciones románticas, hasta culminar en la conocida habanera *Tú* de Eduardo Sánchez Fuentes.²³

Una de las mejores referencias en cuanto a la música de las habaneras y su contexto histórico es la famosa zarzuela del compositor cubano Gonzalo Roig (1890-1970) *Cecilia Valdés* (estrenada en 1932, en La Habana), homónima de la novela (1839) de Cirilo Villaverde (1812-1894). Dicha zarzuela es la síntesis de los géneros cubanos de principios del siglo XIX: guarachas, contradanzas, habaneras, zapateados, cocoyes, etcétera.

Todos estos géneros fueron cultivados por los compositores cubanos, desde aquellos con orígenes humildes y que carecían de conocimientos teóricos en música –al grado de que no sabían leerla o escribirla (ejemplo de ellos es el trovador Sindo Garay (1867-1968), uno de los padres de la trova cubana)– hasta los más destacados egresados de los conservatorios europeos. Entre los principales compositores cubanos de habaneras encontramos a:

Manuel Saumell Rebredo (1817-1870): nació y murió en La Habana; estudió con Juan Federico Edelmann y Maurice Pyke y, según Alejo Carpentier, Saumell no es: “... solamente el padre de la contradanza, como se le ha llamado. Es el padre de la habanera [...] del danzón (*La Tedeusco*), de la guajira [...] de la clave (*La Celestina*), de la Criolla [...] y de ciertas modalidades de la canción cubana”. Entre sus obras destacan las contradanzas: *La amistad*, *La niña bonita*, *Toma Tomás*, *El somatén*, *La Matilde* y *Los chismes de Guanabacoa*.²⁴

Ignacio Cervantes (1847-1905): es considerado como uno de los más notables compositores, pianistas y pedagogos del siglo XIX cubano. Estudió con su padre. Posteriormente lo hizo con Juan Miguel Joval, Nicolás Ruiz Espadero y Louis Moreau Gottschalk. Posteriormente estudió en París de 1866 a 1870. De regreso en La Habana, el día 6 de enero de 1870, se le acusó, junto a José White, de simpatizar con la causa independentista cubana, y fue expulsado de la isla. Se estableció en Estados Unidos desde 1876 hasta 1879. Cervantes escribió una ópera, piezas de cámara, zarzuelas, mazurcas y las famosas 45 Danzas cubanas, en las cuales recoge la esencia de lo cubano.²⁵

José White (1835-1918): violinista y compositor cubano, considerado uno de los músicos más famosos de su siglo. Entre sus obras

23. Zoila Lapique, “Presencia de la habanera”, *op. cit.*, p. 159.

24. Federico Krafft Vera (dir.), *op. cit.*, p. 32

25. http://www.ecured.cu/index.php/Ignacio_Cervantes

más importantes se encuentra *La bella cubana*. Inició sus estudios con su padre, Carlos White, entre 1843 y 1844, y posteriormente con José Miguel Román y Pedro Haserf. En 1856, es admitido en el Conservatorio de París, en la clase de Jean Delphine Alard, y tiene como condiscípulo a Pablo de Sarasate.²⁶

Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944): musicólogo y compositor de óperas, operetas, zarzuelas, música sinfónica y lieder. Autor de la habanera *Tú*, una de las más conocidas composiciones musicales cubanas. *Tú*, dedicada a Renée Molina de Kholy, fue catalogada por Alejo Carpentier como “el primer hit de la música cubana”. Fue grabada por primera vez en 1899.²⁷

La danza que conquistó al mundo, a España y a Europa

Aparte de Cuba, el país donde más se arraigó la habanera fue España. Y es que, siendo la habanera, la guaracha, la rumba y el bolero géneros de ida y vuelta entre la península ibérica y Cuba,²⁸ España nunca estuvo del todo desligada de las modificaciones que sufrió su contradanza a manos de los negros y mulatos cubanos.

Fue gracias a los marineros y a los militares repatriados luego de la independencia de Cuba que la habanera se instaló con éxito por toda la costa del Mediterráneo español: Alicante, Torrevieja y Cataluña.²⁹ Ejemplos de habaneras catalanas son *La bassa fonda y Prop d'una barquta*, entre otras.

Lo interesante es como las habaneras españolas preservaron los elementos más tradicionales de las danzas cubanas, manteniéndolas inalterables hasta pasando la primera mitad del siglo XX. Las temáticas recurrentes son enumeradas por Zoila Lapique:³⁰

- Reminiscencia de Cuba
- Mujeres cubanas
- El paisaje
- La mar
- Uso de palabras clave como: palmeral, negra-negro, platanal, mulato-mulata, indiano, criollito-criollita, Cuba, Habana, etcétera.

26. http://www.ecured.cu/index.php/Jos%C3%A9_White.

27. <http://www.encaribe.org/es/article/eduardo-sanchez-de-fuentes/1641>.

28. Raúl Martínez Rodríguez, *op. cit.*, p. 30.

29. *Ibid.*, p. 31

30. Zoila Lapique, “Presencia de la habanera”, *op. cit.*, p. 160.

De igual forma, las habaneras fueron fuente de inspiración para los compositores franceses de fines del siglo XIX y principios del XX, como Camille Saint-Saëns, Gabriel Faure, Claude Debussy y Maurice Ravel, por nombrar algunos que usaron la habanera como modelo para representar lo que creían era la tradición española.³¹

Sin embargo, el ejemplo más claro de estos intentos franceses de describir lo exótico de su vecino del sur es la ópera *Carmen* (1875) de George Bizet (1838-1875), quien utiliza el ritmo de habanera para el aria de su protagonista. Cosa curiosa es que Bizet utilizó la melodía de una habanera llamada *El arreglito* del compositor vasco Iradier, creyendo que era una obra anónima y del dominio popular.³²

Compositores españoles que llevaron las habaneras a las salas de concierto fueron, entre otros: Pablo de Sarasate, Manuel de Falla e Isaac Albéniz, por nombrar algunos.

Uruguay y Argentina

Existen similitudes que saltan al oído entre las habaneras y los géneros musicales del Río de la Plata, llámense tango, milonga, candombe, etcétera.

Se podría entender la asimilación de la habanera en las ciudades de Montevideo y de Buenos Aires por dos entradas; una por el teatro de zarzuela y dos por los embarcaderos y la interacción de los marineros cubanos y españoles con los locales. Sobre los primeros estertores de la habanera en Uruguay, Gustavo Goldman nos dice:

La habanera, danza cubana, tuvo gran difusión en toda América y por supuesto que también en el Uruguay. Dice Lauro Ayestarán: “Pasado el 1860, la Habanera penetra en nuestro país por el salón y por el teatro. Antes de esa fecha no figura jamás en las numerosas listas de piezas de baile de salones montevideanos ni en las zarzuelitas que se dan en la Casa de Comedias” (Ayestarán, 1976 [66]: 88)...³³

En lo que debemos hacer hincapié es en que, no obstante que la habanera fue introducida de manera importante por los salones de baile y por los teatros aristocráticos, fueron los negros de las agrupaciones carnavalescas y los “conventillos” del barrio sur de Montevideo los primeros en echar

31. Zoila Lapique, “Presencia de la habanera”, *op. cit.*, p. 169

32. *Idem.*

33. Gustavo Goldman, *Lucamba, herencia africana en el tango (1870-1890)*, p. 121

mano y asimilar el nuevo ritmo a sus músicas.

Una idea muy interesante que plantea Goldman es que la habanera pudo enriquecerse a su vez con la música propia de la región de la Plata ya que, siendo una música peregrina e itinerante como las flotas mercantes, tendía a asimilar los ritmos y géneros de los puertos o puntos comerciales donde tocara tierra; por lo tanto, es posible que la célula tango se pudiera haber desarrollado paralelamente tanto en Cuba como en Sudamérica, sin que una región influenciara a la otra.

Un ejemplo de esto es una presentación en el Teatro San Felipe el 22 de junio de 1859, donde se cantó: “...la nueva y linda canción *Tome mate che, tome mate*, por D. Santiago Ramos en traje de señora, y con toda la coquetería posible (Ayestarán, 1953: 432)...”³⁴ Esta presentación se realizó un año antes del que se presume entró la habanera en Uruguay, siendo que la temática de la canción es de la región del Plata, pero el acompañamiento utiliza la célula tango.

Dentro del repertorio de comparsas carnavalescas de los negros, la estructura de la habanera consta de dos partes: “estrofa” de 8 versos octosílabos y “coro” de 8 versos pentasílabos.³⁵ Musicalmente hablando, las habaneras y tangos uruguayos alternan el pie binario con el tresillo de corcheas y con la célula tango como acompañamiento.

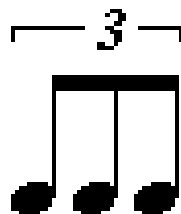


Figura 3. Tresillo de corchea

Sobre las similitudes de los distintos géneros cultivados en la región del Río de la Plata, Goldman nos dice:

Resulta interesante comprobar la presencia de algunas estructuras musicales que se repiten en las especies musicales y danzarias que se están estudiando: tango, candombe, milonga y habanera. En primer lugar se observa con claridad el patrón de tango o habanera en todas las especies en cuestión, tanto en partituras editadas como

³⁴. *Ibid.*, p. 129.

³⁵. *Ibid.*, p. 167

en discos.

[...] la síncopa menor (semicorchea-corchea-semicorchea) es una constante en todas las especies [...] La presencia del tresillo de corcheas –característica de la habanera– resulta un dato interesante [...] Resulta claro que en el tango americano o en la habanera aparece recurrentemente el tresillo de corcheas alternando con la síncopa menor, con dos corcheas, cuatro semicorcheas u otras combinaciones.

Posteriormente, en el tango y en la milonga, el tresillo desaparece como elemento estructural [...] El patrón de tango o habanera –y sus variantes– aparece generalmente en los registros graves (tambor piano del candombe, mano izquierda en el piano de la habanera y el tango, contrabajo en el tango, rasgido de la guitarra en la milonga etc.); el pie acéfalo, la síncopa menor, el tresillo de corcheas y el pie de semicorcheas aparecen recurrentemente en los registros agudos (líneas melódicas cantadas o instrumentales, mano derecha en el piano y el bandoneón en el tango, etc.).³⁶

Como conclusión sobre la habanera y la región del Río de la Plata, cabe decir que los negros uruguayos ya estaban conscientes y les era familiar el término *tango* antes de la llegada de la habanera, ya que lo utilizaban para denominar varios puntos de reunión, músicas, fiestas, etc.; también se podría concluir que existe la posibilidad del desarrollo de ambas músicas de manera paralela sin que una hubiese afectado a la otra.

... Cuando salí de La Habana, válgame Dios...

De cómo una paloma cubana se posó en los corazones mexicanos, o las habaneras en México

Además de en España, fue en México donde la habanera sentó sus reales con firmeza, ya que a partir de ella la música mexicana, tanto de concierto como popular, no volverían a ser iguales. Aunque cabe mencionar que los músicos y bailarines mexicanos ya estaban listos para recibir la danza cubana, como nos lo señala el musicólogo cubano Tony Évora, quien asegura que:

... ya desde el siglo XVII se habían establecido escuelas de danzar y tañer las cuerdas, donde se enseñaba a interpretar la chacona, la zarabanda y la pavana, así como la zambra, el contrapás, y la contra-danza, la mazurca y la polea, incluyendo el laendler alpino

36. *Ibid.*, pp. 176-182.

y el schotische (o chotis, como se le castellanizó). (Tony Évora, *El libro del bolero*. Alianza Editorial. Madrid. 2002, p. 202).³⁷

Tanto la música de corte como la contradanza y las demás danzas de la suite barroca permanecieron como piezas musicales para las elites burguesas, además de ser asimiladas por el mestizo mexicano, fruto de la mezcla racial del indígena, el español y el africano, los cuales las transformaron aportando cada quien ciertos elementos propios de sus culturas, para comenzar a forjar el repertorio de sones del país.³⁸

Ya a comienzos del siglo XIX los mexicanos, con un bagaje musical que se podría llamar propio, podían asimilar el elemento de la habanera, que llegó en el siglo más convulso de la historia nacional, pues durante todo el siglo XIX se vivió en el país un ambiente de inestabilidad; desde la guerra de independencia, a principios de la centuria, hasta la rebelión de Tuxtepec, en 1876, cuando el general Porfirio Díaz, héroe de las guerras de Reforma y de Intervención, se asienta en el poder.

La guerra es sin duda la peor de las facetas humanas. Ese cruel instinto donde los hombres se matan entre sí, muchas veces sin saber por qué, y que ha acompañado al género humano desde que el tiempo es tiempo, sin querer, y claramente sin ser su objetivo, fomenta de manera indirecta el intercambio cultural entre los pueblos. Por ejemplo, gracias a las conquistas mongolas en China durante el siglo XIII es que podemos decir ahora que la capital China es Bejín. Gracias a las conquistas árabes de la península ibérica, la población del sur de España (tanto cristianos, como judíos y moros) se mantuvo a la vanguardia del conocimiento durante toda la Edad Media, además de que la lengua española sería algo totalmente distinto de la que hablamos hoy en día si la influencia árabe nunca se hubiese presentado.

Todas las regiones que han sufrido guerras nunca vuelven a ser las de antes, y es a través de mucho sufrimiento como se ve revestido este cambio social. A veces es para mejorar y a veces no. En este contexto, México no pudo ser la excepción, y fue gracias al continuo movimiento de los ejércitos que recorrían todo lo vasto del territorio que se comenzaron a conocer las canciones y los bailes del país, y que comenzó a desarrollarse un repertorio. Es en parte por este dinamismo que podemos constatar que existen sones llamados La malagueña en prácticamente todos los subgéneros de la música mexicana, llámese mariachi, son jarocho, son itsmeño, etcétera.

37. Federico Krafft Vera (dir.), *op. cit.*, p. 55.

38. Otto Mayer Serra, *Panorama de la música mexicana*, p. 68.

En este trajín fue donde la habanera hizo su introducción. La más antigua que se conoce en suelo mexicano es aquella titulada *La pimienta*, publicada en 1834.³⁹ Y para la época del efímero Segundo Imperio, nacido de la Intervención francesa, es cuando se pone de moda la danza *La paloma* del compositor vasco Sebastián Iradier (1809-1865). Esta danza, la favorita de la emperatriz Carlota, fue dada a conocer por la soprano (algunos dicen mexicana; otros, cubana) Concha Méndez, quien hacía su acto en el Teatro Principal de la Ciudad de México.

Sin embargo, el bando liberal de Benito Juárez tampoco se quedaba atrás, como lo constata el doctor Ricardo Miranda,⁴⁰ quien recupera una noticia del periódico *El Siglo Diez y Nueve* del año de 1862, donde se invita a celebrar la victoria de las armas mexicanas del día 5 de mayo:

Función extraordinaria en celebridad del triunfo alcanzado el 5 de mayo de 1862 por el Ejército Nacional a las órdenes del General Ignacio Zaragoza y destinada a beneficio de los Hospitales Militares, para la noche del martes 20 de mayo de 1862 [...] Concluida la comedia *La Libertad en la Cadena*, el Sr. Hahn tocará en el piano una marcha triunfal compuesta por él y dedicada a los mexicanos, con el título de *El 5 de Mayo de 1862*. En seguida el Sr. Guillermo Prieto, recitará una composición poética que ha escrito para esta solemnidad. A continuación, el Sr. Hahn ejecutará las ocho Danzas habaneras.

En suelo mexicano, la habanera sufre una transformación, no de base sino de ornamentación, ya que la melodía se enriquece con intervalos abiertos, trinos, floreos, tresillos heredados de la música operística italiana, muy de moda en los teatros mexicanos de la época. En lo literario, la letra se modificó a manos de los poetas mexicanos como Juan de Dios Peza y José Peón Contreras, por nombrar algunos, quienes fijaron un esquema métrico para la canción mexicana, que consistía de cuatro versos endecasílabos, a la que seguía otra igual, en la que se repetían las palabras en los dos primeros versos, predominando el compás de cuatro cuartos.⁴¹

Dentro de los compositores, tanto nacionales como extranjeros, que trabajaron el género de habanera o danza, revistiéndola de un enriquecimiento melódico y con pasajes virtuosos sólo logrados en

39. Folleto del CD *Habaneras mejicanas*. Textos de Karl Bellinghausen.

40. Ricardo Miranda, "Recuerdos de un apreciable pianista, o la Ciudad de México vista desde el piano", *Luis Hahn. Recuerdos de México*, p. vi.

41. Federico Krafft Vera (dir.), *op. cit.*, p. 58

Cuba por Cervantes o Saumell (desde un enfoque literario romántico-modernista, y también simplemente como música de salón), en México podemos nombrar de manera muy breve a:

- Ernesto Elorduy (1854-1913)
- Felipe Villanueva (1862-1893)
- Luis Gonzaga Jordá (1869-1951)
- Luis Hahn (1836-1881)
- Ricardo Castro (1864-1907)
- Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941)

Sin embargo, en la región donde más se aceptó la danza habanera fue en la región del sureste mexicano, ya que esta danza, junto con la guaracha y la clave, es el principal antecedente de lo que se conocería en el siglo XX como trova yucateca.

La principal vía de introducción de la danza, al igual que ocurrió en otras partes del mundo, fue el teatro de zarzuela y las compañías de operetas cubanas donde, en los intermedios, solían interpretarse canciones, habaneras y guarachas.

Álvaro Vega nos señala que:

La relación temprana entre las músicas de Cuba y Yucatán se trasluce en las danzas *La linda Josefa*, *La Paquita* y *El dos de junio*, publicadas también en *La Guirnalda*, en 1861. Las dos primeras, escritas en compás de 2/4, contienen la figura rítmica que distingue a la habanera, y la tercera en 6/8 que va a identificar a la criolla a principios del siglo XX. Ambos patrones rítmicos serán adoptados en la península por la danza y la clave yucatecas, respectivamente.⁴²

Una de las obras más importantes publicadas en la península es el *Cancionero*, Mérida, Imprenta Gamboa Guzmán de Luis Rosado Vega, 1909,⁴³ donde se reúnen 430 letras que se pueden agrupar en jotas, chotis, habanera, guaracha, danzón, jarana, punto cubano, entre otras; los principales compositores locales son:

- Cirilo Baquero (1849-1910)
- Antonio Hoil (?- 1890)
- Fermín Pastrana –Huay Cuc– (1857-1925)

42. Álvaro Vega (coord.), *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca*. Cancionero, p. 50.

43. *Ibid.*, p. 53.

- Marcial Cervera Buenfil (1874-1949)
- Alfredo Tamayo (1880-1957)

Fue tanto el gusto por la habanera y la difusión que le dio el pueblo de México, que compositores norteamericanos como Scott Joplin compusieron danzas a ritmos de habanera, creyéndolas de origen mexicano.⁴⁴ Y es gracias a las bandas cubano-mexicanas que la danza hace su aparición en los botes que recorrían la rivera del Mississippi, y que en poco tiempo ayudarían a la creación del jazz, como lo explica Luc Delannoy⁴⁵ en su libro *¡Caliente! Una historia del jazz latino*:

La influencia musical cubana llega, pues, a Nueva Orleans por la vía marítima directamente de Cuba, o indirectamente a través de México.

La banda del Octavo Regimiento de Caballería del Ejército Mexicano, compuesta por 67 músicos y dirigida por Encarnación Payén, inaugura la Exposición Mundial Industrial y del Algodón en Nueva Orleans, el 16 de diciembre de 1884.

[...] Entre los muchos grupos mexicanos que recorrieron Luisiana durante la segunda mitad del siglo XIX, dos revisten una importancia muy particular. Para empezar, el de Sebastián E. Yradier, compositor vasco, residente durante largo tiempo en La Habana y autor en 1859 del primer gran éxito latino en los Estados Unidos, una habanera intitulada *La paloma*.

El segundo grupo en boga es del compositor y violinista Juventino Rosas, quien, según su biógrafo Jesús Frausto, llegó por primera vez a Nueva Orleans en 1885, durante una gira por el sur del país, con la Orquesta Típica Mexicana.

Es, por lo tanto, el ritmo de la habanera, así como el de otros géneros caribeños, uno de los principales elementos del jazz, ya que, como decía el célebre compositor y pianista de Nueva Orleans, Jelly Roll Morton, quien se autonabraba padre del jazz: para que suene bien, debe tener el “spanish tinge”.

A manera de epílogo

¡Cómo la música nos ha hermanado a lo largo de los siglos! Es impresionante cómo, en nuestras más marcadas diferencias, encontramos

44. Vera Lawrence Brodsky, *Scott Joplin: Complete piano Works*, p. 185.

45. Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, p. 90.

similitudes completamente evidentes; qué mejor ejemplo que la música de habaneras para probar el punto; una danza que nació humilde en la campiña inglesa, que se revistió de gloria en los salones de las cortes europeas, para luego ser moldeada por las manos negras y mestizas en las Américas, para poder ser devuelta a ese pueblo humilde y anónimo que la vio nacer.

No importaba que fueses madrileño, parisino, habanero, yucateco o argentino: la danza te hacía igual a todos, pues la disfrutabas igual que el otro. Es por eso que fue una danza de todos y de nadie, viajó con el marino y quedó con el burgués y con el campesino. Una danza peregrina que nunca ha encontrado, y esperemos nunca encuentre, descanso. Que el caudal de inspiración de los compositores y artistas la mantengan siempre viva.

Bibliografía

- CAMPOS, Rubén M. *El folklore y la música mexicana*. Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública/Talleres Gráficos de la Nación, México, 1928.
- DELANNOY, Luc. *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- GOLDMAN, Gustavo. *LUCAMBA: herencia africana en el tango (1870-1890)*. Perro Andaluz Ediciones, Montevideo, 2008.
- GUILCHER, Jean-Michel. *La contredanse: un tournant dans l'histoire française de la danse*. Collection Territoires de la danse, Collection Nouvelle librairie de la danse, Éditions Complexe, Centre National de la Danse, Francia, 2003.
- KRAFFT VERA, Federico (dir.). *El bolero, clave del corazón*. Fundación Alejo Peralta y Díaz Ceballos, IBP, México, 2004.
- LAPIQUE, Zoila. "Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana: mitos y realidades", *Panorama de la música popular cubana*. Selección y prólogo de Radamés Giro, Editorial Letras Cubanas, Bogotá, 1998.
- _____. "Presencia de la habanera", *Panorama de la música popular cubana*, selección y prólogo de Radamés Giro, Editorial Letras Cubanas, Bogotá, 1998.
- LATHAM, Alison (coord.). *Atlas enciclopédico de la música*. Trad. de Federico Bañuelos, Yael Bitrán, Juan Arturo Brennan y Alejandro Pérez-Sáez, Fondo de Cultura Económica, México, 2009.
- LAWRENCE BRODSKY, Vera. *Scott Joplin Complete Piano Works*. Alfred Music Publishing Co., Inc., Estados Unidos, 1981.

- LEYMARIE, Isabelle. *CUBAN FIRE. La música popular cubana y sus estilos*. Col. Músicas del mundo, trad. de Equipo editorial con revisión de la autora, Akal, Madrid, 2005.
- MAYER SERRA, Otto. *Panorama de la música mexicana*. El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 1941.
- MIRANDA, Ricardo. “Recuerdos de un apreciable pianista, o la Ciudad de México vista desde el piano”, *Luis Hahn. Recuerdos de México*. Edición facsimilar (v), Conaculta/INBA/Conservatorio Nacional de Música, México, 2008.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Raúl. *Para el alma divertir*. Editorial Letras Cubanas, Bogotá, 2004.
- ROY, Maya, *Músicas cubanas*. Col. Músicas del Mundo, trad. de Icíar Alonso Araguás, Akal, Madrid, 2003.
- VEGA, Álvaro (coord.). *CHAN CIL y otros precursores de la canción yucateca-Cancionero*. Escuela Superior de Artes de Yucatán/Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Foster, México, 2007.

Discografía

- BAUTISTA DE LA TORRE, Yleana. *Música cubana para piano*. Quindecim Recordings, 1998.
- EMILIO, Frank, *Cuban Danzas and Danzones*. Remastered in Spain: Bele-Bele-Jazz Club, 2007.
- URIBE, Luz Angélica. *Habaneras mejicanas*. Canciones y danzas criollas. Fonca/Conaculta/Tempus, 2013.

Páginas web

- http://www.ecured.cu/index.php/Ignacio_Cervantes
- http://www.ecured.cu/index.php/Jos%C3%A9_White
- <http://www.encaribe.org/es/article/eduardo-sanchez-de-fuentes/1641>
- http://imslp.org/wiki/Category:Cuban_people
- http://imslp.org/wiki/Category:Mexican_people
- http://imslp.org/wiki/Contredanse_in_D_major,_Hob.XXXIc:17b_%28Haydn,_Joseph%29
- http://imslp.org/wiki/5_Country_Dances,_K.609_%28Mozart,_Wolfgang_Amadeus%29