

# La habanera: un ballestrinque entre Europa y América

ÓSCAR AGUDELO CONTRERAS

Docente del Departamento de Música, Universidad Central.

*La aparente diversidad musical a veces no es  
tanta,  
y muchas veces un cancionero folklórico rebasa los  
límites políticos de un país,  
y puede llegar a ser incluso continental.*

CARLOS VEGA

## Introducción

Al hablar de música latinoamericana, existe una tendencia a pensar en las expresiones propias de cada país como entidades independientes o, incluso, como creaciones de cada una de las naciones que se ven representadas por las manifestaciones musicales que se presumen oriundas de cada uno de ellos. Por ejemplo, al escuchar la palabra “tango”, inmediatamente el imaginario colectivo hace referencia a Argentina, pero el género existe en muchos otros países de la región como Brasil, Colombia o Uruguay. Lo mismo ocurre al escuchar una danza: muchos pueden evocar la zona andina colombiana, pero a otros seguramente los ubica en la isla de Puerto Rico. Asimismo, tampoco resulta tan disímil disfrutar de la audición de una habanera y relacionarla con un tango de la guardia vieja.

Situaciones como estas no solo ocurren con las músicas de este continente, pues al estar frente a obras como “La puerta del vino” o *Lindaraja* de Claude Debussy o disfrutar de la famosísima ópera *Carmen* de

George Bizet, muchos oyentes encuentran fácilmente allí una cuota latinoamericana a través de la habanera, cuya estructura es característica en ellas. En los pocos ejemplos citados, pareciera existir una clara unidad entre las músicas del continente, incluso entre algunas de las músicas de Europa, y llama la atención el hecho de que la habanera esté tan presente, quizá con otras denominaciones, pero con su estructura peculiar intacta en muchas de las músicas americanas.

Dado lo anterior, este documento busca proponer una noción sinérgica para la resignificación de la habanera como un fenómeno que resulta de la confluencia de dos corrientes simultáneas: por una parte, como resultado de la lectura americana de la música europea, y por otra, de una lectura europea de la música latinoamericana.

## La habanera en América: un generador de expresiones musicales

Este género musical tiene una especial importancia para el estudio de la música latinoamericana, debido a que su innegable capacidad de trascender fronteras y estilos permitió que penetrara no solamente en las músicas regionales, sino también en obras de tipo académico como se mencionó en la

introducción de este documento. Eso podría explicar por qué hizo parte de la zarzuela, el sainete, teatro musical español y la ópera. Incluso, fue tal su nivel de acepción, que logró ser identificada como *tango* indistintamente alrededor del mundo. Bien vale la pena resaltar que este último ha sido un género de suma importancia en el acervo cultural del orbe, al punto de llegar a ser declarado como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la Unesco en 2009, según la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Las primeras ediciones de partituras del género argentino en mención responden a una escritura de compás de 2x4 bajo la estructura de la habanera tradicional, lo que se conoce como tango de la “guardia vieja”. Al respecto, el connotado pianista y director de orquesta Horacio Salgán (2001) presenta una comparación entre ese estilo y el tango moderno, que ofrece una pequeña muestra de las características de la guardia vieja y de cómo la habanera era parte integral del mismo. De igual forma, expone de manera sucinta las características del tango moderno, técnicamente denominado “de la época decareana”:

El advenimiento del “4 y la síncopa” hicieron posible la incorporación de letras de carácter distinto al que llamamos “guardia vieja”, las que frecuentemente tenían un tono humorístico al igual que las carátulas de las partituras. Este nuevo estilo de letras que se incorpora al tango, no hubiera podido nunca expresar su belleza, dramatismo y profundidad, si fuesen cantadas en el estilo de la guardia vieja, y con el acompañamiento de la rítmica de la habanera. (p. 24)

El diccionario de la música española e hispanoamericana reserva un aparte que describe cómo la habanera hacía parte fundamental de la vida cultural del argentino,

Como se puede observar, para finales del siglo XIX ya la habanera y el tango comparten tanto entre sí, que las indicaciones colocadas en las partituras no distinguen diferencias entre un aire y otro.

cómo era su interpretación y cómo la habanera se fue apropiando, si se permite el término, de la milonga y del tango:

La habanera (en la Argentina) en el último cuarto de siglo XIX pasó de los salones a los estratos rurales, donde se mantuvo vigente hasta promediar el siglo XX. [...] Se interpretaba con acordeón o verdulera y/o guitarras. En el teatro argentino, especialmente en las primeras expresiones del llamado género chico criollo, fines del siglo XIX y comienzos del XX, la habanera aparece ya como música ambiental o caracterización de los personajes. En las partituras se indica “tiempo de habanera”, junto con “tiempo de tango” y “tiempo de milonga”. (p. 15)

Como se puede observar, para finales del siglo XIX ya la habanera y el tango comparten tanto entre sí, que las indicaciones colocadas en las partituras no distinguen diferencias entre un aire y otro. Sin embargo, el tango no se nutrió solamente de la habanera para su constitución, sino que también adoptó a través de quienes habitaban las orillas del Río de la Plata algunos de los elementos característicos de los tangos andaluces que llegaron a Buenos Aires. De la Commte (2009) apoya esta afirmación y sostiene que “los tangos andaluces llegaron a Buenos Aires con las compañías de tea-

tro españolas en la segunda mitad del siglo XIX. Estos tangos tenían su origen en las habaneras, pero eran mucho más alegres y movidos” (p. 6).

A su vez, esto puede tener directa relación con la gestación de la milonga, entendida como género musical y no como reunión de baile, puesto que la estructura rítmica básica de la habanera constituye en la actualidad la esencia misma de la milonga campera y de la llamada “ciudadana”. Sus variantes, desde el punto de vista musical, no van más allá de un problema de agógica. La discusión toma un giro muy interesante si se toma en cuenta lo que afirma uno de los pianistas de tango más importantes del momento actual como lo es Hernán Possetti (2015), toda vez que señala que la milonga, esta expresión tan cercana a la habanera (si no es que idéntica), fue la que dio origen al tango.

En virtud de los argumentos anteriores, cualquiera que sea la posición, lo cierto es que el tango deriva de ese aire rítmico que en este lado del orbe se conoce bajo el nombre de habanera. Es decir, la hipótesis de un ballestrinque entre continentes que representa este género parece no distar de una realidad que, aunque predecible, no necesariamente puede ser del conocimiento de todos los interesados en estas músicas, por lo que cada vez va tomando más solidez desde el punto de vista argumentativo.

En este punto se puede hacer una primera aproximación a la noción propuesta en este documento, en tanto que ya hay pistas de la influencia de la música española sobre la latinoamericana y viceversa, en términos de una lectura europea de la música latina. Ríos Ruiz (1997) presenta un aparte importante que asegura que “Pepa oro es la gaditana famosa a la que se le atribuye el aflamencamiento de la milonga y su difusión primera en los cafés cantantes del último cuarto de siglo XIX” (p. 220). Esta afirmación resulta de particular im-

portancia porque el autor citado habla del “aflamencamiento” de la milonga y, como se mencionó anteriormente, esta es una representación casi exacta de los elementos rítmicos de la habanera. Entonces, en una primera instancia, se puede concluir que sí hubo una lectura europea del elemento musical latino a través de la habanera.

Para seguir la ruta del autor citado anteriormente, vale la pena resaltar que su afirmación parte de la óptica de otra expresión musical española como es el flamenco. Si bien este no es el objeto de estudio de este documento, conviene darle relevancia en la discusión en la medida en que es un caso muy particular, puesto que muchos de sus aires o “palos” son el resultado de la reinterpretación de distintos aires latinos como la rumba cubana, la guajira, las colombianas, etcétera. Es decir, la hipótesis planteada en este artículo no representa algo desconocido en el análisis de otros géneros, solo que la habanera ha sido reclamada como propiedad de territorios europeos y americanos, cuando, puede ser el resultado de lecturas regionales de influencias extranjeras, como ha sucedido con otros géneros.

Las vías de acceso de la música tanto hacia Europa como hacia América son coincidentes, ya que fue a través de puertos y expediciones marítimas que migraron esas expresiones artísticas. Nuevamente, el autor citado en líneas anteriores aporta a la discusión cuando afirma que “Cádiz fue la puerta, el puerto por donde regresaron de América las esencias musicales que hasta allende los mares llegaron antaño” (Ríos, 1997, p. 222). Al respecto, Sánchez (2006), al citar a Moreno Friginals (1995), sostiene que “[...] La Habana era el puerto de entrada en América, donde necesariamente debían parar todas las flotas, para cargar el suministro de agua y abastecimientos o reparar los navíos” (p. 8). El autor contextualiza este comentario y argumenta que existen relaciones profundas

entre España y Cuba desde el siglo xvi y que el intercambio cultural era el resultado necesario de la cercanía entre estos puertos.

Con el objetivo de ampliar un poco el panorama de la habanera, es necesario mencionar que también esta impregnó a otras expresiones musicales en el continente; uno de sus más claros ejemplos en Colombia se puede rastrear a través del ritmo de danza, parte constitutiva de la noción de música andina del territorio en mención. En ella se reconocen elementos estructurales musicales característicos de la habanera y del tango de la guardia vieja, género que, a su vez, es muy importante en Colombia desde su advenimiento en las primeras décadas del siglo xx. Esta importancia radica en que, para el momento mismo en el que esta nación trabajaba en la construcción de la idea de música nacional, el tango agrupaba cada vez más adeptos, especialmente en la zona cafetera. Este proceso estaría influenciado por el desarrollo tecnológico del momento, cuyas evidencias son las primeras transmisiones radiales, la llegada del cine y de las primeras grabaciones discográficas.

Marulanda (1994) propone una de las muchas posibles explicaciones sobre la adopción de la habanera dentro de la noción de música colombiana a través del ritmo de danza, al afirmar que “[Para mediados del siglo xix] [...] la música nacional se encontraba en gestación, arrancando influencias del mestizaje y apropiándose de materiales tomados del folklore, del ancestro español y de otras fuentes” (p. 21). En esta misma dirección, Europa también bebió de esta fuente que representa la mencionada habanera tal como lo hizo América. Vale la pena resaltar que ella llegó a ser parte de algunas obras de compositores de la importancia de Claude Debussy, Maurice Ravel, Georges Bizet, Emmanuel Chabrier entre otros. Otaola (2007), en su artículo *Imágenes de España en la música de Claude Debussy*, narra con de-

talles cómo la habanera estuvo presente en algunas obras de Debussy y de Ravel.

El origen de esta composición (refiriéndose a la obra *Lindaraja* de Debussy) parece estar ligado a otra obra para dos manos de Ravel: *Habanera*. Según León Vallas, Ravel compuso una habanera para dos pianos ya en 1895, dada en concierto en 1898 en la Société Nationale. Debussy estaba en la sala de concierto y al parecer fue seducido y atraído de forma irresistible por el ritmo un poco obsesivo de la pieza del joven Ravel. [...] Después en 1901 compuso una pieza breve llamada *Lindaraja*. (p. 45)

Para el año 1903 Debussy compone “Soirée dans Grenade”, obra estrenada el 9 de enero de 1904. En esta incluye elementos ya tratados en *Lindaraja*, pero se destaca que está construida sobre un marcado aire de habanera. También se hizo presente este género en otras obras del mismo compositor como “La puerta del vino”. Por su parte, Georges Bizet incluye una creación titulada “El arreglito” del más grande creador de habaneras como lo fuera el español Sebastián Iradier, que a la postre fuera la famosa habanera de la ópera *Carmen*. De estos y otros destacados compositores que utilizan la habanera como material esencial de sus obras habla Kepa (2011):

Fuera de Cuba la habanera se emparentó con la aristocracia de la música culta. Bizet, otros compositores franceses y españoles la usarían, adaptándola. Chabrier escribiría su *Habanera para piano* en 1895. Debussy, “La puerta del vino” y la “Soirée dans Grenade”. Ravel, la “Habanera para dos pianos” en 1898, que luego fue orquestada e incluida en su *Rapsodia española*, y en *Vocaliso* en forma de habanera en 1907.

A propósito de los nexos ya explicados entre los dos continentes, esta adopción del elemento popular, representado en la habanera por parte de compositores académi-

Étienne Carjat, Georges Bizet, 1860, grabado (dominio público).



cos europeos, también se dio en Colombia, quizá, no solamente con la habanera, sino con otro tipo de expresiones musicales provenientes de distintas fuentes. Marulanda (1994) al respecto afirma:

Cualquier forma musical que estuviese en vigencia hacia la mitad del siglo XIX, era filtrada por el alma popular. [...] Esta presencia inmodificable de lo autóctono hizo que muchos de los compositores cultos buscaran trasladar al piano, al canto, al violín, al arpa y a las formas orquestales, con un ropaje de colorido neoclásico, aquello que el pueblo hacía sin maestros y, más aún, sin la camisa de fuerza de los estilos. José Joaquín Guarín, María Ponce de León, Julio Quevedo Arvelo, fueron brillantes ejemplos de la búsqueda de una expresión nacional en la música, sin que hubieran conformado un “movimiento” en el sentido estético de la palabra. (p. 17)

A la luz de lo anterior, y a manera de conclusión de este apartado, surge un par de interrogantes alrededor de los compositores europeos: a pesar de que estos tenían la hegemonía del desarrollo de la música tonal desde siglos atrás, ¿coincidieron acaso con los compositores americanos en esta

búsqueda? ¿Fue a través de la habanera que encontraron la respuesta a sus anhelos compositivos?

## Génesis de la habanera

Resulta muy importante para el documento hacer una revisión de los orígenes del género, ya que, en virtud del objetivo de este artículo, su génesis puede sugerir alguna explicación en torno al hecho de que este se erija como un género musical tan importante en términos de la adopción y posible reinterpretación que tuvo tanto en América como en Europa.

### La contradanza inglesa (*country dance*): ¿la habanera en estado embrionario?

Este género de baile tiene sus albores en Inglaterra hacia el siglo XVII. Dada su gran aceptación y popularidad, junto con el minué eran el tipo de danzas más solicitadas en las cortes; por esa razón, posiblemente, fue popularizada en los demás países de Europa.

Su llegada a España data de principios del siglo XVIII, pero llama la atención que su procedencia no es directamente londinense, sino que es desde Francia que hace su arribo a tierras españolas. Es previsible entonces que en ese país el género fuera conocido con algunas variables que difuminan su originalidad; de hecho, en España se conocieron dos tipos de contradanzas: la inglesa (también conocida como *longway* o larga) y la francesa. Clara Rico Osés (2009) muestra detalladamente las características de ese proceso:

André Lorin, considerado el primer teórico francés que viajó a Londres con el fin de aprender el repertorio de *countrydance* para difundirlo más tarde en la corte de

Luis XIV, confiesa que antes de enseñar las danzas inglesas en Versalles se encargó de “habiller les contredanses á la française” (vestir las contradanzas a la francesa) dándoles un toque más parecido a la danza noble francesa, adaptando los pasos y estilos de ejecución. De esta forma, en Versalles bailaron unas *countrydances* afrancesadas, además de crear sus propias *contredanses*. En el estudio de las contradanzas españolas hay que tener esto en cuenta ya que las contradanzas inglesas que se publican en España han llegado a través de Francia y han pasado por ese primer filtro de afrancesamiento. Así, las contradanzas que llegan a España son las inglesas “afrancesadas” y las francesas. (p. 197)

Ese afrancesamiento de las contradanzas se percibía fundamentalmente en la manera como se disponían las parejas para bailar. Los compositores solían indicar en la partitura el modo coreográfico preciso para evitar ademanes o improvisaciones que se salieran de los cánones moralistas y de respeto propios de la época. Así, los creadores utilizan cuatro diferentes modos de baile para sus obras:

- a) Las cuadradas ejecutadas por cuatro pares.
- b) Las de dos pares que, como su nombre lo indica, eran bailadas por el mismo número de parejas.
- c) Las largas o a lo largo, que disponían a los bailarines en dos filas, cada una compuesta por personas del mismo género.
- d) Las redondas, en donde las parejas también se disponían en filas, pero un hombre bailaba con su pareja.

Como se mencionó anteriormente, la contradanza conocida en España ya estaba permeada por ciertas características propias de la cultura francesa de la época. Este aporte es determinante, dado que en el caso del “nuevo continente” es la contradanza española (resultado de la mezcla entre contradanzas inglesas

y francesas) la que hace su arribo. Según Carlos Vega (1997), “entre 1500 y 1900 llegaron a nuestro continente numerosas danzas en cinco oleadas sucesivas que, con el correr del tiempo, evolucionaron en distintas versiones locales” (p. 45). Esta afirmación permite concluir que fue a través de este proceso que la contradanza llega a América a influenciar decididamente la música del continente desde los albores del siglo XIX. Su huella es fácilmente perceptible en las manifestaciones musicales “típicas” de América.

Quizá este sea el punto de partida para poder explicar, acaso no del todo, por qué existen tantas similitudes musicales entre los distintos países que conforman el continente. Así, puede notarse la cercanía innegable, desde el punto de vista musical, entre las características rítmicas de un bambuco colombiano, un gato argentino y una cueca chilena. Lo mismo ocurre entre una habanera, un tango de la guardia vieja, una milonga campera o citadina y una danza colombiana; esto, tal como se mencionó, solo por citar algunos ejemplos. Ana María Locatelli (1997) explica este fenómeno de la siguiente manera:

La música folklórica, así como también la música artística de los diversos países latinoamericanos, se presenta con tal sello de unidad que solo luego de minuciosos análisis, efectuados en cada país por musicólogos especializados, es factible detectar las raíces a las cuales nos hemos referido. El tratar de buscarlas es, sin duda, un paso importante hacia la concientización de una unidad latinoamericana, ya que la aparente diversidad musical a veces no es tanta, y muchas veces un cancionero folklórico rebasa los límites políticos de un país, y puede llegar a ser incluso continental. (p. 50)

Esta unidad musical continental tiene sus orígenes en el proceso de mestizaje que sufre la contradanza, que deriva en una suerte de “contradanza criolla”, la cual se puede

En otras palabras, los procesos independentistas fueron definitivos para la construcción de estas nociones de música nacional, pese a las similitudes que desde lo musical presentan las distintas músicas nacionales de la región latinoamericana.

considerar como una fuente primaria para el desarrollo musical del continente, al menos desde lo que implica la búsqueda de una expresión musical propia e incluso autóctona. Este es, tal vez, uno de los aspectos más importantes para la adopción, adaptación, transformación y posterior apropiación y popularización de la contradanza y las nuevas lecturas surgidas localmente en los distintos países del continente. Llama la atención todo lo que tiene que ver con estos procesos de apropiación de la música que se asume como nacional, pues da evidencias de la necesidad de independencia de la corona que se hace imperiosa para la región en general. En otras palabras, los procesos independentistas fueron definitivos para la construcción de estas nociones de música nacional, pese a las similitudes que desde lo musical presentan las distintas músicas nacionales de la región latinoamericana. Este aspecto de la influencia del movimiento independentista se discutirá posteriormente.

En relación con la importancia de la contradanza en América, la autora Rocío

Cárdenas (1992) describe con precisión este fenómeno en su trabajo *Música caribeña, tres países y un solo ritmo* de la siguiente manera:

Podríamos decir que (la contradanza) se bailó en toda la América. Su llegada, coincidió con el proceso independentista y tomó parte en la estructuración de nuevos géneros reconocidos en cada país como nacionales. Su influencia fue ambivalente; estructuró nuevas danzas y nuevas ideas musicales. La contradanza generó las llamadas DANZA en América y la tan mencionada habanera cubana del siglo pasado, que se introdujo en España con el nombre de “contradanza criolla” y con el cual Bizet elaboró para la ópera *Carmen* su “habanera”. También se difundió ampliamente en toda la América, reforzando el ritmo básico de las nuevas piezas instrumentales bailables que la contradanza había motivado, como el caso de la milonga-uruguaya. La evolución y enriquecimiento de la contradanza europea en suelo americano pasa por tres fases fundamentales: I) contradanza criolla; II) danza nacional; III) géneros nacionales con otras denominaciones pero en cuyo ritmo básico está implícito el de contradanza. (p. 22)

En otro capítulo de ese mismo trabajo, la autora da soporte teórico a lo descrito anteriormente en cuanto a la indiscutible influencia de la contradanza en la formación de las expresiones musicales americanas. Dada su claridad y consistencia, es de capital importancia citarla de manera textual nuevamente:

[...] la contradanza europea dibujó en el ritmo básico de muchos de los géneros musicales de América su sello. Una figuración rítmica básica de esta danza salonesca europea del siglo XVIII la encontramos mestizada a lo largo del Caribe y América Latina (corchea con puntillo semicorchea negra). La llegada de la contradanza a América se sucede a comienzos del siglo pasado, mestizándose como contradanza criolla desarrollada en danza,

Como se mencionó, los procesos independentistas fueron determinantes para la reinterpretación y adopción de las expresiones musicales surgidas ya sea a través de la contradanza o de la habanera.

transformándose a su vez en otros géneros propios de los diferentes países. Veamos: la contradanza, por ejemplo, llega a Cuba y Puerto Rico en el primer tercio del siglo XIX y en su proceso de evolución en la danza presenció luchas libertarias afianzándose como género nacional en la danza misma para el caso de Puerto Rico y más tarde a finales del siglo pasado con el danzón en Cuba. Además, en los demás países de América, la danza ocupó un lugar primordial por esa época, debido al proceso de cambio socio político, definitorio de la conciencia nacional en la declaración de nuestros países como repúblicas. Por eso, la encontramos incidiendo notoriamente en varios géneros folclóricos que se definían como tales; géneros tanto de compás binario como ternario: en el seis puertorriqueño, en la cachada, en el danzón y el chotis de la zona antioqueña colombiana; en la zamba brasilera, en la milonga argentina. (Cárdenas, 1992, p. 14)

Es de anotar que desde sus albores la contradanza sufrió procesos de reinterpretación y adaptación en Europa, tal como sucede con su descendiente, la habanera. De esa forma, se vuelve cada vez más complejo afirmar que una expresión musical es propia de alguna región en particular, lo que

poco a poco va dando solidez al objetivo principal de este documento.

Como se mencionó, los procesos independentistas fueron determinantes para la reinterpretación y adopción de las expresiones musicales surgidas ya sea a través de la contradanza o de la habanera. A continuación, se presenta una sucinta descripción de lo que este movimiento conllevó en Colombia, en el entendido de que la habanera permeó —¿o quizá se replicó?— en este país a través del ritmo de danza.

## El grito de independencia y la música de entonces

El siglo XIX trae para la sociedad neogranadina un suceso sin precedentes, que marcaría un nuevo horizonte para sus habitantes, toda vez que se declara el 20 de julio de 1810 la independencia de la República. El surgimiento de una nueva configuración social, en la cual el rey ya no es el punto alrededor del cual gira toda la sociedad y la vida política y social de la República, trajo consigo cambios de todo tipo que a la postre generaron dinámicas de vida completamente novedosas. La noción de independencia supone un rechazo a un sistema cuyas políticas, reglas, límites, expresiones y demás características del ente subyugador resultan por demás inaceptables para el criollo. En este complejo escenario, las músicas mestizas o populares, así llamadas por algunos autores, toman una fuerza nunca antes vista dentro del pueblo, suceso que fue en detrimento del desarrollo y divulgación de la música académica o erudita. Las tradiciones musicales académicas se ven entonces disminuidas por estos radicales cambios de pensamiento en la sociedad. Cabe destacar que una de las herencias europeas que sobreviven a este caos sociopolítico y cultural es la gran afición de las familias por cultivar el estudio del piano. Este instrumento



se convertiría en objeto imprescindible en las casas de las familias más distinguidas, a través del cual, es posible que haya sobrevivido alguna reminiscencia del pasado musical europeo. Octavio Marulanda (1990) al respecto afirma:

Las convulsiones sociales, económicas y políticas que trajo el movimiento de independencia, determinaron una visible decadencia en la práctica ritual de la música religiosa y, desde luego, un deterioro de las influencias europeas que nutrían las inquietudes estéticas de los santafereños. Durante los primeros 30 años del siglo XIX son muy precarias las noticias que se tienen de la vida artística entre las familias de Santafé. Es probable que esto haya sido así por ausencia de los maestros de capilla y de los compositores, o por los traumatismos ocasionados por la situación de guerra contra la Corona. (p. 178)

Pese a este nuevo escenario musical, en 1847 es fundada la Sociedad Filarmónica de Bogotá gracias al meritorio e incansable trabajo del londinense Enrique Price. Gracias a esta institución, para los últimos años de la primera mitad del siglo XIX, se abrieron espacios de acción e intervención para los nuevos compositores e intérpretes; sobre todo, esta contribuyó a la formación del público que demandaba la ejecución de expresiones musicales distintas a las ya tan arraigadas músicas populares. A partir de estas acciones realizadas por la mencionada sociedad, se establecieron las bases para posicionar una tradición de conciertos de música académica centroeuropea y construir y divulgar la música nacional. Según el mismo autor citado anteriormente:

[...] la orientación que tenía la Sociedad Filarmónica revela que predominan dos niveles en la afición musical: el de los modelos operáticos, que venían desde el siglo anterior, y el de las “canciones nacionales” y patrióticas, que fueron revividas durante

la campaña emancipadora. (Marulanda, 1990, p.187)

Entre estas consideraciones se puede observar cuán importante llega a ser la música nacional o popular para ese entonces, pues tenía el mismo nivel de importancia, aceptación y probablemente de identificación con los habitantes, que la música de tradición académica europea. Es indudable que, en medio de tan convulsionado escenario, fue de capital importancia la conformación de la noción de música colombiana, o música nacional, a través de los bambucos, pasillos, danzas, guabinas y demás aires populares de la época. Cabe resaltar el papel protagónico que tendría la habanera en este escenario, pues, como se ha descrito ya en líneas anteriores, la danza es la más cercana manifestación de la habanera en Colombia y, por tanto, representa su lectura nacional.

En esta euforia por construir esa identidad nacional a partir de la música tradicional, entre los años 1837 y 1890, periodo propuesto por Añez (1951) como la segunda etapa de la evolución de la música andina colombiana, las grandes figuras de la escena musical bogotana, entre muchas otras actividades practicadas, publicaron ensayos sobre aires andinos colombianos, métodos para la interpretación de la bodega y el tiple; de la misma manera, conformaban grupos con aspiraciones de circular internacionalmente. Por otro lado, los músicos de mayor formación y reconocimiento procuraron estilizar y elevar cada vez más su nivel estructural. De hecho, según el autor, los compositores eruditos tomaron muchos elementos propios de las músicas populares del momento para crear obras de tipo académico y sinfónico. Así, la historia de la *countrydance* inglesa tiende a repetirse, pues no se puede perder de vista el afrancesamiento que sufrió en nombre de su estilización.

Algunos autores coinciden en afirmar que a partir de la última década del siglo XIX y casi hasta mediados del siglo XX se dio la época dorada de la conformación de lo que fuera la música andina colombiana, pues fue el momento en el que los compositores más representativos del género escribieron sus obras más importantes. Algunos de sus protagonistas fueron Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Francisco Cristancho, Luis A. Calvo, Anastasio Bolívar y muchos otros, quienes escriben su música vocal e instrumental para los formatos típicos de la época como el trío típico (bandola, tiple, guitarra), dueto vocal masculino y/o femenino y, especialmente, las estudiantinas. Para entonces, las danzas constituían junto a los bambucos, pasillos y guabinas, los aires más explorados por los creadores.

## Habanera: música europea interpretada en América o música americana que aporta a la europea

Tal como sucede con la mayoría de géneros musicales, más allá de pertenecer o no al ámbito académico propiamente dicho, emprender la labor de determinar sus orígenes con exactitud es una tarea de alta complejidad, puesto que estas músicas solo se pueden entender a la luz de las características de los contextos socioeconómicos y culturales en que se dan. En el caso de las músicas de Latinoamérica, esta premisa tiene gran validez, máxime si se recalca que su origen no tiene una sola cuna, sino que es el resultado de las dinámicas sociales que se dieron antes y después de la conquista. Esto se debe a que las tres grandes razas que debieron combinarse forzosamente por aquel suceso (indígena-africana-europea), sin lugar a dudas dejaron su propia huella

en el desarrollo de las expresiones musicales. Así, y como afirma Carpentier (1997), “a la música latinoamericana hay que aceptarla en bloque, tal y como es, admitiéndose que sus más originales expresiones lo mismo pueden salirle de la calle como venirle de las academias” (p. 17). En este caso, se agrega que también pueden provenir de la diversidad de sus propios orígenes.

La habanera no constituye la excepción a esta premisa. Hasta el presente, existen diversas discusiones sobre la propiedad cubana en su construcción, en tanto que otro frente discute que es una creación española. A continuación, se exponen algunos de los principales argumentos de la discusión sobre la propiedad de la habanera, tras hacer una mirada retrospectiva a partir del siglo XV.

Tras el descubrimiento de América, con todas las situaciones complejas que este tipo de procesos suponen, especialmente en lo que tiene que ver con lo económico y lo social, era inevitable que tanto el pueblo colonizado como el ente europeo colonizador fuesen impregnados por ciertos elementos propios de cada una de las culturas. José María Neves (1997) ofrece un panorama de cómo las músicas de ambos continentes fueron puestas en tensión en el momento crítico de la colonización:

Del siglo XVI al siglo XVIII, época de los descubrimientos, de las conquistas y de la posesión definitiva de la tierra, la música fue utilizada en dos sentidos principales: religión y diversión. Era la música europea colocada cara a cara con la música nativa y aquella traída por el africano, mezclándose en un ambiente nuevo, dentro de una nueva forma de vida. Dada la mezcla, se puede hablar del surgimiento de una música típicamente latinoamericana. (p. 201)

En el campo musical, uno de los referentes que pudo haber reflejado con más claridad este fenómeno es la habanera. De este gé-

nero se ha escrito considerablemente y, en su mayoría, los autores difieren sobre el origen latinoamericano o andaluz. Según Kepa (2011), al citar a varios autores vinculados a este ritmo y en favor de una supuesta propiedad española sobre el género: “[...] fue en España donde la habanera nació, creció y se desarrolló”. Vale la pena resaltar que, pese a lo anterior, el mismo autor reconoce que tiene un innegable aporte cubano en su estructuración:

Es más que probable que la habanera tuviera más de dos fuentes: una, la canción y la danza cubana y otra, el tanguillo gaditano que pudo influir en forma decisiva en la derivación de la canción cubana hasta lo que actualmente conocemos como habanera.

En una dirección contraria, Carpentier (1972) afirma:

Es difícil suponer que el famoso tanguillo gaditano haya impuesto su ritmo en pocos años, a un inmenso sector geográfico del Nuevo Continente, manifestándose con igual pujanza en la bamba mexicana, el merengue haitiano, la música brasilera, el tango argentino, etc. Su presencia rítmica en América es muy anterior a las primeras menciones que de esta danza se hicieran en España. ¿Por qué las melodías de contradanzas francesas se ejecutaban en Santo Domingo, en las últimas décadas del siglo XVIII sobre el ritmo de tango? [...] El ritmo existía desde hacía tiempo a ambos lados del estrecho. En la guabina, cantada en La Habana mucho antes de 1800, hallamos ya, perfectamente definidas, las características del llamado tango andaluz.

A esta mirada que defiende la raíz suramericana del ritmo en cuestión, se unen las afirmaciones que de la Commte (2009) presenta cuando asegura que, “la habanera había nacido en Cuba y fue muy cultivada no solo en América sino también en España” (p. 6). En esa misma dirección, Moreno Faringals (1995), citado por Gómez

“en el proceso de criollización de la contradanza en Cuba tuvo particular importancia la asimilación de elementos africanos aportados por los músicos negros integrantes de las orquestas de baile”.

(2006), afirma que “Parece lógico pensar que la ‘canción habanera’ fue traída a España por marineros y viajeros que evocaban con este canto una nostalgia del otro lado del Atlántico” (p. 8).

A propósito de la afirmación categórica de Keppa, Víctor Sánchez (2006) aporta a la discusión un elemento fundamental para la conformación de la música cubana; este es el componente africano que de facto tendría el género en cuestión si, como afirma Keppa, existe un aporte cubano: “Sin embargo, estas referencias [refiriéndose a afirmaciones expuestas por Carlos Vega y Alejo Carpentier sobre el origen de la habanera] dejan en un segundo lugar el elemento africano presente inequívocamente en la característica más distintiva del género”. En el mismo documento, Sánchez cita a Eli y Gómez (1995), quienes afirman que “en el proceso de criollización de la contradanza en Cuba tuvo particular importancia la asimilación de elementos africanos aportados por los músicos negros integrantes de las orquestas de baile”.

En este sentido, Lapique, citada por Sánchez (2006), habla sobre la contradanza como generadora del ritmo de habanera de la siguiente manera:

Para entender esta disputa, quizá lo mejor sea plantear la discusión más allá de los límites del campo de la música para proponer una visión sociocultural e histórica que permita apreciar el problema desde otro ángulo.

La contradanza llega a Cuba a través de los numerosos contactos con los españoles, ya que desde 1755 se constatan en España unas contradanzas denominadas nuevas, en las que aparece por primera vez el denominado ritmo de tango; así aparece en la primera publicada en 1803 con el título de San Pascual Bailón, donde ya se observan las características que serán habituales posteriormente en el género: dos secciones (mayor y menor) y el ritmo de tango escrito en un compás de 2/4. El camino de la habanera recupera su vuelta a España, donde a mediados del siglo XIX alcanza gran difusión como canción de salón.

Para entender esta disputa, quizá lo mejor sea plantear la discusión más allá de los límites del campo de la música para proponer una visión sociocultural e histórica que permita apreciar el problema desde otro ángulo. Al tomar como soporte las afirmaciones de Moreno (1995), cabe recordar que desde el siglo XVI España y Cuba han sostenido relaciones, en gran parte por la posición geográfica de la isla, pues se consideraba que ella era el puerto de entrada a América. Esto, por supuesto, genera escenarios de intercambio que trascienden lo puramente comercial para dar paso a

intercambios culturales (ya sea de manera consciente o inconsciente), en donde los elementos identitarios de cada uno de los países implicados son susceptibles a ser adoptados, adaptados y por ende reinterpretados por los actores del suceso. Visto de esta manera, la discusión sobre quién tiene la propiedad de la creación del género puede pasar a un segundo plano. En esta dirección, hay datos que corroboran lo anterior en sucesos relacionados con la presencia de la contradanza en América desde mediados del siglo XIX y sus transformaciones para dar paso al nacimiento de la habanera. Marulanda (1994) así lo confirma cuando cita a Cárdenas (1992):

En 1834, a la llegada del conde Mirasol a Puerto Rico, lo acompañaban en su séquito gubernamental unos jóvenes cubanos que traían una nueva modalidad de danza, cuya unidad rítmica era más cadenciosa que la de la contradanza, con un arpegio cuya primera nota era una corchea. El nuevo baile era la forma de baile que hacía tiempo venía aclimatándose en Cuba con el nombre de Habanera. [...] Inmigrantes venezolanos en 1821 trajeron a Puerto Rico la contradanza española y un danzón que juntos dieron origen a la danza actual. [...] De esta manera, la danza se fue conformando como una expresión auténticamente popular, en la cual se transformaron una serie de elementos de la música tradicional. (p. 40)

En cuanto a cuál fue la primera obra producida bajo el esquema de habanera, hay distintas aseveraciones que complejizan la discusión y que, si se quiere, imposibilitan determinar una fecha exacta para este suceso. Carpentier (1997) afirma que:

El primer gran *best seller* mundial de la música latinoamericana es, evidentemente, la habanera "Tú" del cubano Eduardo Sánchez de Fuentes, cien veces editada y reeditada, en América, Francia y España, desde la fecha de su composición (1890).

Pero convendría recordar que ya figuraba una habanera, famosa entre todas, en *Carmen* de Bizet, escrita en 1875. Luego, la habanera, nacida en La Habana ya era un género de composición cuando a sus giros se somete, quince años después, un músico culto de Cuba. Género de composición que había empezado a sonar, casi anónima, en bailes y fiestas, bajo el título de danza habanera. Ocurría con ella lo que se había producido en las zarabandas y chaconas mencionadas por Cervantes y Lope de Vega que, surgidas al natural y espontáneamente del suelo americano, pasarían por proceso de fijación y estilización, al salón, al concierto y al teatro lírico. Después de la habanera de Bizet, vinieron las habaneras de Debussy y Ravel, del mismo modo que el tango argentino, introducido en Europa en vísperas de la Primera Guerra Mundial, bailado ya por personajes como Marcel Proust, pasaría, muy pronto, como género, a la obra de Stravinsky, de Hindemith, de Darius Milhaud. (p. 17)

Por su parte, Alonso (1998), citada por Sánchez (2006), dice que la más antigua de las habaneras es aquella titulada “El amor en el baile”, cuya publicación se dio en La Habana en el diario *La Prensa* en 1842.

En este punto, la discusión no toma un rumbo claro, por lo que se hace necesario revisar la posición de otros autores frente al tema desde un enfoque también histórico, pero que acuda a sucesos aún más antiguos que aquellos que los autores hasta aquí citados han propuesto. Locatelli (1997) propone:

La música de los trovadores pervive en el cancionero binario oriental, que se extiende a lo largo del Atlántico, desde Norteamérica hasta Argentina, al cual pertenecen especies como el lundú, la samba, la danza, el son, la habanera, la milonga, y ha llevado también perdurables manifestaciones de la mesomúsica americana, que se difundieron no solo en América, sino en salones de baile de todo el mundo (maxixe, habanera y tango). El esquema

rítmico de este cancionero es el compás binario 2/4 en sus diversas realizaciones rítmicas, y la escala que le corresponde es la menor antigua. (p. 45)

En virtud de lo expuesto anteriormente, este documento propone exceder los límites de una propiedad regional o continental de la habanera y hacer un recorrido que comprenda tan discutido género como el resultado de una lectura propia de un suceso musical derivado de procesos sociales, culturales y económicos, producto principal de intercambios culturales. En síntesis, acceder a la habanera como una lectura americana de expresiones europeas en tanto una lectura europea de sucesos musicales latinoamericanos.

No es objetivo de este documento determinar con exactitud la pertenencia de la habanera a América o a España, puesto que la razón de ser de este trabajo, como ya se mencionó, es proponer una mirada de ella como la lectura en dos sentidos desde lo formal musical, lo estilístico, lo social y lo humano, según el lugar geográfico desde el que se ubique el lector. Sin embargo, dados los argumentos anteriores, se puede aseverar que la habanera es el resultado de una criollización de la contradanza, con todo lo que esto implica en términos de acepción cultural, identificación de un pueblo con una expresión musical y reinterpretación del código original para plasmar la propia expresión.

En resumen, es plausible afirmar que la habanera sufrió el mismo proceso de transformación que su antecesora, la contradanza: se popularizó y se reformuló de acuerdo a las necesidades y valoraciones que tenía cada uno de los pueblos en donde fue aceptada; a partir de esa nueva comprensión regional que tuvo, le fue posible generar expresiones musicales tanto eruditas como populares. De este modo, la lectura francesa de la contradanza fue la que llegó

a España y de allí procede la que impregnó al continente americano.

Finalmente, se puede afirmar que la habanera se erige como un instrumento en sí mismo, cuyo poder de acepción pudo materializar los anhelos de algunos compositores reconocidos por llevar a un lenguaje académico una expresión musical que nace a través del baile, de las denominadas con cierto desprecio “músicas populares”. Esto genera una ruptura entre la noción de la calidad de la música, que excede los alcances de un discurso que, según el punto de vista, favorece a lo académico o a lo popular por encima de su contrario.

A la luz de lo anterior, se puede concluir que la música latinoamericana goza de más similitudes que diferencias; así mismo, es necesario considerar a la música del continente como una unidad, como una expresión no de países de manera aislada, sino como la visión generalizada de toda una región. De ser así, en la formación musical de las nuevas generaciones es necesario advertir este suceso y ocuparse desde la academia de su inclusión en los programas académicos, pues resulta tan significativa, compleja e importante como la tradición europea. Por esta razón, no se debería considerar la existencia de la música del viejo continente sin la contribución del contexto latinoamericano. ■

## Referencias

- Aretz, I. et ál. (1997). *América latina en su música*. México: Siglo XXI Editores.
- Cárdenas, R. (1992). *Música caribeña, tres países y un solo ritmo*. Cali: Centro editorial Universidad del Valle.
- Casares, E. et ál. (2000). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. España: Sociedad General de Autores y Editores.
- Cortés, J. (1999). *Emilio Murillo: gruta simbólica y nacionalismo musical*. Disponible en: [shorturl.at/jKSY9](http://shorturl.at/jKSY9)
- Cruz, M. (s. f.). Folclore, música y nación: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Revista Nómadas*. Disponible en: [shorturl.at/mzJL6](http://shorturl.at/mzJL6)
- Davidson, H. (1970). *Diccionario folclórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*, tomo 2. Bogotá: Publicación del Banco de la República.
- Hoss de la Commte, M. (2009). *Tango y bandoneón*. Buenos Aires: Maizal ediciones.
- Keppa, J. (2011) *El origen de la habanera*. Disponible en: [shorturl.at/fgJR4](http://shorturl.at/fgJR4)
- Marulanda, O. (1990). *Lecturas de música colombiana*, vol. 1. Bogotá: Alcaldía Mayor.
- Marulanda, O. (1994). *Un concierto que dura 20 años*. Ginebra, Valle: Fundación Promúsica Nacional de Ginebra, Funmúsica.
- Moreno Fragnals, M. (1995). *Cuba-España, España-Cuba. Historia común*. Barcelona: Crítica.
- Ocampo, J. (2011?). *Manual del folclore colombiano*. Bogotá: Plaza y Janés Editores.
- Otaola González, P. (2007). *Imágenes de España en la música de Debussy. Littérature, langages et arts: rencontres et création*. Universidad de Huelva.
- Perdomo Escobar, J. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Editorial Plaza y Janés.
- Possetti, H. (2015). *El piano en el tango*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Rico Osés, C. (2009). La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minget e Yrol y los bailes públicos. *Anuario musical*, n.º 64, 191214. Disponible en: [shorturl.at/ejwxG](http://shorturl.at/ejwxG).

- Ríos, M. (1997). *Ayer y hoy del cante flamenco*. España: Ediciones Istmo.
- Sánchez, V. S. (2006). La habanera en la zarzuela española del siglo diecinueve: idealización marinera de un mundo tropical. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 3, n.º 1, 426.
- Sábato, E. (1963). *Tango, discusión y clave*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Salgán, H. (2001). *Curso de tango*, 2.º edición. Buenos Aires: Polidoro.
- Santamaría Delgado, C. (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Unesco. (2009). *Lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*. Disponible en: [shorturl.at/gHJR5](http://shorturl.at/gHJR5)
- Zamudio, D. (1949). El folklore musical en Colombia. *Revista de Indias*, vol. 109, n.º 35. Prensa del Ministerio de Educación Nacional.