

PRIMERA APROXIMACIÓN A LA HABANERA EN CATALUÑA*

Xavier Febrés

El ritmo de la habanera fue creado en Cuba en el siglo XIX por compositores cubanos. Se trataba de la adaptación con ritmos de influencia negra de un viejo baile de moda europeo, la *country-dance* o contradanza inglesa. Acto seguido se popularizaría en Cataluña, vehiculado por el caudaloso corriente de la zarzuela, como una de las distintas formas musicales «de ida y vuelta» que se multiplicaban entre España y las colonias americanas.

Una vez extinguido el protagonismo social de la zarzuela, la práctica de la habanera se desdibujaría en Cuba, mientras mantenía una singular vitalidad en la metrópoli como canto coral o como canción de taberna, hasta convertirse en Cataluña en «uno de los fenómenos modernos más notables de tradicionalización», según apunta el profesor Joaquim Molas en la *Historia de la Literatura Catalana*¹.

Es preciso tener en cuenta de entrada que los lenguajes musicales no suelen presentarse en estado puro, con un origen y una evolución delimitados al detalle. Son generalmente fruto de trayectorias complejas, de entrecruzamientos de influencias, de mezclas no siempre claramente definibles.

La primera música europea de salón llegada a las colonias americanas estaba formada por branles francesas, gavotas, valeses, gallardas, pavanas, zarabandas, chaconas. La segunda tanda fue la del minueto, la bourrée, la giga, el fandango y la famosa contradanza. La «criollización» de la contradanza operada en Cuba por mú-

* Traducción al castellano de la ponencia presentada el 18 de octubre de 1990 en las IV Jornadas Catalano-Americanas, organizadas en Barcelona por la Comissió Catalunya-América 92.

1. Molas Joaquim: *Historia de la literatura catalana*, vol 11. Ed. Ariel, Barcelona 1988.

sicos locales influidos por ritmos negros generará la danza habanera o habanera, que en la metrópoli será conocida también como tango americano o americana.

Las capas populares negras estuvieron en contacto desde el primer momento con formas musicales europeas importadas, en convivencia con las suyas ancestrales. De esa simbiosis surgiría toda la riqueza de la música afroamericana en general (el jazz, por ejemplo) y afrocubana o caribeña en particular.

El teatro musical aparece a partir del siglo XVII en las sociedades coloniales, con entremeses y mojigangas, y aun más al siglo siguiente con el auge de las tonadillas y los sainetes. Los primeros entremeses ya englobaban piezas de música de salón como gallardas y pavanas renacentistas. La tendencia se acentuaría el siglo XVIII, antes incluso de la eclosión de la zarzuela.

El tronco de la country-dance

La *country-dance* era uno de los bailes ingleses de salón a la moda en Europa, principalmente en el país originario a partir del siglo XVI y en Francia a partir del siguiente. Fue llevado a Cuba por colonos blancos de la isla caribeña de Santo Domingo, según Alejo Carpentier², o por oficiales ingleses que se apoderaron de la plaza fuerte de la Habana en 1762, según el antropólogo Fernando Ortiz³.

Algunos compositores europeos adaptarían la danza de moda como partitura para piano, como pieza de concierto. Compusieron contradanzas Haydn, Beethoven y, aun más numerosas, Mozart. Un interesante análisis musical comparativo entre la pieza de Mozart «Contradanza en sol. K. App 1096» y la primera partitura conocida de contradanza cubana, fechada en 1803 con el título de «San Pascual Baylón», ha sido establecido por Salomón Gadles Mikowski⁴.

Pero como afirma el estudio de Salomón Gadles Mikowski, «aunque podamos encontrar definitivamente los orígenes de la danza cubana remontándonos hasta la *contredanse* francesa y todavía más atrás, hasta la *country-dance* inglesa, este origen combinado anglofrancés es solamente estructural y coreográfico: por lo que respecta a la música, encontraremos elementos melódicos procedentes en gran parte de España y estructuras rítmicas de África principalmente».

En efecto, lo que nos interesa en el marco del estudio histórico de la habanera es el hecho concreto que la criollización de la contradanza europea en Cuba consistió en la incorporación de una nueva característica rítmica, que configuraría la aparición de la habanera y del tango. Como escribe Salomon Gadles Mikowski, «según se ha indicado en la comparación de la primera contradanza cubana con una de Mozart, el elemento diferenciador más importante entre las dos resultó ser el ritmo de tango o habanera, que otorgó a «San Pascual Baylón» su sabor criollo. La comprensión de este aspecto (...) es básica para entender el proceso de criollización de la danza cubana».

2. Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica, México 1984.

3. Ortiz Fernando: *La música afrocubana*. Ed. Júcar, Madrid 1975.

4. Gadles Mikowski Salomón: *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba*. Ed. Letras Cubanas, La Habana 1988.

Diversos factores favorecieron la rápida exportación del invento musical cubano. La isla constituía la encrucijada no solo del conjunto estratégico de las Antillas, sino del comercio entre toda América y la metrópoli española. Una vez perdidas las posesiones suramericanas durante el primer tercio del siglo XIX, Cuba representaba la principal colonia española y la que reunía una mayor proporción de colonos. La condición de encrucijada neurálgica, las relaciones estrechas y constantes creadas con la metrópoli por la numerosa población hispánica y por el sistema de producción dedicado a la exportación hacia Europa (azúcar, tabaco, café, cacao), facilitan un grado de intercambios permanentes de todo tipo más elevado que el que había tenido hasta entonces España con ninguna otra colonia.

La actualidad cubana estaba muy presente en el conjunto de España durante el siglo XIX y principios del XX. Por otro lado, la imaginación europea siempre ha atribuido a los paisajes tropicales unas condiciones de vida paradisíacas y a las poblaciones mulatas que los habitan —particularmente a la rama femenina— una especial atracción sensual. Son mitos firmemente enraizados en la psicología colectiva, que alentaban un interés particular por los productos de procedencia cubana, especialmente en el terreno musical o del espectáculo.

El vehículo privilegiado de la zarzuela

Alejo Carpentier establece que «hacía tiempo que la contradanza cubana se exportaba asiduamente, como producto musical de la isla, reeditándose en el extranjero bajo el título de Danza habanera (...). En España solían presentarse como Danzas americanas o Americanas»⁵.

El vehículo de esa exportación era el teatro musical, es decir la zarzuela. Representaba el medio de difusión musical más popular en el conjunto de España durante la época anterior a la aparición del disco, la radio o el cine, y por descontado de la televisión. La zarzuela llegó a disfrutar de una amplísima audiencia en ciudades grandes, medianas y pequeñas, en las que jugaba los papeles sumados de todos aquellos otros medios de distracción todavía incipientes o inexistentes.

Las características de la zarzuela permitían la introducción en la partitura global de piezas singulares, como seguidillas, valeses, mazurcas, boleros, minuetos, rondós, chotis, guajiras, jotas, pasodobles, contradanzas, tangos. En algunos casos se hacían más populares que la obra en su conjunto, como ocurría con algunas marchas (la marcha de *Moros y cristianos*, de Serrano), jotas («Si vas a Caltayud», en *La Dolores*, de Bretón), chotis (el chotis de *El Caballero de Gracia*, de Chueca), pasodobles (*El gato montés*, de la zarzuela del mismo nombre, de Penella Moreno), valeses (el de la zarzuela citada de Chueca), mazurcas (el dúo de los Paraguas, en *El año pasado por agua*, de Chueca), boleros (el «Bolero de Marabú» en *Doña Francisquita*, de Vives), tanguillos de Cadiz («La tarántula es un bicho muy malo», en *El Caballero de Gracia*), etc.

5. Carpentier, Alejo: op cit.

Entre otras, contenían habaneras diferentes zarzuelas como *Don Gil de Alcalá*, de Penella Moreno; *La verbena de la Paloma*, de Bretón; *Los sobrinos del capitán Grant*, de Carrión y Caballero; *El tambor de granaderos*, de Rogel; *Niña Pancha*, de Romea y Valverde; *El gorro frigio*, de Nieto; etc. No significa que se presentasen como tales de forma explícita. A veces figuraban on el nombre de «canción», «danza americana», «americana» o incluso «tango americano».

La habanera adoptada por la zarzuela española era el ritmo bailable criollo derivado de la contradanza, que había conseguido gran voga e influido en el nacimiento del tango argentino. La habanera zarzuelera conocida en el conjunto de España fue una pieza de teatro musical, siempre en amalgama con lo orígenes de la contradanza y las derivaciones hacia el tango.

También conoció cierto predicamento burgués como pieza de salón. Uno de los primeros compositores de zarzuela que popularizaría el ritmo de la habanera en los salones de la metrópoli fue el prolífico autor navarro Joaquín Gaztambide (1822-1870), que hizo una estancia en Cuba en 1868 al frente de la gran compañía de zarzuela que había montado.

Colocada en la metrópoli, el interés primordial que encontraban compositores y públicos en la habanera era el balanceo definitorio de su ritmo binario y la resonancia mítica del propio nombre de habanera, danza americana o tango americano. Servía para ilustrar temas, situaciones o atmósferas con profusión de languideces tropicales, palmeras, mulatas, negros y conquistadores. Esta característica resultó a menudo acentuada y ha creado un arquetipo, un cliché.

Uno de los protagonistas argumentales y escénicos de la habanera transplantada a España, conjuntamente con la mulata sensual, era el negro indolente, ingenuo, gracioso e ignorante. Se acentuaba o caricaturizaba la forma de hablar de los negros de las colonias, el castellano bozal.

Múltiples habaneras cantadas aun hoy en la Costa Brava catalana aluden a uno de los orígenes del género, el «tango de negros», como por ejemplo la titulada «Negrito congo»:

Yo soy un negrito congo
que en el Africa nací
ay, ay, ay,
que en Africa nací.
Vengo a cantarte unos tangos
que se bailan allí
ay, ay, ay,
que se bailan allí.

La presencia en la música clásica

La habanera también gozó de un fugaz predicamento en la música clásica, con la misma función evocadora de climas y languideces tropicales a través del balanceo típico de su ritmo. La popularidad alcanzada por la ópera *Carmen* de Georges Bizet convirtió su habanera del primer acto, escrita en 1875, en la más célebre de todas dentro del ámbito de la música culta.

El tema hispánico, andaluz, debía aconsejar a criterio del compositor francés la incorporación de un ritmo entonces en voga en una de las arias para mezzosoprano y coro. Recurrió al plagio, puesto que la famosa habanera de *Carmen* es en realidad, con pocos retoques, la pieza *El arreglito* compuesta en 1840 por el músico vasco que había residido en Cuba, Sebastián Iradier, quien integraría más adelante esa misma pieza en su obra *Fleurs d'Espagne* (1846). Quizás Bizet la conocía por transmisión espontánea y la consideró como tonada anónima. Por otro lado, también Iradier es el autor de una de las habaneras más populares hasta hoy a escala internacional, *La paloma*.

La *Rhapsodie espagnole* de Maurice Ravel (1907) contiene una habanera, definida nominalmente como tal en la obra. Procede de la orquestación de la *Habanera para dos pianos* escrita por el mismo autor en 1898. Maurice Ravel compuso otra *Vocalise en forme d'habanera*, en 1907. La habanera también está presente en *La soirée dans Grenade*, en *Les parfums de la nuit* (en *Iberia*) y en *La puerta del vino*, las tres obras de Claude Debussy.

El compositor igualmente francés Camille Saint-Saëns compuso una *Habanera* para violín y piano, de 1885. Louis Aubert compuso en 1918 el poema sinfónico *Habanera*, que destacaría entre el conjunto de su obra. Raul Laparra escribió en 1908 una ópera con el título *Habanera*.

Entre los compositores españoles, el ritmo de la habanera aparece en *Rapsodia cubana* (*op 66*), de Isaac Albéniz, del mismo modo que en la última de las ocho piezas de su *Suite española*, la que lleva como subtítulo *Cuba (Capricho)*, compuesta en 1886. Por otro lado, Manuel de Falla incluyó el ritmo de la habanera en *Cubana*, una de las «Cuatro piezas españolas» para piano estrenadas en 1908 en París por Ricard Viñes, durante el periodo en que el compositor vivía en la capital francesa.

Entre las actuales generaciones españolas, Xavier Montsalvatge ha seguido practicando la composición de habaneras dentro del campo de la música culta. Una obra con el título de *Habanera* fue compuesta por este músico barcelonés de origen gerundense en 1940. Vuelve a aparecer explícitamente una habanera en sus *Divertimentos* (1945); también de manera tangencial en *Canción de cuna para un negrito* (1945) y, sobre todo, en las *Cinco canciones negras* (1946), que le darían fama internacional, interpretadas y grabadas por voces de la talla de Victoria de los Angeles, Teresa Berganza, Montserrat Caballé o Shirley Verret. Dentro de la segunda de esas canciones, el autor incluyó un fragmento de la música de la habanera cantada tradicionalmente en la Costa Brava catalana con el nombre de *El abanico*, que acababa de recoger entre viejos cantores de la localidad de Calella de Palafrugell mientras elaboraba el libro *Album de habaneras*, una recopilación de letras y músicas sobre la persistencia del género entre pescadores y artesanos de la comarca del Ampurdán.

Los padres de la habanera

La criollización cubana de la contradanza europea conocida en Cuba como «danza habanera» o simplemente «danza» fue cultivada en primer lugar como género bailable de moda por músicos populares anónimos, antes de ser estilizada por composi-

tores cultos en partituras destinadas principalmente al piano, o a voz y piano, en la línea clásica de los *Lied*.

En esta segunda vertiente, Alejo Carpentier designaba padre de la habanera al compositor y pianista Manuel Saumell Robredo (1817-1870), nacido en La Habana de padre valenciano. Escribía exactamente: «no es solo el padre de la contradanza, como se le ha nombrado. Es el padre de la habanera ('primera' de *La amistad*), del danzón (*La Tedeuzco*), de la guajira ('segunda' de *La Matilde*), de la clave (*La Celestina*), de la criolla (segunda de *La Nené*), y de ciertas modalidades de la canción cubana ('segunda' de *Recuerdos tristes*). Todo lo que se hizo después de él era ampliar y particularizar elementos que ya estaban plenamente expuestos en su obra»⁶.

Entre el conjunto de compositores cubanos del género, destaca Ignacio María Cervantes Kawanagh (1847-1905), considerado el músico cubano más importante del siglo XIX. Sus contradanzas o danzas habaneras, desde la primera que compuso a los diez años de edad con el título de *Soledad*, han jugado un papel en el desarrollo del estilo nacional cubano que ha sido comparado al de las danzas noruegas de Crieg y al de las danzas eslavas de Dvorak, o a la obra de Albéniz, Granados y Glinka.

Otro compositor cubano descollante era Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), autor a los dieciseis años de una de las habaneras más emblemáticas y difundidas internacionalmente, la célebre *Tu*, que en la Costa Brava se canta con el título de *Tecla*. Alejo Carpentier la tildaba de «primer gran best-seller mundial de la música latinoamericana (...), cien veces editada y reeditada, en América, Francia y España, desde la fecha de su composición (1890)»⁷.

Los nombres de Saumell, Cervantes, Sánchez de Fuentes y Ruiz Espadero componen la plana mayor de compositores cubanos de habaneras como género de salón (canción y danza), a menudo para piano. El prestigio de las habaneras de Cervantes en el ámbito de la música de concierto hizo perdurar la composición hasta finales del siglo XX por autores cubanos como Alejandro Caturla, Hilario González, Harold Gramatges, etc. En cambio, en España el mismo nombre de la habanera se aplica primordialmente a romanzas de zarzuela que solo adoptan de la habanera cubana el ritmo binario básico, el lánguido balanceo rítmico y, sobretudo, la atmosfera musical o temática criolla. Son por tanto dos géneros entroncados, pero de desarrollo distinto.

La aportación de músicos catalanes en Cuba

Alejo Carpentier, en su libro ya clásico editado en 1946 *La música de Cuba*, subraya la aportación de músicos catalanes y asenta la influencia que ejercieron en la formulación de la música cubana, hasta entonces practicada espontáneamente, sin fijación escrita ni elaboración académica en lo que respecta a las variantes populares, o sin inscripción en las corrientes internacionales en lo que concierne a la culta.

6. Carpentier, Alejo: op cit.

7. Carpentier Alejo: *América latina en su música*. Ed. Siglo XXI, México 1977.

El padre de Alejo Carpentier estudió violoncelo junto a Pablo Casals. El propio Alejo Carpentier, musicólogo, periodista y diplomático, conoció la realidad catalana primero a través del contacto en París en el seno del movimiento surrealista con Dalí, Miró y Picasso, como también a través de la asistencia el año 1937 en Barcelona al II Congreso de Escritores Antifascistas y luego, por el trato durante su estancia en Venezuela a partir de 1945 con el geógrafo y explorador catalán Felix Cardona Puig, que convertiría en el personaje novelesco llamado Montsalvatge en la obra *Los pasos perdidos* (1953) (antecedente de otro personaje novelesco catalán inspirado en la vida real de Ramon Vinyes en Colombia, el «sabio catalán» de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez). Escenarios barceloneses aparecen en obras de Carpentier como *Concierto barroco* (1974), *La consagración de la primavera* (1978) y *El arpa y la sombra* (1979).

Del mismo modo, el antropólogo cubano Fernando Ortiz, que formaba parte junto a Carpentier durante los años 20 del Grupo Minorista de intelectuales progresistas cubanos, se crió en Menorca desde la edad de un año y estudió Derecho en la Universidad de Barcelona. Fue miembro posteriormente del Centro Catalán de La Habana.

La primera iniciativa de trasladar a la partitura una música popular afrocubana fue del músico catalán Joan Casamitjana, radicado en Santiago de Cuba desde 1883 (donde fundaría una escuela de música) y nacido en Barcelona en 1804. Alejo Carpentier escribe: «Corresponde a un hombre que no había nacido en Cuba —y cuya visión no estaba entorpecida por prejuicios locales— la gloria de haber sido el primero en comprender el valor rítmico y melódico de la música negra elaborada en las Antillas. Una noche de 1836 se encontraba en el café La Venus el excelente músico catalán Casamitjana (autor de canciones cubanas muy apreciadas en Santiago) y asistió al paso de una ruidosa comparsa llevada por las mulatas María de la Luz y María de la O, que iban cantando el Cocoyé. Al mismo momento, deslumbrado por la revelación, anotó las coplas y los ritmos, y escribió una partitura para la banda del Regimiento Cataluña»⁸.

En el siguiente estadio de formulación de la música cubana interviene el compositor y pianista José Ardévol, nacido en 1911 en Barcelona y llegado a La Habana en 1930. Cuatro años más tarde fundaría y dirigiría la Orquesta de Cámara de La Habana hasta 1952, a la vez que pasaba en 1938 a ocupar la cátedra de Composición en el Conservatorio Municipal (hoy conservatorio Amadeo Roldán), o la crítica musical a partir de 1934 en el diario *Acción*. Con los alumnos aventajados fundaría el Grupo de Renovación Musical, adelantado y polarizador de una nueva generación de compositores cubanos.

Felix Ráfols, nacido en Barcelona en 1894, alumno de Enrique Granados, sería el fundador del Conservatorio de Camagüey. José Raventós, nacido aquel mismo año 1894 en Cataluña, formado en la Escolanía de Montserrat y alumno de los maestros Millet y Morera en Barcelona, sería el director del Conservatorio Enrique Peyrellade de La Habana, donde estudiaron Xavier Cugat y su primera esposa, la

8. Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica, México 1984.

prestigiosa liederista mulata cubana hija de padre catalán Rita Montaner. Josep Raventós escribió sobre la música cubana su *Historia de la música* (1951).

Ernesto Cervera fundaba en 1923 el Orfeó Catalunya de Santiago de Cuba, una de las agrupaciones integradas en el Centro Catalán de la ciudad, que patrocinaría el viaje del futuro presidente de la Generalitat de Cataluña (gobierno autónomo catalán) Francesc Maciá a Cuba en 1928 y el de Pablo Casals en 1959.

Antonio María Romeu fue el autor en Cuba de más de quinientos danzones, entre los cuales el muy popular *Ay, que me vengo cayendo*. La obertura de la versión orquestal de *Saudades do Brasil* compuesta en 1918 por el compositor francés Darius Milhaud durante su estancia en Brasil, se basaba en un danzón de Romeu. Su nieto Armando Romeu es autor de mambos de repercusión internacional, como *Mambo a la Kenton*, popularizado por Pérez Prado, no siempre con mención de la autoría de Romeu.

La Orquesta Sinfónica de La Habana fue fundada en 1922 por el compositor nacido en Cuba de ascendencia catalana Gonzalo Roig, igualmente autor de boleros, fallecido en 1970. Uno de los instrumentistas de la orquesta era Rodrigo Prats, hijo del director y compositor de origen catalán Jaime Prats, nacido en Sagua la Grande, donde dirigió la Banda Municipal y fundó la Academia de Música de la ciudad. Jaime Prats fue el director del Orfeón Catalán de La Habana en el momento de su fundación, en 1910.

Protagonismo musical de los negros

Un hecho de primera magnitud es el protagonismo musical de los negros de América, la importancia de la aportación de los esclavos africanos en la configuración de muchos de los nuevos géneros americanos. Entre el siglo XV y el XIX, de doce a quince millones de negros fueron deportados de las regiones africanas del Golfo de Guinea hacia América. Debían asegurar en régimen de esclavitud las necesidades de mano de obra en las plantaciones de los colonos europeos, necesidades que no podían cubrir las poblaciones autóctonas indias, menos numerosas y más diezmadas.

En Cuba el crecimiento demográfico fue acelerado. En 1776 la isla contaba con 179.285 habitantes, de los que 28'1% eran esclavos. El censo del año 1841 establecía una proporción de 43'3% de esclavos sobre la población global de 1.007.594 habitantes.

Entre 1710 y 1860 fueron desembarcados en Cuba 700.000 negros, aunque la cifra no sea unánimemente aceptada por los historiadores, que en algunos casos la reducen. España fue el último país europeo en abolir la esclavitud, en 1886. Quedaban en ese momento en Cuba 25.000 negros en régimen de esclavos, sobre una población total que se aproximaba al millón y medio de habitantes. El crecimiento demográfico cubano fue más elevado entre la población negra que entre la blanca.

Tres ramas esenciales del legado cultural aportado por los hijos de los esclavos negros en el marco americano fueron el jazz en Estados Unidos, los nuevos ritmos en el Caribe y el samba en Brasil. En el apartado caribeño, el protagonismo de la isla

más extensa de las Antillas Mayores —Cuba— es ampliamente admitido. Aunque de todos modos, como reconoce Leonardo Acosta en su obra *Música y descolonización*, «elaborar una clasificación de los diversos géneros y subgéneros musicales del Caribe es poco menos que imposible»⁹.

Paradójicamente, la música africana es una de las menos estudiadas hasta hoy, pese a reconocérsele su influencia en múltiples formas de música popular esparcidas por el planeta. Formas musicales refinadas han sido documentadas por los etnomusicólogos en toda la región del África occidental que engloba a Nigéria, el Golfo de Guinea y la región bantú del Congo y Angola. Dicha música aparece ligada a la danza y al papel del tambor, dentro de una variedad de modelos y funciones, tanto en lo referente a rituales animistas como a música cortesana en algunos estados africanos de aristocracia feudal.

La preponderancia de las formas rítmicas y de la percusión no impide la frecuente aparición de otros instrumentos como la cítara, el laud, el arpa, instrumentos de cuerda como el arco, el xilófono, etc. Como afirmaba el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán, «decir que el negro solo siente y expresa el ritmo mientras que el blanco es un ser de condición melódica y armónica, además de constituir una grosería clasificatoria, es un irritante prejuicio estético»¹⁰.

La principal proporción de negros deportados a Cuba procedían de la cultura yoruba y carabalí (Nigeria) y de la bantú (Congo y Angola). En Brasil dominaban la bantú, la ewe-fon (Dahomey) y la mandinga (Malí, Senegal). Fernando Ortiz ponía el dedo en la llaga al escribir: «Pese a que hoy se admite en general el carácter intensamente musicófilo de los negros, la música africana está todavía muy poco estudiada porque aun no hace un siglo África era vista como un continente salvaje de pueblos antropófagos, tal vez de especie infrahumana. Todavía en la época de los debates esclavistas, a mediados del siglo XIX, se llegó a discutir muy seriamente por parte de un obispo si el negro tenía alma».

Más adelante añade Ortiz: «Los esclavistas, en su afán por justificar la subyugación por la supuesta "inferioridad racial" del esclavo, quisieron ver en los fervores musicales del negro no solo un entretenimiento banal e infantil, sino incluso una tarea propia de razas calificadas de deficientes y destinadas para siempre a la dominación ajena»¹¹.

El embrión de la habanera en el tango

Del mismo modo que la transformación cubana de la contradanza conocida por habanera irradiaba hacia la metrópoli, también lo hacía en dirección a puertos suramericanos con los que La Habana mantenía relación directa, por ejemplo los de Montevideo y Buenos Aires. Numerosos autores sostienen un origen común del tango argentino y de la habanera.

9. Acosta Leonardo: *Música en Uruguay*, vol I. Servicio Oficial de Difusión Eléctrica, Montevideo 1953.

10. Ayestarán Lauro: *La música en Uruguay*, vol. 1. Servicio Oficial de Difusión Eléctrica, Montevideo 1953.

11. Ortiz Fernando: op cit.

El musicólogo argentino Carlos Vega rastreó la práctica de la contradanza en Buenos Aires desde 1730. En un documento de 1747 sobre las fiestas organizadas en la capital del virreinato del Río de la Plata con ocasión de la coronación del rey de España Fernando VI, se lee: «En las dos noches el Gobernador y Capitán General propinó un magnífico refresco a todos los circunstantes, que sirvió de parentesis para las Contradanzas, Minuetes y Areas».

Además de la influencia del ritmo de la habanera, el tango recibiría la de la milonga y la del candombe. Carlos Vega también hallaba paralelos entre el son cubano y la milonga argentina: «Ningún argentino, al sentir el antiquismo «Son de ma Teodora» dudará que sea una cualquiera de las milongas nuestras»¹².

Pero las interpretaciones divergen y Vega sostenía, en contra de las tesis africanista de la mayoría de autores, que el tango argentino procede del tango andaluz anterior: «Hacia el año 1880, o poco después, conviven en el ambiente porteño tres formas populares de distinta procedencia y distintas características melódicas, aunque en idéntico ritmo o fórmula de acompañamiento», escribe en relación con la habanera, la milonga y el tango andaluz, lo que origina «frecuente confusión en los respectivos nombres»¹³.

Por su lado, Lauro Ayestarán, coetáneo de Vega, subraya las similitudes de fórmula rítmica entre la habanera, el tango, la milonga y las antiguas músicas indias. Agrega un intuitivo paralelo con la música arábiga. Escribía Ayestarán: «El famoso «pie de milonga» aparece idéntico en el cancionero del Chaco y en las melodías incaicas. Y yo he escuchado con emoción en la Argelia de 1971 tocar a músicos moros, en sus instrumentos de cuerda punteada, temas que eran verdaderas milongas».

Incluso en el aspecto de la vía de llegada de la habanera a Argentina, Carlos Vega muestra la eurofilia que le separa de los musicólogos africanistas cuando escribe: «Es importante —fundamental para absorber nuestras comprobaciones— tener en cuenta que la ‘universalidad’ solo se obtiene mediante la conquista previa de Europa. Es decir, la Danza habanera, aunque pudo pasar directamente de Cuba a las islas vecinas, llega a los países distantes a través de París y de los subfocos europeos, como Madrid, que colaboró en su difusión mediante las zarzuelas y las zarzuelitas».

Por lo menos en este punto sí le sigue Ayestarán, cuando admite a propósito de la habanera: «Consigue allá su prestigio social y es irradiada de vuelta a América por París como pieza de salón y por Madrid como pieza cantable de zarzuela».

Carlos Vega documenta representaciones de zarzuelas españolas en Buenos Aires desde 1855. En lo referente a la presencia primeriza del tango en la zarzuela, subraya que en el libreto de la «revista cómico-lírica» de 1888 *Las provincias*, del maestro Nieto, se lee la acotación explícita: «Cuba (una mujer) y los cuatro servidores bailen el aire del tango».

En la portada del libreto de la obra española *Certamen nacional* estrenada en 1887 y representada en Buenos Aires el año 1900, se lee: «Célebre tango de la zar-

12. Vega Carlos: *Panorama de la música popular argentina*. Ed. Losada, Buenos Aires 1944.

13. Vega Carlos: *Danzas y canciones argentinas*. Ed. Ricordi, Buenos Aires 1936.

zuela llamada *Certamen Nacional*, arreglado para piano y canto por la profesora del Conservatorio Nacional Señorita Isabel de Orejón».

Al mismo tiempo se continuaban componiendo habaneras en Argentina por autores locales sensibles a la moda de ese baile entre la sociedad porteña. En su obra *La música nacional argentina*, Juan María Veniard reporta a propósito del pionero de la música lírica argentina Francisco Hargreaves (1849-1900): «Entre las obras editadas de Hargreaves que figuran en la década de 1880 como 'criollas', se encontraban sus difundidas habaneras como *Chinita*, *Negríta* y *Catita*».

En el trabajo publicado por Jorge Novati e Inés Cuello conjuntamente con el álbum de discos *Antología del tango rioplatense*, los autores ponen énfasis en distinguir el ritmo del tango criollo —emparentado con la habanera y procedente sin duda de Cuba— del «tango americano» vehiculado por la zarzuela española hasta Latinoamérica. La incidencia del segundo en la configuración del tango argentino es menos probable. En cualquier caso, admiten que «cuando el tango rioplatense toma características propias, se imprimen con el nombre de habanera, y viceversa. Muchas ediciones, evitando la incertidumbre, consignan *tango-habanera*»¹⁴.

El mismo deslindamiento opera Oscar Natale en su *Buenos Aires, negros y tango* al escribir «La habanera presento en nuestra ciudad tres expresiones distintas: a) danza (...) en procelosos tugurios, introducida primordialmente por negros marineros cubanos; b) canción o pieza de baile de los sectores altos, cuyas partituras eran editadas en España o en Francia, o compuestas directamente por maestros nativos; y c) canción (tango americano) divulgada sobre todo por actores hispanos que realizaban giras por el territorio argentino»¹⁵.

La zarzuela española solo vehiculó una de las modalidades de habanera, la de romanza escénica de temática exótica negro-americana, con los nombres entremezclados de habanera, danza habanera o tango americano; siempre con el ritmo característico procedente de la evolución cubana de la contradanza.

Influencias mutuas con el flamenco

Pervive el litigio sobre la mayor antigüedad del tango andaluz o del argentino, de la influencia del primero en el nacimiento del segundo, o viceversa. Del conjunto difuso de cantes flamencos para bailar llamados «de jaleo», el tango andaluz solo se ve definido como ritmo y cante particular a finales del siglo XIX.

Los orígenes históricos precisos del flamenco no han podido ser establecidos todavía. Las noticias documentables sobre este arte de transmisión oral remontan apenas a 1780, afectadas una vez más por la ausencia de estudios hasta muy tarde sobre los géneros musicales populares, que no eran objeto de interés erudito. Se admite que la música árabe-islámica —que ofrece similitudes con la de la India, de donde procedía gran parte de la comunidad gitana asentada posteriormente en An-

14. Novati Jorge y Cuello Inés: *Antología del tango rioplatense*. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires 1980.

15. Natale Oscar: *Buenos Aires, negros y tango*. Ed. Peña Lillo, Buenos Aires 1984.

dalucía— influyó a través de Turquía y Grecia sobre toda Europa y sobre el sur de España en particular.

Es evidente que Sevilla y Cadiz —focos del tango andaluz o flamenco— jugaron con sus puertos un papel de primer orden en la relación con América. También las islas Canarias lo jugaron y en ellas se localiza una modalidad canaria de tango, el tango herreño, recogido por el musicólogo Manuel García Matos en su *Antología del Folklore Musical de España*, apuntando que no guarda parentesco con el andaluz¹⁶.

Es preciso señalar que también España contó a partir del siglo XVI con población negra, evaluada en cien mil esclavos, la mitad de los cuales se hallaban en zona andaluza. Su presencia estaba vinculada al tráfico negrero colonial a través de los puertos de Sevilla y Cadiz. Del mismo modo que en América, aunque en grado muy inferior, los ritmos de esos negros pudieron tener alguna influencia en el folklore andaluz y en las premisas del flamenco.

El tango andaluz ha tenido durante el presente siglo a sus intérpretes más reconocidos en Antonio Mairena y en Pastora Pavón, la Niña de los Peines, cuyo apodo procede precisamente de la letra de uno de los «tangos de Pastora»:

Péinate tu con mis peines,
que mis peines son de azúcar;
quien con mis peines se peina,
hasta los dedos se chupa.

Los actuales «tanguillos de Cádiz», muy difundidos como versos humorísticos a raíz de la proyección obtenida por el carnaval de la ciudad, son una modalidad menor a la que los expertos discuten la nobleza flamenca.

La versión de la prioridad del tango andaluz sobre el argentino fue defendida con detalle a lo largo de una amplia obra de investigador desarrollada por el musicólogo argentino Carlos Vega durante las primeras décadas de este siglo. Su negación de cualquier influencia afroamericana en el origen del tango argentino ha sido a menudo contestada por nuevas generaciones de estudiosos, más proclives a valorar los indicios de influencia que Vega repudiaba con argumentos discutibles por naturaleza, pero minuciosamente documentados y claramente expuestos, por ejemplo en el artículo aparecido el 10 de abril de 1932 en el diario *La Prensa* de Buenos Aires, luego reproducido en gran parte en su libro *Danzas y canciones argentinas*.

La implantación de la habanera en Cataluña

En Cuba, la implantación de la habanera no fue superior ni más estable que la de otros géneros eurocubanos o afrocubanos que surgían de forma prolífica. Sin embargo, en varios puntos del litoral de la Península Ibérica arraigó la habanera a través de dos modalidades principales: el movimiento coral o el canto de taberna. El

16. García Matos, Manuel: *Antología del folklore musical de España*. Hispavox, Madrid 1960.

denominador común de ambos terrenos hispánicos de adopción fue su carácter popular. El vector compartido que condujo la habanera hasta ellos fue la zarzuela.

En Cataluña, la figura de Josep Anselm-Clavé (1824-1874) y su movimiento de sociedades corales populares marcaron la actividad musical de las clases trabajadoras catalanas del siglo XIX. Josep-Anselm Clavé también compuso habaneras y dirigió su interpretación al frente de masas corales. La formación musical adolescente de Clavé se inició en el ambiente de los cafés-cantantes, donde estaban bien presentes los géneros de moda como la habanera y el tango, entre mazurcas, polcas, valeses, etc.

Su primer grupo fue un trio, en el que tocaba la guitarra. Según uno de los biógrafos, Domènec Guansé, «tenía mucho éxito en aquellos locales más o menos prostibularios» y «comenzó cantando en aquellos locales las canciones de moda, tales como 'Las ligas de mi morena', 'La flor de canela', 'Las ventas de Cárdenas', etcétera»¹⁷.

El triunfo popular que conocería el compositor y director de coros con el paso de los años no le llevó a rechazar los viejos géneros de moda que había practicado en la juventud: «A despecho de los éxitos clamorosos que obtenía con las canciones catalanas, prosiguió alternándolas con la composición de aires aragoneses y andaluces, peruanos y habaneras. Quería extender los brazos a todos los pueblos hispánicos, incluso —quizás para corresponder a las especies perfumadas que nos enviaban— a los situados más allá de los mares oceánicos», añade Guansé.

En el programa del concierto ofrecido por Clavé en agosto de 1852 al frente de los cantores, se halla su habanera «Contradanza coreada *La brisa de la noche*». Otra «contradanza coreada» de Clavé interpretada a menudo en los recitales que dirigía era la titulada «Enma», del mismo modo que «El chinito», subtitulada «tango americano».

El crítico literario Josep Yxart señalaba en uno de sus escritos a propósito de Clavé: «tuvo que vivir y formarse en un campo donde la canción popular llega como un eco lejano y donde, en cambio, la música de cafetín y de zarzuela se posa continuamente en todos los labios (...) De este período datan aquellas composiciones tuyas (...), las costumbres andaluzas, la jota aragonesa, el tango americano (...) Basta con ver los títulos de aquellos primeros coros, valeses y americanas, como 'Las auras del valle', 'Una zambra en Alfarache', 'La brisa de la noche', 'Canela de España' y otras».

De forma más ocasional, Jacint Verdaguer escribía en uno de sus poemas, titulado «Lluny de ma terra» (Lejos de mi tierra), fruto de las nueve travesías a América que realizó entre 1874 y 1876 como capellán de la Compañía Transatlántica:

Quan a Cuba jo arribí
me n'aní a l'hermosa platja,
a la platja d'Orient
que mira a l'endret d'Espanya.
Davant mos plorosos ulls
papalloneja una barca

17. Guansé Domènec: *Josep-Anselm Clavé: apòstol, agitador, artista*. Ed. Bruguera, Barcelona 1966.

on cantaven els mariners
una havanera galana.

El poema fue musicado en ritmo de habanera mucho más tarde, en 1967, por el músico palafrugellense Josep Bastons. Pero el contacto de Verdaguer con América generó frutos escasísimos, de los que este poema es la excepción. La producción catalana en su conjunto —coros de Clavé, zarzuelas compuestas y representadas en catalán— tuvo poca incidencia en la difusión de la habanera en Cataluña, protagonizada primordialmente por la zarzuela española, en castellano.

La moda transmitida por ese género de teatro musical representado mayoritariamente en Cataluña en castellano favorecía que algunas romanzas de éxito se viesen individualizadas como canción fuera de la obra global, o que se compusieran directamente como canción a imagen y semejanza de las consagradas por la zarzuela. Debían alimentar el amplio público de los cafés-cantantes y a todo tipo de representaciones de teatro musical que recorrían la geografía del país. Constituían el principal espectáculo público de la época y el medio de transmisión por excelencia de las tonadas de moda, antes de la aparición de las grabaciones fonográficas. Las características flexibles de las partituras de zarzuela y de su interpretación por compañías muy diversas, permitían la inclusión o la adaptación a las circunstancias de cada momento de «habaneras», «contradanzas», «tangos americanos», «danzas criollas» o «americanas», sin una definición más estricta que la del ritmo básico y la ambientación tropical.

Por otro lado, la implantación de la habanera en Cataluña no guardó relación directa con la población retornada de Cuba, como alguna leyenda podría suponer. La emigración catalana a Cuba durante el siglo XIX o incluso a comienzos del XX se concentra de forma mayoritaria en dos comarcas: Maresme y Garraf. En estas comarcas encontramos hasta hoy numerosos indicios del legado colonial, pero en ningún caso una práctica de la habanera comparable al arraigo del género en las localidades costeras de Gerona y más concretamente del Ampurdán donde, a pesar de la importancia menor de la vinculación directa de su población con Cuba, el género subsistió en activo hasta la actual eclosión vinculada al movimiento turístico.

Los pescadores y artesanos ampurdaneses no cantaban habaneras — que a veces ni conocían con tal nombre— por ningún tipo de nostalgia de las calideces criollas que hubiesen podido conocer en Cuba. Las cantaban porque eran canciones de moda del repertorio popular vehiculado por la zarzuela. Y las mezclaban con toda clase de demás canciones, sardanas, valsecitos, rancheras, boleros, tangos, pericones y mazurcas, sin que la habanera tuviese ningún protagonismo especial. La individualización del género de la habanera, su lanzamiento a través de festivales y grabaciones discográficas, solo intervino en Cataluña a partir de 1966, iniciando una nueva etapa movida por otros criterios que los de la espontaneidad popular que había mantenido vigencia del género hasta entonces.

El ambiente de subsistencia de la habanera en Cataluña, desde la extinción de las representaciones masivas de zarzuela a partir de la postguerra de 1939, fue primordialmente la taberna del litoral ampurdanés. Desde el siglo anterior, la actividad laboral de pescadores y artesanos suponía una ocupación desigual según la época

del año y ofrecía en algunos momentos amplios márgenes de tiempo libre, que en las pequeñas localidades tenía como escenario la taberna o las excursiones en grupo, antes de la aparición del coche individual, de la televisión y, sobretodo, del nivel de vida par acceder a otro abanico de medios de esparcimiento.

La precariedad de la vida asociativa durante las décadas de postguerra no favorecía la reimplantación a la misma escala que antes de grupos corales o teatrales que pudiesen dar curso a la profunda tradición del canto popular. La taberna, pues, aparecía como un reducto de la vida colectiva propicio a las expansiones.

La habanera ampliamente conocida hoy en Cataluña no se cantaba durante la labor profesional de pescadores o artesanos. No era un género clasificable entre los de música popular de canto de trabajo. Ni tan solo constituía un género de canción tradicional, puesto que procedía de zarzuelas históricamente recientes y sus practicantes se encontraban a lo sumo en la segunda generación de cantantes habanerísticos. No pueden aparecer por tanto en las recopilaciones de los folkloristas.

La habanera solo será «rescatada» de la amalgama de canciones de taberna y se verá realizada por una labor de difusión pública registrada en dos fases, al socaire cada vez de la edición de un libro. El primero, publicado en 1948 en Barcelona con el título *Album de habaneras*, pasó desapercibido fuera del pequeño círculo de bibliófilos, a pesar del trabajo de recopilación musical efectuado por el compositor Xavier Montsalvatge con la ayuda del veterano cantante de Calella de Palafrugell Ernest Morató y del también palafrugellense Joan Genís, y del prólogo literario de Néstor Luján que apuntaba las líneas de interés del género.

Ese libro representaba una iniciativa de fijación de letras y músicas nacido del interés de Montsalvatge por el antillanismo que practicaba en sus propias composiciones. Pero la edición se adelantaba a su tiempo en lo referente a las posibilidades de difusión, que los autores tampoco perseguían. El mundo de la Costa Brava todavía era privativo de un minoría de habitantes y de veraneantes. Por otro lado, el libro asentaba uno de los defectos de los que adolecerá el género con el paso de los años: la atribución del carácter popular como pretexto para eludir la tarea de documentación sobre la procedencia de las canciones recopiladas, documentación ausente en ese libro y en todas las demás recopilaciones editadas hasta hoy en Cataluña.

El segundo libro del mismo tipo (recopilación de partituras con prólogo literario) editado en 1966 con el título *Calella de Palafrugell y les havaneres* —una vez más alrededor de las practicadas en esa localidad concreta—, es obra del músico de Begur Frederic Sirés (que había residido en Cuba), con la colaboración de Ernest Morató y el marco literario de Joan Pericot. Esta vez la obra conectó de pleno con el turismo barcelonés de masas en la Costa Brava, que será la plataforma de relanzamiento y de transformación de la habanera. El libro pretendía ser un esfuerzo de fijación de un género de música popular en extinción, un homenaje a cantores y ambientes que desaparecían por defunción o por invasión del turismo masivo. Este último se apropió de la habanera a todos los efectos, con rápida voracidad.

Curiosamente, la presencia veraniega estable en Calella de Palafrugell de compositores reconocidos como Xavier Montsalvatge y Manuel Valls —ambos autores de habaneras contemporáneas— no significó ningún contacto con los impulsores de

la segunda recopilación y de futuro festival bautizado «Cantada d'Havaneres de Calella de Palafrugell». Del mismo modo, este primer y decisivo festival de habaneras en Cataluña, nacido en 1967, no estableció ninguna relación con el existente desde 1957 en Torrevieja (Alicante), ni pretendió indagar en los orígenes del género o en su trayectoria en otros puntos del litoral catalán o español.

La cantada anual informal que los autores del segundo libro habían ideado en Calella de Palafrugell para mantener la práctica pública de la habanera, se inflamó de repente con unas dimensiones insospechadas de atractivo turístico. Comenzaron a proliferar nuevos grupos de cantantes de habaneras dedicados a satisfacer la súbita demanda comercial de actuaciones veraniegas.

La transformación experimentada a partir del éxito de la I Cantada d'Havaneres de Calella de Palafrugell del 1967 se tradujo primordialmente en la progresiva pérdida del «salanc» o estilo popular de la habanera practicada en Cataluña. Dicho estilo se caracterizaba por contraste con la habanera orfeonística del País Vasco y del País Valenciano, del mismo modo que con respecto a la habanera-canción de Andalucía. Se diferenciaba por la interpretación en tercetos masculinos (tenor, barítono, bajo) sin acompañamiento instrumental, con influencias del contrapunto sardanístico, del histrionismo zarzuelero y de la picaresca del canto de taberna. El «salanc» borrado era el elemento definitorio y a la vez indefinible, en la misma línea que el *feeling* o el *swing* jazzísticos, la *sandunga* de la música popular cubana, el *duende* del flamenco, el *canyengue* del tango o el *tumbao* de la salsa.

Los nuevos cantantes de habaneras, integrados en grupos nacidos para satisfacer la demanda creciente de actuaciones públicas, no procedían mayoritariamente del cultivo popular de la habanera en Cataluña (la taberna, los grupos de esparcimiento popular). Aportaban otros estilos, entroncados a menudo con la distinta tradición de los coros orfeonísticos o de las orquestas de canción bailable. La eclosión habanerística de las últimas décadas en Cataluña ha significado un nuevo público, la formación de nuevos grupos de cantantes y la aparición de nuevos compositores. Al mismo tiempo ha comportado un desdibujamiento de la personalidad original del género en Cataluña y el florecimiento de otra nueva, marcada en muchas ocasiones por la modesta capacidad musical y por un medio de cultivo ligado a las veladas veraniegas de los turistas.

Los promotores del libro *Calella de Palafrugell i les havaneres* y del festival que se derivó, fueron víctimas de su propio éxito. Se vieron engullidos por un fenómeno que ya no podían dominar y que se revolvería en parte contra los objetivos que se habían marcado. No hubiesen podido imaginar ni por un instante que la habanera que acababan de rescatar de la muerte se llegara a cantar al cabo de tres o cuatro años sobre un escenario, con micrófonos, focos, billetes de entrada, retransmisiones radiofónicas y televisivas, con asistencia de 30.000 veraneantes en torno a la plaza de un pueblo de 300 habitantes censados como era y es Calella de Palafrugell.

Durante los primeros años, los autores de *Calella de Palafrugell i les havaneres* e impulsores de la Cantada quisieron establecer un criterio de calidad en la selección de grupos que actuaban en su festival, a fin de evitar que la habanera volviese a amalgamarse con otras modalidades de canción o que perdiera su identidad básica. El criterio de selección resultó difícil de mantener, aunque fue uno de los factores

que asentó la primacía aun vigente de la Cantada de Calella de Palafrugell y arrancó muy tímidamente el género a la idea de canto completamente espontáneo e indocumentado.