

“DAN-SON”: OBRA PARA
QUINTETO DE CUERDAS EN CHARANGA

VALENTINA FERNÁNDEZ GÓMEZ
COD. 2021275014

ASESOR:
JAVIER RIVEROS CASTILLO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ
2026

AGRADECIMIENTO

Quiero agradecer a mi familia, quienes han sido un pilar fundamental en cada etapa de mi proceso musical, personal y académico. Pues, el gusto por la salsa se lo debo complemente a sus cantos y bailes frecuentes en mi niñez.

Deseo honrar especialmente la memoria de aquellos que han partido recientemente: mi abuela Graciela, mi amigo Diego y mi madrina Estella. Su presencia y sus enseñanzas han sido una fuente de inspiración invaluable para el desarrollo de esta obra compositiva. La felicidad que me brindaron a lo largo de mi vida permanece viva y se refleja en cada idea musical de este proyecto.

A Sergio, quien ha estado a mi lado durante todo el proceso de escritura de este proyecto de grado. Pues, su apoyo incondicional y ánimo constante fueron fundamentales para mantener la motivación y enfrentar cada reto que surgió en el camino.

También, a mis amigos y compañeros por su dedicación y esfuerzo en la ejecución instrumental de este proyecto. Su colaboración fue esencial para llevar a cabo las ideas musicales que forman parte de la obra.

Finalmente, quiero agradecer al maestro Javier Riveros, quien no solo se encargó de asesorar este proyecto monográfico, sino que también ha cambiado mi vida musical. Pues, gracias a él y su deseo por el saber, he podido descubrir la salsa con el violín, transformando mi enfoque musical y siendo un pilar fundamental en mi paso por la Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional, lo que ha enriquecido profundamente mi formación y perspectiva artística.

Contenido

Capítulo I: Preliminares de la investigación.....	4
1.1. Delimitación.....	4
1.2. Pregunta problema	5
1.3. Objetivo General.....	5
1.4. Objetivos específicos	5
1.5. Justificación	5
1.6. Método de investigación	6
1.7. Ruta metodológica	7
Capítulo II: Inv.-creación.....	8
2.1. Hogar: Espacio, crecimiento e intimidad.	8
2.2. Improvisación.....	12
2.3. La invención	17
Capítulo III Histórico	24
3.1. La historia en investigación-creación.....	24
3.2. Música popular.....	27
3.3. Historia musical antillana	30
3.4. Música en Cuba: fundamentos para el son y el danzón.....	39
3.4.1. El son.....	41
3.4.2 El danzón	51
3.4.3 La charanga: configuración y desarrollo como formato musical.....	57
3.4.4. Las orquestas charanga y su proyección en la música cubana	65
Capítulo IV: Obra	74
4.1 Análisis	75
Conclusiones	93
Bibliografía	97
Tabla de Ilustraciones.....	99
Anexos	101
Audio de la obra	101
Partituras	102

Capítulo I: Preliminares de la investigación

1.1. Delimitación

La charanga constituye un formato orquestal fundamental dentro de la música cubana, caracterizado por la combinación de instrumentos de viento, percusión, piano, bajo y una sección de cuerdas frotadas, en la cual el violín y la viola desempeñan un papel central en la configuración de su identidad sonora. A lo largo del tiempo, este formato ha consolidado un estilo interpretativo distintivo.

El presente proyecto monográfico surge a partir del interés por indagar la música del Caribe desde el violín —instrumento principal de la autora—, encontrando en la charanga un escenario idóneo para comprender su rol dentro de estos géneros. El interés nace gracias a mi incorporación en la *Orquesta música del Caribe* y al *Semillero Sabor Caribe* de la *Universidad Pedagógica Nacional*. Estos espacios institucionales me han permitido conocer acerca de diversos ritmos representativos cubanos, despertando el interés y brindando la oportunidad no solo de aprender a interpretarlos en mi instrumento sino también a conocer de la historia que hay detrás de esta música.

A lo largo de la trayectoria como músico intérprete, se evidencia un creciente interés por los ritmos *danzón* y *son*. Estos se encuentran frecuentemente presentes en el formato charanga, lo que ha permitido contar con una amplia gama de obras musicales. Esta presencia constante ha suscitado la necesidad de profundizar en su origen histórico, su integración en el formato y el papel específico que desempeña el violín en su interpretación.

Por esta razón, el enfoque de este trabajo monográfico se orienta a analizar los factores históricos, rítmicos e instrumentales relacionados con el *danzón* y el *son* en el contexto de la charanga. La intención es comprender cómo estos elementos contribuyen al desarrollo de estos ritmos dentro del formato y, como resultado de

este proceso de investigación y análisis, se propone la creación de una obra musical dirigida al formato charanga que integre los ritmos mencionados, reflejando así el aprendizaje y la comprensión adquiridos sobre el tema.

1.2. Pregunta problema

¿Cómo la integración de elementos históricos, rítmicos e instrumentales del danzón y el son en el formato de charanga permite fundamentar la creación de una composición musical?

1.3. Objetivo General

Analizar los componentes históricos, rítmicos e instrumentales del danzón y el son cubano dentro del formato charanga, con el fin de realizar una composición que refleje las características estilísticas y estructurales de ambos ritmos.

1.4. Objetivos específicos

- Identificar el desarrollo histórico de la charanga en el contexto social cubano.
- Caracterizar los patrones rítmicos fundamentales del danzón y el son, junto con el rol técnico de los instrumentos en la charanga.
- Aplicar los hallazgos teóricos en la creación de una obra musical para formato de charanga en una composición que incluya secciones de danzón y transicione al son.

1.5. Justificación

La intención investigativa de este proyecto monográfico se desarrolla a partir de una perspectiva dirigida a la integración de los elementos históricos, rítmicos e instrumentales del danzón y el son en la charanga, con énfasis en el rol que cumple el violín dentro de este contexto musical.

El proceso de investigación y análisis permite sistematizar los hallazgos teóricos en una propuesta compositiva que refleje las características propias del danzón y el son, integrando ambos lenguajes en una obra dirigida específicamente al formato charanga. De este modo, la investigación no solo busca profundizar en el conocimiento de los componentes musicales y su desarrollo histórico, sino también aportar una visión aplicada a través de la creación de una composición. Así, el trabajo se convierte en un ejercicio de síntesis y creatividad fundamentado en el estudio de los elementos que conforman el danzón y el son en la charanga.

1.6. Método de investigación

Resulta fundamental comprender que los métodos de investigación son aquellos procesos lógicos y prácticos que se utilizan para aprehender, sistematizar, esclarecer y apropiarse de un conocimiento. Este método depende de las características propias del fenómeno a investigar y de las preguntas que se busca resolver mediante el proceso investigativo. Por ello, el proyecto se enmarca en el enfoque de investigación-creación, el cual se caracteriza por darle un valor agregado a dicha exploración a partir de reflexiones teóricas por medio de prácticas artísticas, ya que no solo busca comprender el fenómeno histórico-musical del son, el danzón y la charanga, sino que propone integrar los elementos históricos, rítmicos e instrumentales recolectados en una propuesta creativa a modo de composición original.

Ahora bien, este proyecto investigativo implementará un enfoque cualitativo, manteniendo un alcance exploratorio y aplicado debido a que se centra en la exploración de significados, experiencias interpretativas y procesos creativos. En este sentido, busca comprender en profundidad los elementos históricos, rítmicos e

instrumentales del danzón y el son en la charanga dando como resultado una composición original para el formato.

1.7. Ruta metodológica

Este proyecto monográfico se constituyó en tres etapas o fases principales que responden a una estructura de investigación acumulativa, organizadas de manera secuencial, a partir de la revisión teórica como base para construir y alcanzar un acto creativo. En la primera etapa (1) se realizó la recolección, ambientación y contextualización del material informativo correspondiente al surgimiento de la investigación, la improvisación y la creación, además de los elementos históricos, sociales y musicales del son, el danzón y la charanga. En la segunda fase (2) se llevó a cabo la construcción de la obra compositiva original integrando los elementos históricos, rítmicos e instrumentales obtenidos. Finalmente, en la última fase (3) se realizó un análisis de la obra realizada, permitiendo validar la coherencia entre los hallazgos anteriormente mencionados y las decisiones técnicas tomadas durante el proceso compositivo.

Etapas 1: Recolección, ambientación y contextualización del material informativo correspondiente al surgimiento de la investigación, la improvisación y la creación, además de los elementos históricos, sociales y musicales del son, el danzón y la charanga.

Etapas 2: Construcción de la obra compositiva original integrando los elementos históricos, rítmicos e instrumentales del danzón, el son y la charanga.

Etapas 3: Análisis de la obra, validando la coherencia entre los hallazgos históricos, rítmicos e instrumentales del danzón, el son y la charanga; mencionando las decisiones técnicas tomadas durante el proceso compositivo.

Capítulo II: Inv.-creación

2.1. Hogar: Espacio, crecimiento e intimidad.

Como señala Aristóteles en *La metafísica*, “todos los hombres por naturaleza desean saber”. Esta afirmación resalta que la curiosidad constituye una característica fundamental del ser humano, pues, el deseo por adquirir nuevos conocimientos está presente a lo largo de su vida, especialmente en los primeros años. Esta pulsión por descubrir el mundo y lo que le rodea requiere de un escenario donde pueda comenzar su exploración social y personal.

En este sentido, la casa, en la mayoría de los casos, es un espacio que mantiene una relación íntima con sus habitantes, siendo único en la vida de cada uno. Se puede entender que el acto de habitar está estrechamente ligado con el domicilio y su estructura física y, aunque el lugar tenga relación con la simbología del término podemos definir que es un medio primordial con el que nos relacionamos con el mundo, siendo un intercambio de saberes entre sus habitantes y una extensión del sujeto como ser propio, convirtiendo la casa no solo el lugar donde se sitúa el mismo, sino también en una exteriorización de su conciencia. Es por eso qué habitar significa que el sujeto no puede existir sin un domicilio fijo, haciendo referencia a que es imposible moverse en un espacio sin crear lazos emocionales con un lugar o un grupo de personas, convirtiéndolo en un acto simbólico, pues no solo se organizan los muebles y las gavetas, sino que también los recuerdos, sueños y deseos. Pues la tarea de idealizar el espacio como “hogar” y darle un valor emocional corresponde al habitante, brindando diversidad de aspectos sensitivos según sea la proyección del domicilio (Pallasmaa, 2018).

El hogar puede entenderse como un espacio de significación construido por el sujeto el cual tiene un significado personalizado, convirtiéndolo en una expresión única de los patrones de vida de cada individuo dándole un valor simbólico al espacio. Por lo tanto, la vida no sucede dentro de sí, sino que este cobra sentido cuando el sujeto se lo otorga. Esta distinción es fundamental: la vivienda es una

estructura física y estética, pero el hogar es un estado difuso que se teje mediante la temporalidad. Al habitar, el individuo proyecta sus miedos, deseos y recuerdos sobre la casa, transformando la materia en una extensión de su propia identidad. Esta conversión no es inmediata; pues requiere de una continuidad en donde el sujeto, al enfrentarse a las presiones sociales y a sus propias búsquedas identitarias, va dándole un sentido a través de una adaptación gradual que convierte lo ajeno en algo íntimamente propio.

La memoria es fundamental en el significado y simbolismo del hogar, ya que puede despertar en el sujeto la sensación de protección y amor de la infancia, al igual que aquellas sensaciones de temor y angustia de ese entonces. Una casa llena de esencia de la vida personal es un instrumento para afrontar diversas situaciones y etapas de la vida, siendo un escenario que expresa la personalidad del sujeto al mundo exterior y una imagen que tiene de sí mismo. Sin embargo, es interesante contemplar el simbolismo de la mudanza en la vida de un individuo, puesto que la sensación de hogar puede variar según el espacio, y es por eso por lo que a lo largo de los años se experimenta de manera distinta. El tiempo y el espacio son factores importantes para poder enunciarlo como “hogar”, al igual las personas con las que se habita.

Esta visión integral demuestra que el hogar no es solo una estructura física, sino un entramado complejo donde el refugio, la memoria y la sociología convergen para darle significado al espacio que se habita; y es precisamente donde se da la observación de modelos de rol con el entorno. No cabe duda de que este, nos condiciona en diferentes estados, es decir, somos uno en lo social y otro en lo privado.

En este contexto, el hogar puede comprenderse como un espacio en el que convergen diversas dimensiones que influyen en la formación del sujeto. Estas dimensiones no solo tienen un carácter simbólico o social, sino que también inciden directamente en la construcción de la experiencia sonora y musical. A continuación, se presentan algunas de estas dimensiones en relación con la formación de la memoria auditiva:

Tabla 1*Dimensiones de la experiencia en el hogar*

Dimensión	Elemento	Características	Relación con la música
Experiencia sensorial	Sonidos del entorno cotidiano	Presencia de voces, ruidos, música ambiental	Configuran la memoria auditiva inicial
Memoria personal	Recuerdos asociados a la escucha	Experiencias afectivas ligadas al sonido	Influyen en la sensibilidad musical
Entorno familiar	Prácticas culturales y musicales del hogar	Escucha de géneros musicales, hábitos de consumo	Determinan gustos e identidades sonoras
Interacción social	Relación con otros sujetos	Espacio de escucha compartida	Favorecen la construcción de identidad sonora
Práctica musical inicial	Primeros acercamientos a la música	Canto, imitación, exploración sonora	Desarrollan habilidades básicas
Dimensión simbólica	Significados atribuidos al sonido	Asociación de sonidos con emociones y recuerdos	Indicen en el proceso creativo y compositivo

Fuente: Elaboración propia a partir de la reflexión sobre la experiencia sonora y la formación musical

Estas dimensiones permiten comprender que el hogar no solo configura aspectos emocionales o identitarios, sino que también constituye el primer escenario de formación musical del sujeto, en la medida en que allí se desarrollan las primeras experiencias de escucha y apropiación del sonido.

Sin embargo, estas vivencias con las personas pueden formar parte de la vida de cada uno. Albert Bandura¹ sostiene en la teoría del aprendizaje social que las personas aprenden nuevas conductas, habilidades y actitudes a través de la observación, la imitación y el modelado del comportamiento de otros y de su entorno social. Es por lo que la familia, al ser el primer grupo social con el que se interactúa,

¹ Psicólogo canadiense-estadounidense el cual se centró en estudios de tendencia conductual-cognitiva. reconocido por su trabajo sobre la teoría del aprendizaje social su evolución al socio cognitivismo.

influye directamente en la personalidad del individuo, ya sea mediante la conducta de los padres, la identificación con modelos de rol, o el refuerzo de ciertas conductas. Entre esto también es posible incluir gustos como: comida, arte, cine, música, etc. Pues, la convivencia forma parte importante del crecimiento de un individuo, especialmente en la niñez junto con el entorno familiar. Con esto, como se menciona anteriormente: la memoria juega un papel fundamental en la interacción con el mundo y recordar mediante símbolos, olores, sabores y sensaciones en nuestro hogar, despierta diversas emociones que permiten tomar elecciones, por lo que la habitación, casa o el espacio de vivienda sea el intento de una representación de lo que en algún momento fue el primer hogar, pues el rol de la memoria es fundamental en la construcción del sujeto. Los recuerdos no solo almacenan información, sino que son fundamentales para la autodefinición, la toma de decisiones, la comprensión de relaciones sociales y la guía de conductas futuras; con eso, podemos afirmar que la vivienda se convierte en el espacio de memoria con extensión y refugio de los recuerdos y la esencia del sujeto.

Ahora bien, en este escenario íntimo el intercambio de saberes y la observación de los modelos de rol no solo moldean la personalidad, sino que siembran algunos de los intereses académicos y artísticos en el individuo. Es en la cotidianeidad del hogar donde la música, el arte y el pensamiento se convierten en experiencias sensoriales y afectivas; de este modo, el gusto por la investigación musical no surge de un vacío, sino que es una extensión de esa pulsión por descubrir cultivada en el hogar. La memoria de los sonidos escuchados, las vivencias relacionadas a las personas con las que se habita y las dinámicas de escucha compartida actúan como símbolos y herramientas de grabado que, con el tiempo, el sujeto exterioriza en una búsqueda formal de conocimiento, convirtiendo su proyecto de investigación en un acto dirigido a su desarrollo personal especialmente en los años de infancia.

Es por esto que el hogar es el primer archivo sonoro y emocional del sujeto, donde el espacio físico y la relación social actúan como el inicio a la curiosidad intelectual. Entender la vivienda como la esencia y la extensión de la memoria,

permite la transición de lo cotidiano a lo académico revelándose no como una ruptura, sino como un proceso secuencial del ser que habita. Así, investigar es un ejercicio de memorias personales: un esfuerzo por transformar aquellos símbolos y afectos que se grabaron en la infancia para convertirlos en un discurso con sentido. De este modo, el estudio monográfico no solo busca aportar al campo del conocimiento, sino que cumple la función de honrar el hogar originario, pues, el acto de conocer más sobre un tema en específico es, ante todo una forma de seguir habitando.

En el contexto de la investigación-creación, el concepto de hogar puede entenderse como el primer espacio de construcción de la memoria sonora del sujeto. Es allí donde se configuran las primeras experiencias de escucha, las cuales inciden en la formación de sensibilidades musicales, gustos estéticos y procesos de identificación con determinados lenguajes sonoros.

En este sentido, el hogar no solo se constituye como un espacio físico, sino como un entorno simbólico donde se sedimentan experiencias auditivas que posteriormente influyen en los procesos de interpretación y creación musical. De esta manera, la relación entre memoria, experiencia y sonido permite comprender cómo las vivencias personales se transforman en material creativo dentro del proceso compositivo.

2.2. Improvisación

La improvisación puede definirse como una práctica musical en la que el intérprete dispone de un margen de libertad en la organización de parámetros como la altura, el ritmo y la dinámica. Esta ejecución puede darse en algún intermedio de una obra musical existente o cuando se esté componiendo (Assinnato, 2013).

Este aspecto musical no solo se limita a la interpretación espontánea de sonidos, pues está estrechamente ligado al acto creativo; ya que permite al sujeto cultivar nuevas ideas que se pueden desarrollar posteriormente. Es por eso que este proceso ha captado la atención de múltiples disciplinas interesadas en

entender su funcionamiento en el ser humano. Se trata de un fenómeno que trasciende lo estrictamente artístico, en la medida en que involucra procesos cognitivos, culturales y pedagógicos que inciden en la construcción del conocimiento musical.

Teoría psicológica:

Según Pressing (1987), la improvisación implica procesos de percepción, toma de decisiones y ejecución en tiempo real, apoyados en una base de conocimiento musical previamente interiorizada. Esta base de conocimiento está conformada por elementos rítmicos, melódicos y armónicos que el intérprete ha interiorizado mediante la práctica musical. Es claro que toda la información de la base de conocimiento proviene de la reunión de diversas teorías y prácticas que permiten al intérprete jugar con estos contenidos. Sin embargo, el músico que improvisa tuvo que pasar antes por un proceso referencial dentro del quehacer musical, el cual le permita reconocer estilos, texturas y algoritmos que pueden ser utilizados en la improvisación.

La improvisación implica procesos de selección y variación de ideas musicales, en los que el intérprete combina y transforma elementos previamente aprendidos. Estos pueden entenderse como procesos en el que las ideas musicales surgen mediante la selección de diversos conceptos y genera combinaciones melódicas, rítmicas o armónicas, pero solo algunas de ellas se consolidan porque resultan más, expresivas o adecuadas al contexto sonoro. Trasladado al campo de la improvisación musical, esto se puede entender como un proceso donde el ejercicio constante de la creatividad y su práctica fortalecen las capacidades del músico, mientras que lo que no se utiliza tiende a debilitarse en sus memorias.

En el contexto de la música caribeña, la improvisación adquiere una función específica dentro de formatos como la charanga, especialmente en secciones como el montuno, donde el intérprete dialoga con estructuras rítmicas previamente establecidas. Este tipo de práctica no solo implica libertad creativa, sino también un profundo conocimiento del lenguaje musical propio del género, en el que la

repetición, la variación y la interacción entre los instrumentos configuran el desarrollo musical.

Teoría etnomusicológica:

Dereck Bailey² habla sobre la improvisación desde diversos momentos históricos y presenta una perspectiva no solo desde el punto de vista del improvisador, sino que también desde la audiencia. La improvisación como un concepto amplio, reúne la interpretación y la composición en tiempo y espacio. La explica como algo continuo, kinético y dinámico previamente preparado. Bailey entiende la improvisación como un fenómeno que trasciende lo puramente sonoro para convertirse en una experiencia integral, en la que el intérprete une la preparación técnica, la sensibilidad artística y la interacción social. El carácter continuo le atribuye naturaleza en constante movimiento, donde cada decisión musical se enlaza con la siguiente y construye un flujo dinámico de significados.

Bruno Nettl³ al igual que Melinda Russell en *In the course of performance*, afirman que la improvisación musical no es un fenómeno que solo ocurre en el jazz, y, aunque este género lo haya convertido en una de sus características principales, es un elemento presente en múltiples tradiciones musicales alrededor del mundo, cada una con sus propias reglas, contextos y grados de libertad. En la música del Medio Oriente, por ejemplo, el *taqsim* es una forma improvisada basada en estructuras modales; en el gamelán de Java, los músicos toman decisiones en tiempo real dentro de un marco rítmico y melódico compartido; e incluso en la música clásica occidental, existieron épocas en las que la improvisación, como la ornamentación barroca o las cadencias en los conciertos para solista, era parte esencial de la interpretación. De este modo, Nettl sugiere que la improvisación no debe reducirse a un género, sino entenderse como una capacidad universal de los músicos para dialogar creativamente con el material sonoro, adaptándose a normas culturales específicas, pero siempre manteniendo un espacio para la espontaneidad.

² Guitarrista de vanguardia inglés y figura importante en el movimiento de improvisación libre.

³ Musicólogo y etnomusicólogo estadounidense.

Teoría filosófica:

La improvisación musical no es un proceso espontáneo, pues se dirige desde el raciocinio donde convergen la preparación técnica y la libertad expresiva. Desde una perspectiva filosófica, según Stephen Nachmanovitch⁴, la improvisación puede entenderse como un proceso en el que convergen distintos elementos del quehacer musical (Nachmanovitch, 1990). Entre ellos se destacan: a). *Fuentes*: materiales rítmicos, melódicos y armónicos previamente interiorizados por el intérprete; b). *Obra o contexto*: el entorno musical en el que se desarrolla la improvisación, el cual orienta las decisiones sonoras; c). *Apertura expresiva*: la capacidad del intérprete para transformar el conocimiento técnico en un gesto musical significativo. Estos elementos permiten comprender la improvisación no como un acto espontáneo aislado, sino como un proceso fundamentado en la interiorización del lenguaje musical.

La improvisación incluye modos de interpretación que tratan de la audición, la composición y la manera de ejecutar una idea, lo cual refiere que el músico debe tener de manera previa conocimientos musicales que van más allá de lo que se constituye de manera epistemológica, pues, es una actividad que pone en juego los conocimientos ya adquiridos, caracterizándose por tener al menos una dosis mínima de cada uno de ellos.

Teoría pedagógica:

Desde una perspectiva pedagógica, la improvisación se configura como una herramienta que favorece el desarrollo de habilidades musicales y la construcción del conocimiento a partir de la práctica. Su incorporación en los procesos de enseñanza permite que el estudiante no se limite a la reproducción de obras, sino que participe activamente en la exploración y construcción del lenguaje sonoro.

En este sentido, la improvisación contribuye al fortalecimiento de la autonomía, la toma de decisiones musicales y la capacidad de adaptación dentro

⁴ Músico, artista y educador estadounidense. Actúa y enseña internacionalmente como violinista improvisador en las intersecciones de las artes escénicas y multimedia, la filosofía y la ecología.

de distintos contextos sonoros, convirtiendo el aula en un espacio de experimentación y creación.

En el contexto de la música caribeña, este enfoque resulta fundamental, ya que géneros como el son integran prácticas de improvisación que hacen parte de su estructura e interpretación.

A partir de esta selección de teorías sobre cómo ocurre la improvisación musical en el intérprete es evidente que todas explican que es un proceso que desarrolla e incluye la creatividad del sujeto, permitiéndole explorar y ejecutar conocimientos ya aprendidos e incluso desarrollar ideas a partir de sensaciones y sentimientos que le evoca el espacio y la música sobre la cual realiza la improvisación. A pesar de que cada una no sea la razón principal por la cual ocurre este fenómeno en el músico, es evidente que todas tienen un sentido desde el campo en el que hablan, pues, este acto no deja de ser físico, sensorial y emocional, al igual que permite estrategias de aprendizaje y desarrollo de conocimientos.

Esta parte del quehacer musical, por un lado, involucra la memoria musical, el dominio del lenguaje sonoro y la capacidad de anticipar o resolver estructuras rítmicas y melódicas en tiempo real. Por otro lado, se convierte en un canal expresivo en el que el intérprete proyecta sensaciones internas, estados de ánimo o incluso la influencia del espacio físico en el que se encuentra, generando una relación íntima entre el sujeto, la música y el momento presente. Así, se configura como un proceso que no solo enriquece la práctica musical, sino que también contribuye al crecimiento personal y al fortalecimiento de la creatividad en un sentido amplio. La improvisación está estrechamente ligada a la realización de una investigación-creación, ya que esta no busca solo producir un objeto sonoro, sino comprender los procesos cognitivos, sensibles y técnicos que ocurren en el proceso de creación; lo que permite que surjan ideas que puedan ser desarrolladas a partir de la improvisación y sirvan como punto de inicio al momento de desarrollar una idea creativa.

2.3. La invención

Cuando se habla de inventar, surgen diversas teorías de cómo este proceso creativo aparece, e incluye relatos testimoniales entre el arte y la ciencia que hablan de un proceso inconsciente⁵. Es enfrentarse al desarrollo de ideas las cuales pueden originarse en diferentes momentos y estados del ser; siendo un fenómeno que no se limita únicamente a la planificación racional y consciente, sino que abarca también aquellos instantes de inspiración espontánea o de reflexión profunda que surgen en la cotidianidad.

Ahora bien, ¿Cómo aparece este fenómeno en el sujeto? Para poder crear, es necesario conocer aquellos aspectos previos que anteceden el objetivo a investigar. En la música, estos procesos se manifiestan como una interiorización profunda del lenguaje, convirtiéndola en un quehacer teóricamente exacto y por el cual se entiende. No obstante, el cerebro humano funciona mediante la memorización de conceptos, por lo cual, el error puede ser producido por el olvido.

En la música, muestra que una vez que un concepto es aprendido, su demostración sigue estando fresca en la mente, su comprensión es exacta sin ningún margen de error. A pesar de ello, cuando esta información se transforma de manera mecánica en la memoria, existe la posibilidad de tergiversar la regla. Esto revela que la exactitud no depende únicamente de su estructura lógica interna, sino también de la capacidad humana de recordarlas, comprenderlas y aplicarlas. En otras palabras, la teoría musical es perfecta en sus fundamentos, pero la puesta en práctica está sujeta a las limitaciones de la mente humana, donde intervienen factores como la memoria, la atención y el entrenamiento.

Las matemáticas y la música están indudablemente conectadas, no únicamente en el uso de conceptos matemáticos en esta disciplina artística, sino

⁵ Esto dice F. González en su introducción de *La invención matemática*: (...) Mozart contando cuando se sentía bien, de paseo o durante las noches de insomnio, se le arremolinaban en la cabeza pensamientos entre los que escogía los temas melódicos que más le complacían: Coleridge rescatando de un sueño unos pocos versos con los que compondría su *Kubla Khan*; Kekulé refiriendo cómo se le había aparecido mientras dormía la fórmula del benceno bajo el aspecto de una serpiente mordiéndose la cola (...) (González, 2018, pg. 13)

que, es un arte que tiene estructuras rítmicas y melódicas que se pueden encontrar dentro de un orden. En ambas, la manera en la que se colocan los elementos puede ser más importante que los mismos y, si se tiene claro el conocimiento del orden correspondiente no tendría que existir error al ejecutarlos, pues se colocarán en su lugar correspondiente sin mayor esfuerzo memorístico. Esto dice Poincaré, en una conferencia sobre la invención matemática:

(...) Me parece entonces que al repetir un razonamiento aprendido podría haberlo inventado, o más bien, en caso de no ser suficientemente capaz de crear por mi propia cuenta, que yo mismo, aunque se trate de una ilusión vuelvo a inventarlo a medida que lo repito (...) (Poincaré, 1908. 66)

Quizá en este proceso la repetición de los conceptos sea la clave, pues es un recurso que permite la interiorización exacta no solo para pronunciarlo tal cual, sino para generar un sentido y una sensación de facilidad al momento de ponerlo en práctica. En la música puede verse no solo en el contenido teórico, pues es una disciplina que se dirige más hacia lo práctico, es decir, incluso el repetir una melodía las veces suficiente para no tener que leer una partitura al interpretarla, genera de manera inmediata seguridad y le permite al interprete jugar con sensaciones y dinámicas de manera más pronunciada y segura.

Lo anterior puede verse también en un aspecto musical trabajado anteriormente: *la improvisación*, la cual se define como una forma de interpretar algún instrumento que otorga mayor libertad al ejecutante, básicamente porque puede trabajar con todos los parámetros musicales como: Altura, ritmo y dinámica. Sin embargo, este se puede dar gracias a la memorización de estructuras previamente trabajadas las cuales permiten ampliar el conocimiento. Entre más patrones se interioricen más herramientas tiene el intérprete de combinar.

Es claro que no todas las personas pueden entender y memorizar todos los conceptos teóricos de una disciplina, pues no todos disponen de la misma capacidad de atención y de memoria para desarrollar diversas habilidades sin dificultad. Muchas veces podrán comprender los términos y los patrones para ejecutarlos de manera correcta, sin embargo, esa comprensión no siempre se

traduce en la capacidad de crear con facilidad. Aquel que se le facilite la intuición musical, no solo podrá entenderla teóricamente, pues, independientemente de que su capacidad de memoria no sea la más eficaz tienen mayor facilidad de crear, pues, inventar consiste en construir aquellas combinaciones que son útiles en el contexto, es elegir.

Dicho esto, la creación se convierte en un proceso inconsciente debido a la repetición de conceptos aprendidos, lo que se refleja tanto en el ámbito musical como en el de las ciencias exactas. Así, la creación, entendida como la capacidad de inventar o combinar elementos de manera novedosa, no surge únicamente de una planificación consciente, sino que involucra también procesos inconscientes que se activan a partir de la repetición y asimilación de conocimientos previos. Este mecanismo permite que la creatividad se manifieste en la resolución espontánea de problemas, en la improvisación musical o en la generación de ideas originales, partiendo siempre de una base sólida de conceptos interiorizados a través de la experiencia y la práctica.

Si se sabe que crear es un trabajo inconsciente de conocimientos aprendidos, significa que es posible educar la mente creativa, la pregunta quizás sería el ¿Cómo? Pues hay aspectos compositivos que difícilmente pueden ser enseñados por su naturaleza en la individualidad del ser, esto quiere decir que la intuición, la discriminación y la escogencia subjetiva son aspectos que dependen completamente del sujeto. Sin embargo, es posible enseñar los aspectos teóricos musicales como tiempos melódicos, armonía, ritmo, timbre, etc. De los cuales pueden entenderse desde épocas y estilos, convirtiéndolos en objetos de análisis y sistematización por parte del sujeto que está aprendiendo. Esto señala Gaviria⁶

(...) El estudio del mayor número posible de obras y de autores es elemento fundamental en el aprendizaje de la composición. La libertad de expresión se logra a través del conocimiento de tantos procedimientos

⁶ Guillermo Gaviria León, docente de la Pontificia Universidad Javeriana, publicó en 1993 el artículo «La enseñanza de la composición musical». En esta obra, el autor propone un enfoque pedagógico centrado en la creación y la composición como ejes fundamentales para el aprendizaje de la música, analizando el proceso creativo desde una perspectiva académica y reflexiva.

técnicos, o estilos, como sea posible. Sin embargo, la utilización exclusiva de uno de estos, aparta al estudiante de la libertad y limita la ampliación de su conocimiento confundiendo su estilo que empieza a formarse con el de sus modelos. (...) (Gaviria, 1993, pg. 29)

Los aprendizajes se configuran a través de la conciencia que emerge de la praxis. En este sentido, el reconocimiento de los elementos presentes en diversas obras artísticas —y, en este caso particular, de los elementos musicales— posibilita una asimilación profunda de conceptos susceptibles de ser movilizados en procesos de creación. En el campo artístico, una parte del conocimiento se orienta hacia la observación de fenómenos preexistentes, en la medida en que el conocimiento del pasado permite comprender dimensiones del presente y, a partir de ello, tomar decisiones en relación con aquello que se desea crear.

Ahora bien, más que responder afirmativamente a la idea de que el espacio determina o condiciona el acto creativo, resulta necesario problematizar esta suposición. Ciertas perspectivas, como la de Lladó⁷, tienden a sugerir que la creación requiere de condiciones espaciales óptimas, asociadas a la tranquilidad, el aislamiento o la disposición introspectiva del sujeto:

(...) Nuestra intuición acostumbra a decirnos cuál es el mejor lugar donde podemos instalarnos para ponernos a componer (...). Sea cual sea el tuyo, asegúrate de que es un espacio que te ofrece la paz necesaria para escucharte a ti mismo. Parece ser que Johann Sebastián Bach escribió la mayor parte de su obra mientras alguno de sus veinte hijos correteaba a su alrededor, pero esto no es lo más recomendable (Lladó, 2021 p. 49).

No obstante, esta postura puede ser cuestionada en la medida en que introduce una visión normativa del proceso creativo, como si este dependiera de condiciones ideales previamente establecidas. Por el contrario, la experiencia histórica y testimonial de diversos creadores permite pensar la composición como

⁷ Pep Lladó, músico, compositor, pianista y productor musical español.

un fenómeno atravesado por la contingencia, la irrupción y, en muchos casos, por lo imprevisible.

En esta línea, Henri Poincaré describe el surgimiento de ideas no como resultado directo de un entorno controlado, sino como una aparición súbita e inesperada:

(...) Por aquel entonces yo era muy ignorante; me sentaba todos los días en mi mesa de trabajo, pasaba en ella una o dos horas, probaba un gran número de combinaciones y no llegaba a ningún resultado. Una noche tomé café negro, contra mi costumbre, y no me puedo dormir: las ideas surgían en tropel. (...) (Poincaré, 1908, p. 72).

De manera similar, los relatos fundacionales de la ciencia, aunque muchas veces mitificados, refuerzan la idea de que el conocimiento emerge en situaciones no planificadas, donde la intuición y el azar desempeñan un papel central. Tal es el caso de Arquímedes o Isaac Newton, cuyas experiencias han sido narradas como momentos de iluminación que escapan a cualquier disposición previa del espacio:

(...) Arquímedes saltando en cueros fuera de la bañera y acuñando con su *¡Eureka!* La fórmula heurística que da nombre a las experiencias de iluminación científica; el segundo, no menos popular, en el que Newton, de paseo por su jardín edénico, se detiene a reparar en la caída de una manzana, símbolo desde entonces del origen de una nueva era, la de la ciencia moderna. (...) (González, 2018, pg.15).

En consecuencia, más que entender el espacio como una condición determinante, es posible concebir la creación como un proceso abierto, en el que confluyen múltiples factores —memoria, experiencia, intuición, corporalidad— y en el que lo aleatorio no constituye una anomalía, sino una dimensión constitutiva del acto creativo.

Este hecho se sitúa en las aparentes iluminaciones súbitas, sin embargo, estas no son más que signos de manifiesto de un largo trabajo inconsciente anterior.

Es decir, las ideas pueden surgir de manera espontánea como un trabajo del inconsciente; esto debido a la repetición de conceptos que permiten mezclarse entre sí, pues son fruto de conocimientos contruidos con el tiempo y la historia demuestra que la genialidad de las ideas puede surgir mediante la perturbación y no necesariamente de disponer de un espacio físico adecuado.

Si bien autores sugieren la búsqueda de un espacio que permita al sujeto crear de manera tranquila, la realidad de Bach, Poincaré o Arquímedes demuestra que la creación no surge del silencio extremo, sino que es fruto del inconsciente que ha procesado previamente una gran cantidad de conceptos. Por lo cual, el entorno pierde su carácter fundamental, para convertirse en un factor accidental, pues lo que importa es que el sujeto haya aprendido conceptos que permitan que su capacidad de combinación interna surja en cualquier circunstancia.

La invención es el resultado de una combinación entre lo consciente y el azar mediante las combinaciones de conceptos aprendidos. Este proceso no es simplemente una acumulación de conocimientos, sino que la mente es capaz de organizar y dar sentido a las ideas, permitiendo que la creatividad se manifieste de manera espontánea y flexible. Crear se convierte, así, en un ejercicio de autonomía mental. El sujeto creador no necesita que el entorno se detenga para generar ideas, pues la creatividad se activa gracias a la repetición y asimilación de conceptos, permitiendo que el inconsciente procese y combine elementos. Por lo tanto, la creación es un proceso que parte de una base sólida de conocimientos interiorizados y se desarrollan en una dialéctica constante entre la planificación consciente y los mecanismos inconscientes.

El proceso de invención en la música puede entenderse como una forma de organización y transformación de elementos previamente interiorizados por el intérprete o compositor. En este sentido, la creación no surge de manera aislada, sino que se fundamenta en la apropiación de estructuras rítmicas, melódicas y armónicas que han sido adquiridas a través de la experiencia y la práctica musical.

Este proceso involucra tanto dimensiones conscientes como inconscientes, en la medida en que el sujeto combina, selecciona y reorganiza materiales

musicales que hacen parte de su memoria sonora. De esta manera, la invención se configura como una capacidad que no depende únicamente de la inspiración, sino del dominio del lenguaje musical y de la experiencia acumulada.

En este contexto, la invención se convierte en un recurso fundamental para el desarrollo de la invención musical, ya que permite explorar y transformar en tiempo real los elementos previamente aprendidos. Así, la creación musical puede entenderse como un proceso dinámico en el que convergen la práctica, la memoria y la experimentación sonora.

Desde una perspectiva pedagógica, el estudio y análisis de obras musicales resulta fundamental para el desarrollo de la composición, ya que permite al estudiante reconocer estructuras, estilos y procedimientos técnicos que pueden ser apropiados y transformados en nuevos contextos creativos. En este sentido, la composición no implica partir de cero, sino establecer relaciones significativas entre el conocimiento previo y las posibilidades expresivas del lenguaje musical.

En el caso de la música caribeña, este proceso se evidencia en la manera en que los músicos integran patrones rítmicos, estructuras formales y prácticas interpretativas propias de géneros como el son y el danzón, los cuales sirven como base para la creación y reinterpretación de nuevas obras dentro del formato de la charanga.

Capítulo III Histórico

3.1. La historia en investigación-creación.

¿Por qué la historia en un proceso de creación?

Cuando se habla de componer o de interpretar una pieza musical, suele hacerse énfasis casi exclusivo en la habilidad técnica y en el dominio del conocimiento teórico requerido para ello. Sin embargo, en numerosas ocasiones se excluye la importancia del contexto histórico, al considerarlo un aspecto ajeno a dichas habilidades técnico-teóricas.

El conocimiento de hechos musicales situados históricamente, así como el seguimiento de los cambios en estilos, métodos y encuentros histórico-culturales entre autores, constituye una base fundamental para el desarrollo musical del artista y de sus procesos de creación.

Por esta razón, la historia de la música ocupa un lugar fundamental en la formación universitaria, constituyéndose en una necesidad básica dentro del perfil profesional. Aquel músico que busca especializarse en la composición o en la interpretación de un instrumento requiere una formación académica sólida, en la que se establezcan vínculos entre la estética, la historia general, la historia de la cultura y los conocimientos históricos específicos de la música.

Ahora bien, el conocimiento de estos aspectos históricos permite construir una posición frente al arte y su especificidad, no desde el gusto personal, sino desde una perspectiva en la que los fenómenos artísticos se comprenden como procesos entrelazados y determinados por transformaciones culturales. Por ello, la historia de la música constituye una base fundamental en la formación del pensamiento estético y musical.

En la actualidad, la historia de la música se orienta al estudio de diversas culturas y países desde su especificidad artística, atendiendo a la relación entre los fenómenos musicales y la sociedad. Este enfoque implica reconocer que la música

no existe de manera aislada, sino que se desarrolla en estrecha relación con el contexto cultural de cada época y región.

Dentro del aprendizaje histórico-musical existe una estrecha relación con los saberes teóricos, técnicos y expresivos; por ello, el análisis de partituras constituye una herramienta fundamental para comprender una obra musical en relación con los factores estéticos, éticos, filosóficos e ideológicos que la atraviesan en su contexto histórico-cultural.

Esta relación implica que el estudio de la historia de la música no puede aislarse de la formación teórica y técnica del músico. Al analizar partituras, el estudiante no solo adquiere herramientas para la interpretación o la composición, sino que también comprende de manera más profunda cómo los contextos históricos y culturales inciden en la creación y en el sentido de cada obra. Así, el análisis musical se convierte en una vía para articular la técnica con los valores y pensamientos predominantes de cada época, permitiendo una aproximación integral al fenómeno musical. Desde esta perspectiva, el conocimiento histórico se convierte en una herramienta eficaz para fortalecer prácticas como la composición, la interpretación, la pedagogía y la divulgación (Skriagina, 1993).

El estudio de la historia cumple un papel fundamental en el desarrollo de una investigación artística, pues el investigador requiere un contexto histórico previo para comprender el asunto que analiza. De este modo, la historia musical delimita criterios que orientan la práctica artística y, al mismo tiempo, establece bases necesarias para abordar cualquier proceso investigativo en el campo del arte. El conocimiento del contexto histórico permite comprender el origen y la evolución de los fenómenos musicales, facilitando la interpretación del material analizado y la formulación de conclusiones pertinentes al objeto de estudio. Por ello, la historia de la música se convierte en una herramienta indispensable para profundizar en los distintos aspectos que conforman la investigación artística. Al integrar los elementos históricos, el proceso investigativo adquiere mayor rigor y profundidad, favoreciendo una comprensión más integral de la obra o del fenómeno musical objeto de análisis.

Conviene señalar que, en el campo de la investigación-creación, la aproximación histórica resulta necesaria para situar el objeto de estudio dentro de un proceso artístico y cultural más amplio. En este marco, Skriagina advierte la existencia de dos principios metodológicos recurrentes en la historia del arte: el monográfico y el procesual.

En este contexto, Skriagina (1993) propone dos enfoques metodológicos para el estudio de la historia del arte: a) *el monográfico*, centrado en el análisis detallado de un fenómeno específico, y b) *el procesual*, que entiende los fenómenos artísticos como parte de un desarrollo histórico dinámico. La articulación de ambos enfoques permite una comprensión más amplia del objeto de estudio.

Finalmente, para abordar los contenidos históricos necesarios en una tarea específicamente musical, resulta indispensable analizar y comprender el devenir histórico-estilístico en el que se inscribe una obra o un movimiento musical. Desde esta perspectiva, se reconoce que ninguna pieza surge de manera aislada, sino como resultado de una interacción continua entre diversos elementos sociales, culturales y artísticos. Lo anterior resulta fundamental tanto para el desarrollo artístico como para la investigación musical, pues establece las bases de una aproximación integral al fenómeno sonoro y enriquece la práctica, la composición, la interpretación y la divulgación de la música desde una perspectiva históricamente informada.

En este sentido, la historia no solo cumple una función contextual dentro del estudio de la música, sino que se constituye en un elemento fundamental para los procesos de creación, en la medida en que permite comprender el desarrollo de las formas compositivas, sus transformaciones y sus relaciones con los contextos culturales en los que emergen. Así, el conocimiento histórico-musical no solo orienta la interpretación, sino que proporciona herramientas conceptuales y estructurales que posibilitan la construcción de nuevas propuestas creativas desde una perspectiva informada y crítica.

3.2. Música popular

Cuando se habla de música popular, con frecuencia se hace referencia al conjunto de ritmos, melodías y géneros que logran una amplia circulación y recepción en distintos públicos. No obstante, para comprender con mayor precisión este concepto, es necesario situarlo en relación con otras formas de organización musical. En este sentido, Andrés Posada, en *La influencia de la música folklórico-popular en la música “clásica” o académica*, propone una clasificación en tres grandes categorías:

1. **La música comercial:** corresponde a aquella producción musical orientada principalmente a la circulación en la industria cultural. Se caracteriza por el uso de estructuras rítmicas, melódicas y armónicas de fácil asimilación, lo que favorece su difusión masiva y su rápida apropiación por parte del público.
2. **La música clásica o académica:** Este tipo de música clásica⁸ se desarrolla en contextos de formación especializada y circulación más restringida. Su comprensión suele implicar una escucha más atenta y, en algunos casos, cierta familiaridad con sus lenguajes y formas de organización sonora.
3. **La música folklórico-popular:** se vincula con las tradiciones musicales de los pueblos y comunidades, generalmente transmitidas por vía oral y desarrolladas en contextos sociales específicos, tanto rurales como urbanos.

Ahora bien, uno de los equívocos más comunes en torno a la música popular consiste en asumirla como una manifestación homogénea dentro de un territorio determinado. Por el contrario, autores como Posada y Béla Bartók señalan que esta puede comprenderse a partir de distintas dimensiones socioculturales. En este marco, se distinguen dos grandes vertientes: la música popular urbana y la música popular de tradición campesina.

La música popular urbana está asociada a contextos citadinos y a procesos de circulación más amplios, en los que intervienen compositores, intérpretes y

⁸ Según A. Posada, el término “Clásico” se usa dentro de un concepto temporal y estilístico más amplio, refiriéndose a que es música más elaborada y hecha con previa formación académica.

medios de difusión. En ella se reflejan dinámicas sociales propias de la vida urbana, así como transformaciones culturales vinculadas a la modernidad.

Por su parte, la música popular de tradición campesina se origina en contextos rurales y se transmite principalmente de manera oral. En ella se expresan formas de vida, sensibilidades y prácticas culturales propias de las comunidades, manteniendo una relativa estabilidad en sus estructuras, aunque con variaciones entre versiones. Esta música ha influido de manera significativa en repertorios urbanos, estableciendo relaciones culturales entre territorios diversos.

En este sentido, la música folklórico-popular y la música académica no constituyen ámbitos aislados, sino que se encuentran en constante diálogo. Como señala Béla Bartók, el estudio riguroso de la música popular requiere una aproximación interdisciplinar que integre aspectos lingüísticos, coreográficos, sociales y culturales, con el fin de comprender sus múltiples dimensiones y su relación con otras prácticas artísticas.

De igual manera, la música académica ha desarrollado parte de su lenguaje a partir de la apropiación y transformación de materiales provenientes de tradiciones populares, tanto locales como extranjeras. Este proceso no solo responde a intereses compositivos, sino que también puede entenderse como una forma de reelaboración y proyección de elementos culturales en nuevos contextos estéticos.

En consecuencia, la música popular adquiere un lugar fundamental en la configuración de las identidades musicales, en la medida en que actúa como un puente entre las tradiciones folklóricas y las prácticas musicales contemporáneas. Su estudio no solo permite comprender procesos históricos y culturales, sino que también ofrece herramientas para la reinterpretación y la creación musical, especialmente en contextos donde convergen distintas influencias, como ocurre en la música caribeña.

La música folclórica-popular y la académica son contingentes y se comunican entre sí, pues, en algunos casos sus diferentes formas de desarrollo establecen un diálogo enriquecedor. Pues, la música campesina necesita músicos académicos para recopilarla y presentarla al mundo. Esto dice B. Bartock:

(...) El recolector ideal de la música popular debería ser un experto en muchas ramas de estudios. Necesita una buena preparación lingüística y fonética para percibir las más sutiles esfumaturas de las pronunciaciones dialectales con que le toque encontrarse. Así podrá anotarlas. Debe ser un coreógrafo suficientemente hábil, de manera tal que luego pueda describir con exactitud los nexos entre la danza y la música popular. Además, solo la posesión de amplios conocimientos sobre el folklore general permitirá que el recolector verifique hasta en sus mínimos detalles las conexiones entre la música y usanzas populares. En fin, el recolector debe ser un sociólogo, para controlar la influencia que los cambios de la vida colectiva ejercen sobre el canto popular. (...) (Bartók, 1905, p.45)

De igual manera, la música académica ha desarrollado su lenguaje y estilo mediante la inspiración y toma de recursos de obras tradicionales correspondientes a un país extranjero o de su mismo lugar de procedencia; pues, de alguna manera se considera más fácil la armonización de melodías populares o autóctonas de un pueblo que la realización de un acto creativo y compositivo sin ayuda temática. Sin embargo, este acto también puede verse como la preservación y sofisticación de material histórico-nacional.

No obstante, cabe aclarar, que la música popular obtiene una importancia artística cuando logra penetrar en las agrupaciones académicas o comerciales, pues cumple una función significativa en el desarrollo musical de diversos ritmos en un país, ya que esta actúa como puente entre la tradición folklórica y aquellas expresiones más desarrolladas e incluso provenientes de otros territorios, potenciando su impacto en la identidad musical de un país.

En este horizonte, la música popular deja de entenderse como una simple manifestación de consumo o tradición, para asumirse como un campo complejo de producción simbólica en el que convergen historia, cultura y creación. Su estudio no solo permite reconocer las dinámicas sociales y estéticas que la configuran, sino que abre la posibilidad de reactivar sus estructuras, lenguajes y sentidos en procesos compositivos contemporáneos. De este modo, la música popular no se

agota en su dimensión histórica, sino que se proyecta como un reservorio vivo de formas, prácticas y significados que nutren y orientan la creación musical desde una perspectiva crítica, situada y culturalmente informada.

3.3. Historia musical antillana

Las Antillas, territorios marcados por procesos de conquista, colonización y mestizaje, configuran un escenario histórico en el que convergen múltiples influencias culturales y sociales. El devenir de estos territorios ha estado determinado por la llegada de distintos pueblos y por la interacción de sus tradiciones, valores y manifestaciones artísticas. A lo largo de la historia, el Caribe ha ocupado una posición estratégica en las disputas entre potencias externas, convirtiéndose en un punto clave dentro de las rivalidades geopolíticas de la época colonial.

Desde comienzos del siglo XVI, españoles, franceses, británicos y holandeses se disputaron el dominio de estas tierras, atraídos por sus condiciones geográficas, climáticas y económicas. Este proceso derivó en una fragmentación política y cultural que aún hoy caracteriza a la región caribeña.

Las Antillas se dividen en dos grandes grupos: las Antillas Mayores (Cuba, Jamaica, La Española, Puerto Rico y las Islas Caimán) y las Antillas Menores (islas de Sotavento, Barlovento y el Caribe Sur). Este amplio territorio, que se extiende desde las Bahamas hasta las costas cercanas a Venezuela, presenta una gran diversidad geográfica y ambiental, lo que también incide en la diversidad de sus manifestaciones culturales.

Ahora bien, comprender estos procesos históricos resulta fundamental para analizar los fenómenos musicales del Caribe. En este contexto, la esclavitud desempeñó un papel determinante en la configuración de las prácticas culturales y musicales de la región.

La esclavitud y su influencia en la música del caribe.

Entre los siglos XVI y XVIII, las potencias europeas consolidaron sistemas coloniales basados en la explotación de la mano de obra esclavizada. La población indígena fue abolida por la corona de España en 1542 y bajo la presión de Fray Bartolomé de las Casas⁹ sucedió la tarta de Negros. Los primeros esclavos son traídos de España, pues en Sevilla existían cofradías negras que estaban vinculadas a ciertas parroquias y con el pasar del tiempo, suceden los negros traídos directamente de África.

La disminución de la población indígena y las dinámicas económicas impulsaron la llegada masiva de poblaciones africanas, quienes no solo aportaron fuerza de trabajo, sino también un amplio universo cultural, religioso y musical.

Para los colonizadores europeos, las culturas africanas fueron frecuentemente interpretadas desde el prejuicio y la deshumanización, lo que condujo a la negación de sus prácticas culturales. Como señala Bustamante, estas visiones se sustentaban en imaginarios que distorsionaban profundamente la realidad africana, justificando así la imposición cultural y religiosa:

Para los europeos, los africanos no eran más que bestias diabólicas, justificando la destrucción de su cultura mediante interpretaciones y miedo, usurpando a la sociedad y borrando parte de su historia. Es por eso, que se atribuyeron las prácticas esclavistas, quitándole cualquier valor a sus prácticas culturales y manifestaciones religiosas. Esto dice Bustamante:

(...) Europa llegó a pensar que algunos africanos no tenían cabeza, que tenían la boca y los ojos en el pecho; que otros tenían tan levantado el labio inferior que se cubrían el rostro con él para defenderse del sol; que había

⁹ Fray Bartolomé de las Casas (1474/1484–1566) fue un fraile dominico, cronista y defensor de los derechos de los pueblos indígenas durante la colonización española en América, reconocido por denunciar los abusos cometidos por los conquistadores y por su labor como “Protector de los Indios”.

espantosas mujeres con barbas hasta los pechos. (...) (Bustamante, 1993, p. 4).

A pesar de estas condiciones, las poblaciones africanas lograron preservar y transformar elementos fundamentales de su cultura. En el ámbito musical, esto se evidencia en la integración progresiva de ritmos, formas y prácticas provenientes de África con elementos europeos e indígenas, dando lugar a nuevas configuraciones sonoras.

Sin embargo, durante el periodo colonial, estas expresiones musicales fueron frecuentemente desvalorizadas y asociadas a las clases subalternas. Esto llevó a intentos de regulación por parte de las autoridades, quienes, al observar la importancia de la música y la danza en la vida de las comunidades esclavizadas, impusieron restricciones que incluían castigos físicos.

Para las comunidades africanas, la música, la danza y los cantos constituían elementos esenciales de su vida social y espiritual. Estas prácticas no solo cumplían funciones estéticas, sino también comunicativas, rituales y comunitarias. No obstante, fueron interpretadas por los europeos como manifestaciones primitivas, asociadas a la repetición, la ausencia de armonía y el predominio de la percusión.

Contrario a estas percepciones, las tradiciones musicales africanas evidencian un alto nivel de complejidad, tanto en el uso de la polirritmia como en la organización de alturas y estructuras sonoras. La utilización de intervalos como cuartas, quintas y terceras, así como la existencia de diversas escalas, demuestra la riqueza y sofisticación de estos sistemas musicales.

La música africana que llegó a América, especialmente a las Antillas, se encontraba estrechamente vinculada a prácticas sociales y religiosas, incluyendo rituales de iniciación, celebraciones, nacimientos y funerales. A pesar de la imposición del cristianismo, muchas de estas prácticas se mantuvieron mediante procesos de adaptación y sincretismo, en los que se integraron elementos africanos y europeos.

En este sentido, la música y los rituales —particularmente aquellos relacionados con la vida y la muerte— evidencian cómo las comunidades africanas conservaron elementos esenciales de su cultura. A través de cantos, danzas y ceremonias, se preservó la memoria colectiva y se fortalecieron los lazos comunitarios.

Estos procesos no solo permitieron la continuidad cultural, sino que también dieron lugar a nuevas formas de expresión, resultado de encuentros, tensiones y resignificaciones. La colonización, la esclavitud y las dinámicas económicas transformaron profundamente las tradiciones existentes, generando una diversidad de manifestaciones culturales que varían según las condiciones específicas de cada territorio.

En este marco, la religión desempeñó un papel central como espacio de resistencia y reconstrucción cultural. A través de ella, las comunidades esclavizadas lograron reinterpretar sus creencias y prácticas, integrando elementos cristianos con tradiciones africanas, lo que dio lugar a diversas formas de sincretismo que aún perviven en la actualidad.

La música caribeña se configura a partir de una profunda influencia de las tradiciones africanas, desarrollada progresivamente desde el siglo XVI en el marco de procesos de mestizaje cultural. En este contexto, elementos rítmicos africanos, estructuras melódicas europeas y prácticas culturales indígenas se integraron mediante dinámicas de reinterpretación y transformación, dando lugar a nuevos lenguajes musicales.

No obstante, durante el periodo colonial, muchas de estas manifestaciones fueron desvalorizadas y asociadas a sectores sociales subalternos. La fuerte relación de las comunidades esclavizadas con la música y la danza llevó a las autoridades coloniales a intentar regular estas prácticas, imponiendo restricciones que, en numerosos casos, derivaron en castigos físicos.

Para las poblaciones africanas, los cantos, las danzas y los rituales constituían elementos esenciales de su vida social y espiritual. Sin embargo, estas prácticas fueron interpretadas por los europeos desde perspectivas marcadas por el prejuicio, asociándolas con atraso o primitivismo. En particular, la música

africana fue caracterizada de manera reductiva como excesivamente rítmica y carente de desarrollo melódico o armónico.

Contrario a estas percepciones, las tradiciones musicales africanas evidencian un alto nivel de complejidad, especialmente en el uso de la polirritmia y en la organización de alturas. La presencia de intervalos como cuartas, quintas, terceras y sextas, así como el uso de diversas escalas —no limitadas a lo pentatónico—, pone de manifiesto la riqueza estructural de estos sistemas musicales.

La música africana que llegó a América, particularmente a las Antillas, estaba profundamente vinculada a prácticas sociales y religiosas, incluyendo rituales de iniciación, celebraciones y ceremonias funerarias. A pesar de las imposiciones coloniales, muchas de estas prácticas se mantuvieron mediante procesos de adaptación y sincretismo, en los que se integraron elementos del cristianismo con tradiciones africanas, dando lugar a sistemas como la santería.

En este sentido, las prácticas musicales asociadas a lo religioso evidencian no solo diferencias en las cosmovisiones —como el contraste entre sistemas politeístas y monoteístas—, sino también formas de resistencia cultural. Lejos de desaparecer, estas tradiciones fueron resignificadas, permitiendo la preservación de elementos africanos dentro de nuevos marcos simbólicos.

De este modo, los cultos de origen africano no solo han perdurado en el tiempo, sino que han desempeñado un papel fundamental en la conservación y transformación de prácticas musicales, contribuyendo a la configuración de los lenguajes sonoros que caracterizan la música caribeña, como en Cuba.¹⁰

¹⁰ La virgen de la Caridad del cobre, conocida también como “Cachita” es la patrona representante de Cuba y está vinculada a la historia patria. Hace parte del mestizaje cultural, siendo sincretizada con la imagen del dios yoruba Oshún, representante del amor, la fertilidad y los ríos. Su imagen se encuentra en la mayoría de los hogares cubanos.

Música y ritualidad en las culturas afrocaribeñas

Las prácticas rituales asociadas a la muerte en las culturas africanas que llegaron al Caribe constituyen un elemento fundamental para comprender la relación entre música, comunidad y espiritualidad. En estos contextos, los antepasados no son concebidos como entidades ausentes, sino como presencias activas que influyen en la vida de los vivos, lo que otorga a los rituales funerarios un carácter profundamente simbólico y social.

Los velatorios, en este sentido, no solo representan un momento de duelo, sino también un espacio de encuentro comunitario en el que se fortalecen los vínculos familiares y sociales. A través de cantos, danzas, relatos y alimentos compartidos, se busca acompañar el tránsito del difunto y, al mismo tiempo, reafirmar la continuidad del grupo. Esta relación con la muerte, lejos de centrarse exclusivamente en lo trágico, incorpora elementos festivos y rituales que cumplen funciones de catarsis, memoria y cohesión social.

A diferencia de las concepciones europeas predominantes en la época colonial, muchas de estas prácticas no entendían la muerte como una ruptura definitiva, sino como un paso dentro de un proceso continuo. En este contexto, la música y la danza desempeñaban un papel esencial, no solo como expresión estética, sino como medio de comunicación simbólica con el mundo espiritual.

Diversos ejemplos en el Caribe evidencian estas prácticas. En Jamaica, los *myalman* desempeñaban funciones rituales relacionadas con la sanación, la protección espiritual y la mediación con los antepasados, mediante ceremonias que incluían cantos, danzas y estados de trance. Estas prácticas, aunque perseguidas por las autoridades coloniales, lograron mantenerse y transformarse en el tiempo, dando lugar a nuevas expresiones culturales.

De manera similar, en islas como Monserrat y Tobago, los rituales asociados a los *jombeés* evidencian la importancia de los antepasados en la vida cotidiana, así como la función social de la música y la danza en la construcción de comunidad. En estos espacios, las ceremonias no solo cumplían un propósito espiritual, sino que también reforzaban lazos de parentesco y solidaridad.

En el caso de las comunidades garífunas de Centroamérica, prácticas como el *dugu* muestran una continuidad de estos sistemas rituales, en los que la música, el canto y la danza permiten restablecer el equilibrio entre el mundo de los vivos y el de los muertos. De igual manera, en otras regiones del Caribe, los velatorios incorporan elementos festivos, como cantos, juegos y danzas circulares, evidenciando la dimensión colectiva de estas prácticas.

Estas manifestaciones ponen de relieve el papel central de la música en los rituales asociados a la muerte, no solo como acompañamiento, sino como un lenguaje a través del cual se construyen significados, se preserva la memoria y se articulan formas de resistencia cultural.

En este sentido, los rituales funerarios permiten comprender cómo las comunidades africanas y afrodescendientes lograron conservar y transformar elementos esenciales de su cultura en contextos de opresión. A través de la música, la danza y la ritualidad, se mantuvieron sistemas simbólicos que, con el tiempo, se integraron a nuevas configuraciones culturales en el Caribe.

De este modo, las manifestaciones musicales asociadas a estos rituales no pueden entenderse como prácticas aisladas, sino como parte de procesos históricos más amplios de mestizaje, tensión y resignificación cultural. Estas dinámicas contribuyeron de manera decisiva a la configuración de los lenguajes musicales caribeños, en los que la relación entre música, cuerpo, comunidad y espiritualidad resulta fundamental.

En este contexto, la religión desempeñó un papel fundamental como espacio de resistencia y reconstrucción cultural. A través de ella, las comunidades afrodescendientes lograron reinterpretar sus tradiciones, integrar elementos europeos e indígenas, y mantener sistemas simbólicos que dieron lugar a diversas formas de sincretismo.

De este modo, la música caribeña emerge como el resultado de complejos procesos de encuentro, tensión y resignificación cultural, en los que confluyen múltiples herencias y transformaciones históricas. Esta comprensión resulta clave para analizar los lenguajes sonoros de la región y su proyección en las prácticas musicales contemporáneas.

En este sentido, las manifestaciones musicales del Caribe pueden comprenderse como el resultado de complejos procesos de encuentro, tensión y resignificación cultural. La colonización, la esclavitud y las distintas formas de dominación política no solo transformaron profundamente las culturas preexistentes, sino que también propiciaron la interacción entre tradiciones africanas, europeas e indígenas, configurando nuevas formas de expresión.

Estos procesos se manifestaron de manera diferenciada en cada territorio, dependiendo de factores como la intensidad de la trata esclavista, los flujos migratorios y los modelos de colonización. En este contexto, la religión desempeñó un papel fundamental como espacio de resistencia y reconstrucción cultural, permitiendo a las comunidades afrodescendientes reinterpretar sus tradiciones e integrar elementos diversos en nuevas configuraciones simbólicas.

De este modo, la música caribeña emerge no solo como una expresión artística, sino como un campo en el que se condensan procesos históricos, sociales y culturales, cuyos efectos se proyectan tanto en las tradiciones musicales como en las prácticas contemporáneas.

Finalmente, estos procesos evidencian que la música en el Caribe no surge únicamente como forma de entretenimiento, sino como una práctica profundamente ligada a la vida social, la memoria y la construcción de identidad. Esta perspectiva resulta clave para comprender la formación de los géneros musicales que posteriormente se consolidarán en la región, así como su proyección en contextos contemporáneos.

La santería cubana: sistema ritual musical

En Cuba, la religión yoruba constituye un sistema de creencias y prácticas espirituales de origen africano que, al integrarse con el cristianismo durante el periodo colonial, dio lugar a lo que hoy se conoce como santería. Este proceso de sincretismo permitió la preservación de elementos culturales africanos bajo nuevas formas simbólicas.

La santería se fundamenta en la creencia en diversas deidades u orishas — entre ellos Eleguá, Yemayá, Oshún, Changó, Obatalá, Oyá y Ogún—, cada uno asociado a atributos específicos, colores, cantos y patrones rítmicos particulares. Aunque algunos de estos orishas han sido vinculados con santos católicos, las prácticas rituales, las lenguas empleadas, las danzas y los sistemas musicales conservan una fuerte raíz yoruba.

En este contexto, la música cumple un papel central dentro de las prácticas rituales. En las ceremonias de iniciación, dirigidas por sacerdotes conocidos como babalaos, los novicios son consagrados bajo la protección de una deidad, en rituales en los que la música, el canto y la percusión constituyen medios fundamentales de comunicación simbólica.

Desde una perspectiva musical, el desarrollo de la tradición afrocubana está estrechamente ligado al uso de instrumentos de percusión, especialmente los tambores. Entre estos, se destacan los tambores de origen bantú, como los yuka, así como otros instrumentos presentes en prácticas como la rumba, el bembé y la tumba francesa. Sin embargo, los más representativos en el contexto ritual de la santería son los tambores batá —iyá, itótele y okónkolo—, los cuales conforman un sistema altamente estructurado en el que ritmo, timbre y ejecución están directamente relacionados con significados religiosos y códigos culturales específicos.

Estos sistemas musicales no solo poseen una gran complejidad rítmica, sino que también establecen relaciones entre música, lenguaje y corporalidad, configurando un entramado simbólico que trasciende la dimensión puramente sonora.

A lo largo del siglo XX, algunos de estos elementos fueron incorporados a contextos musicales no rituales. Un caso significativo es el del compositor Gilberto Valdés, quien, hacia la década de 1930¹¹, integró ritmos y timbres de la tradición afrocubana en obras de carácter artístico, contribuyendo a la proyección de estos lenguajes en ámbitos de la música popular y académica, así como al reconocimiento de la identidad afrocubana dentro de la cultura musical de la isla.

¹¹ Destacado compositor y director de orquesta cubano de música popular y de concierto.

En este sentido, el desarrollo de la música cubana puede entenderse como el resultado de un complejo proceso de mestizaje cultural, en el que la interacción entre tradiciones africanas y europeas dio lugar a nuevos géneros, formas e instrumentos. Esta convergencia no solo permitió la creación de lenguajes musicales propios, sino que también consolidó una identidad sonora caracterizada por la riqueza rítmica, la interacción colectiva y la constante transformación.

Así, la santería no solo representa un sistema religioso, sino también un espacio fundamental para la configuración de prácticas musicales que han influido de manera decisiva en el desarrollo de la música caribeña y, particularmente, en los géneros que posteriormente darán lugar a formatos como la charanga.

3.4. Música en Cuba: fundamentos para el son y el danzón

La música cubana constituye uno de los núcleos fundamentales en la configuración de los lenguajes musicales del Caribe, resultado de procesos históricos de mestizaje en los que confluyen tradiciones africanas y europeas. En este contexto, géneros como el son y el danzón no solo representan formas musicales específicas, sino estructuras fundamentales que han influido en la organización rítmica, melódica e instrumental de múltiples prácticas musicales, incluyendo, de manera particular, el desarrollo del formato instrumental de la charanga.

Existen registros que evidencian la presencia de instrumentos como la vihuela, la guitarra y la viola en ciudades como Trinidad y La Habana desde finales del siglo XVI. Estos instrumentos, de origen europeo, fueron utilizados principalmente para el acompañamiento del canto y de diversas formas de baile, mediante técnicas de rasgueo sencillas.

Con el tiempo, estas prácticas musicales se integraron a dinámicas sociales más amplias, en las que confluyeron poblaciones de distintos orígenes. En este contexto, los africanos asentados en zonas urbanas desarrollaron formas de canto y danza

que, si bien mantenían vínculos con sus tradiciones rituales, adquirieron también características propias en espacios sociales como los cabildos.

En estas prácticas se articularon instrumentos europeos —como la guitarra, el arpa o la bandurria— con instrumentos de raíz africana, generando configuraciones sonoras híbridas que sentaron las bases para el desarrollo de nuevas formas musicales en la isla.

En las zonas rurales de la isla, el desarrollo de actividades agrícolas como la producción de azúcar, tabaco, café y cacao generó procesos de movilidad poblacional que favorecieron el intercambio cultural. En estos contextos, los instrumentos de cuerda —particularmente la guitarra, el laúd¹² y la bandurria— adquirieron un papel central en el acompañamiento del canto, incorporando elementos de improvisación y formas poéticas de origen hispánico.

Estas prácticas dieron lugar a la consolidación de estructuras musicales basadas en el uso de estribillos, la alternancia entre solista y coro, y la repetición rítmica, elementos fundamentales en la configuración del son. Este género, que adoptó diversas denominaciones según su contexto —como son montuno o son de tierra adentro—, refleja la articulación entre tradiciones europeas en lo melódico-armónico y principios rítmicos de raíz africana.

En este sentido, las melodías del son se vinculan con prácticas instrumentales propias del punto campesino, en las que el acompañamiento no se orienta hacia el virtuosismo técnico del punteo, sino hacia el soporte rítmico y armónico de la voz, consolidando un lenguaje musical en el que la relación entre canto y ritmo resulta esencial.

¹² “Tonos o modos que se punteaban en el laúd, la bandurria o la guitarra” *Los instrumentos musicales cubanos* (p.33)

3.4.1. El son

El son cubano constituye uno de los géneros fundamentales en la configuración de la música caribeña, resultado de la articulación entre tradiciones musicales africanas y europeas. Su desarrollo se sitúa principalmente en las zonas orientales de Cuba, desde donde se expandió progresivamente hacia centros urbanos como La Habana, consolidándose como una de las bases de la música popular cubana.

Desde el punto de vista musical, el son se caracteriza por una estructura que integra elementos melódicos de origen hispánico con principios rítmicos africanos, dando lugar a un lenguaje sonoro particular. Uno de sus componentes centrales es la organización en torno a la *clave*, patrón rítmico que articula la estructura temporal de la música y orienta la interacción entre los distintos instrumentos.

Asimismo, el son se organiza a partir de la alternancia entre secciones de carácter más libre y secciones de repetición cíclica, especialmente en el *montuno*, donde se establece un diálogo entre el solista y el coro mediante estructuras de llamada y respuesta. Este recurso no solo define la forma musical, sino que también refuerza el carácter colectivo de la interpretación.

En cuanto a la instrumentación, el son incorpora tanto instrumentos de cuerda —como la guitarra y el tres cubano— como instrumentos de percusión —entre ellos las maracas, el bongó y la clave—, generando una interacción en la que el ritmo y el acompañamiento armónico se encuentran estrechamente vinculados. Esta configuración instrumental permite una relación dinámica entre los diferentes planos sonoros, en los que la base rítmica sostiene el desarrollo melódico y la improvisación.

De este modo, el son no solo representa un género musical, sino un sistema estructural que ha influido de manera decisiva en la organización de múltiples prácticas musicales del Caribe. Su lógica rítmica, su forma y su carácter colectivo constituyen elementos fundamentales para comprender el desarrollo posterior de géneros como el danzón y, en consecuencia, del formato instrumental de la charanga.

El término *son* remite, en sus orígenes, a prácticas festivas colectivas en las que convergían el canto, la danza y la interacción social entre diversos sectores de la población. En estos espacios —tanto rurales como urbanos— se configuraron dinámicas de convivencia y mestizaje cultural que favorecieron el surgimiento de múltiples formas musicales precursoras del género.

En este contexto, el son no debe entenderse únicamente como un ritmo o estilo definido, sino como el resultado de procesos de articulación entre distintas tradiciones musicales que, con el tiempo, se consolidaron en una estructura sonora particular. A continuación, se presentan algunas de las principales manifestaciones musicales que pueden considerarse antecedentes directos del son, en la medida en que comparten elementos estructurales, rítmicos y formales que posteriormente se consolidarán en este género.

El *changüí*, originario de la región de Guantánamo, particularmente en zonas vinculadas a las plantaciones de café como Yateras, constituye una de las expresiones más significativas en este proceso. Su instrumentación tradicional incluye el tres como eje melódico, acompañado por la marímbula en la función de bajo, así como el bongó criollo y el güayo en la base rítmica. Desde el punto de vista musical, el changüí se caracteriza por una fuerte presencia de la síncopa y por la importancia del montuno, en el que el estribillo y la improvisación vocal establecen dinámicas de llamada y respuesta que anticipan estructuras propias del son.

Por su parte, el *nengón*, presente en regiones como el valle del Cauto, el Toa y zonas montañosas del oriente cubano, comparte con el changüí ciertas características rítmicas y estructurales, particularmente en lo relacionado con la flexibilidad métrica y la organización del canto. En este caso, el tres se acompaña con palmas que pueden marcar tanto el pulso como el contratiempo, mientras que los textos combinan formas poéticas como la cuarteta y la décima. Estas características evidencian una estrecha relación entre música, oralidad e improvisación.

El *sucu-sucu*, originario de la Isla de Pinos, presenta una variante con características propias dentro de este conjunto de prácticas. Su instrumentación incorpora elementos como el acordeón y la armónica, junto con la guitarra y, en

algunos casos, el violín. A nivel estructural, se distingue por una cadencia más pausada y un carácter festivo, con formas de canto cercanas a la tonada guajira y el uso de estribillos repetitivos. Esta expresión no solo se vincula con el desarrollo del son, sino también con otras tradiciones caribeñas como el calipso.

En este contexto, el denominado *son montuno* conserva una fuerte impronta de sus orígenes rurales. Su configuración instrumental inicial incluía el tres, el güiro y el bongó, a los que posteriormente se sumaron la guitarra, las maracas y las claves, en parte por la influencia de la trova. Desde el punto de vista rítmico, se estructura sobre patrones binarios sincopados que articulan la base temporal del género, consolidándose como uno de los elementos fundamentales en la organización del son.

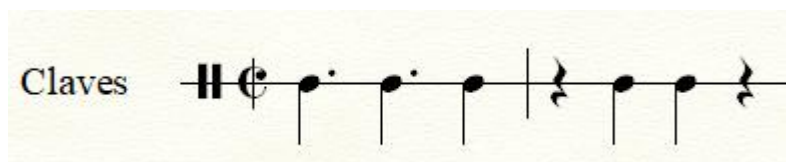
De este modo, estas prácticas musicales no deben entenderse como formas aisladas, sino como parte de un proceso de configuración progresiva del lenguaje musical del son, en el que convergen elementos rítmicos, melódicos y formales que serán determinantes en su desarrollo posterior.

La clave no es solo un instrumento, sino un principio estructural que organiza todo el discurso musical del son. Se basa en un patrón de cinco golpes distribuidos en dos compases.

Puede organizarse en dos direcciones:

- **3-2** (tres golpes en el primer compás, dos en el segundo)

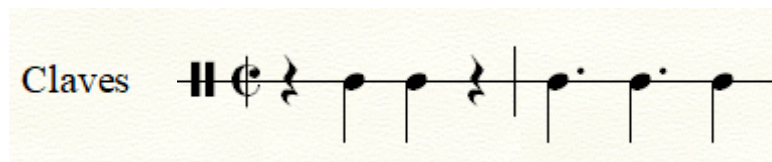
Figura N° 1



Clave en ritmo de tres dos.

- **2–3** (al revés)

Figura N° 2



Clave en ritmo de dos tres

Estructura musical del son: clave, montuno y forma

Desde una perspectiva analítica, el son cubano se configura como un sistema musical en el que confluyen principios rítmicos, formales e interpretativos que articulan su lenguaje sonoro. Entre estos, destacan la clave como eje organizador del tiempo, el montuno como núcleo dinámico de la interacción musical y una estructura formal que integra secciones diferenciadas dentro del desarrollo de la obra.

En primer lugar, la *clave* constituye el principio estructural fundamental del son. Más allá de su materialización como instrumento de percusión, la clave opera como un patrón rítmico que organiza la temporalidad de la música y orienta la ejecución de todos los instrumentos. Este patrón, compuesto por cinco acentos distribuidos en dos compases, puede presentarse en disposición 3–2 o 2–3, determinando la dirección rítmica y las tensiones internas del discurso musical. En este sentido, la clave no solo marca el pulso, sino que establece un marco de referencia dentro del cual se desarrollan las relaciones rítmicas, melódicas y armónicas.

En segundo lugar, el *montuno* se configura como la sección de mayor dinamismo dentro de la forma del son. Caracterizado por su estructura cíclica, el montuno se basa en la alternancia entre un solista y un coro, mediante patrones de llamada y respuesta que permiten la improvisación y la variación continua. Esta sección intensifica la interacción entre los músicos y refuerza el carácter colectivo

de la interpretación, generando un espacio abierto en el que el discurso musical se construye en tiempo real.

Desde el punto de vista formal, el son presenta una organización que articula distintas secciones. Generalmente, inicia con una introducción instrumental, seguida por una parte lírica o de verso, en la que se desarrolla el contenido textual, para luego dar paso al montuno, donde la repetición, la improvisación y la interacción rítmica adquieren protagonismo. Esta estructura no es rígida, pero establece un esquema funcional que diferencia claramente entre una sección narrativa y una sección participativa.

En cuanto a la instrumentación, cada elemento cumple una función específica dentro de esta organización. La clave actúa como eje rítmico, el tres define patrones armónico-rítmicos característicos, el bongó introduce elementos de variación e improvisación, mientras que instrumentos como las maracas y el güiro contribuyen a la textura sonora. Por su parte, el bajo —o en sus formas tempranas la marímbula— establece la base estructural que sostiene el conjunto.

De este modo, el son puede entenderse como un sistema musical complejo en el que la organización rítmica, la forma y la interacción colectiva se encuentran profundamente integradas. Esta configuración no solo define su identidad sonora, sino que constituye una base fundamental para el desarrollo de otros géneros de la música cubana, como el danzón, y para la consolidación de formatos instrumentales como la charanga.

Su forma:

- Introducción instrumental
- Verso (parte lírica)
- Montuno (parte cíclica e interactiva)

Su representación:

Intro. → Verso → Montuno → (repetición / improvisación)

Su Instrumentación

Cada instrumento tiene un rol dentro de la estructura:

- *Clave* → eje rítmico
- *Tres* → patrón armónico-rítmico
- *Bongó* → improvisación rítmica
- *Maracas / güiro* → textura
- *Bajo / marímbula* → base

Su función sistemática:

- ritmo (clave)
- forma (montuno)
- interacción (coro-solista)

Esta estructura será fundamental para comprender el desarrollo posterior del danzón y del formato de la charanga, pues la clave organiza, el montuno dinamiza y la forma articula.

Este ritmo mantiene el tempo vivo de sus antecesores por lo que es apto para el baile, pues, la superposición de registros sonoros y de distintas líneas rítmicas dentro de un compás estable le otorgan un tempo constante que proporciona un carácter particular en la estructura del canto, pues está marcado por la alternancia entre un elemento recurrente, el estribillo cantado por el coro y la improvisación del solista con formas que van variando a lo largo del tiempo, lo que permite al solista amplificar el aspecto narrativo cantado mientras se alterna con el coro. Esta secuencia contrastada solista-coro corresponde al clímax de la obra musical y recibe el nombre de *montuno*.

En este contexto, el son mantiene el carácter dinámico yailable heredado de sus formas precursoras. La superposición de registros sonoros y de diversas líneas rítmicas dentro de un marco métrico estable genera una sensación de continuidad que favorece su apropiación en espacios festivos. Esta condición se

articula especialmente en el montuno, donde la alternancia entre el estribillo del coro y la improvisación del solista configura el momento de mayor intensidad dentro de la obra, consolidando su dimensión participativa y colectiva.

A partir de estas características, el son experimentó un proceso de expansión desde las regiones orientales de Cuba hacia centros urbanos como La Habana, donde se consolidó como una de las principales formas musicales de la isla. Este proceso de difusión puede explicarse tanto por dinámicas sociales —como la movilidad de poblaciones rurales y militares— como por la circulación de músicos y repertorios en distintos contextos urbanos.

En este nuevo escenario, el son entró en contacto con otras prácticas musicales, lo que favoreció su transformación e incorporación en diversos formatos instrumentales. La inclusión de nuevos instrumentos y la adaptación a distintos espacios de interpretación permitieron ampliar sus posibilidades sonoras y su alcance social.

Asimismo, su carácter bailable propició su presencia en múltiples contextos, desde celebraciones populares hasta espacios más formalizados, lo que contribuyó a su consolidación como una de las expresiones más representativas de la música cubana.

De este modo, el son no solo se establece como un género musical, sino como un sistema en constante transformación, cuya expansión y adaptación resultan fundamentales para comprender el desarrollo posterior de otros géneros, particularmente el danzón, y la configuración de formatos instrumentales como la charanga.

Todo lo anterior se pudo plasmar desde el arte visual, ya que la pintura en Cuba tuvo un desarrollo importante durante el siglo XIX en el retrato, el paisaje rural y urbano. Los motivos musicales fueron pocos, sin embargo, se encuentran manifestaciones directas e indirectas ligadas con la tradición cultural en ambientes populares y cotidianos; con ellos, se evidencia el uso de instrumentos musicales dentro de su contexto. Entre ellos, aparecen tres obras del pintor vasco Víctor Patricio de Landaluce en las que retrata el Zapateo, estas se titulan: *el zapateo* y *el zapateo con sombrero*, y la última dedicada a la fiesta del día de reyes en la Habana.

Figura N° 3

Obras: *El zapateo*, *El zapateo con sombrero*, y *Fiesta del día de reyes en la Habana*.

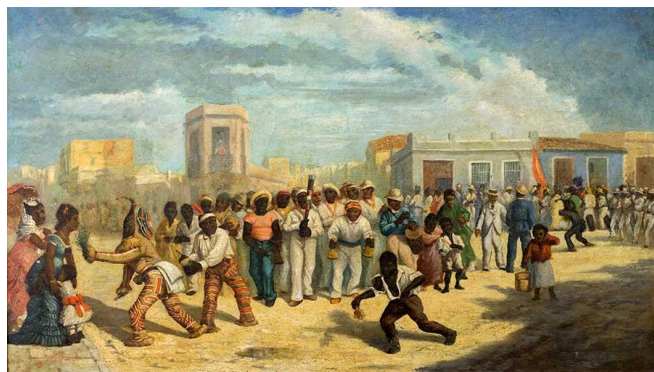


Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

Como observamos anteriormente, las dos primeras obras son una representación vívida de las costumbres populares cubanas. Ambas representan el baile colectivo, centradas en la práctica del zapateo, un baile tradicional cubano de raíz campesina. A lo lejos podemos apreciar la presencia de la guitarra o el tres, instrumentos utilizados para amenizar y acompañar estos encuentros sociales. En la última pintura "*Día de Reyes en La Habana*" se retrata una festividad significativa para la población afrodescendiente. Esta celebración, enmarcada el 6 de enero, era una de las pocas ocasiones en que los africanos y sus descendientes podían manifestar públicamente sus identidades culturales y religiosas a través de danzas, música y trajes tradicionales, en donde podemos evidenciar la presencia de tambores que acompañan el baile realizado.

Figura N° 4

Obra: *Fiesta de Ñáñigos*



Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba

Una pintura que también retrata detalles sobre la música folclórica interpretada por africanos es “*Fiesta de Ñáñigos*” de M. Puente. La cual representa a los “diablitos” de Abakuá¹³, enmascarados y vistiendo atuendos característicos: capuchones cónicos, campanas en la cintura, ojos almendrados en la máscara, y elementos rituales como cañas de azúcar o ramas

Estas figuras no solo cumplen una función festiva, sino que encarnan espíritus ancestrales y fuerzas naturales; son símbolos importantes dentro del culto Abakuá.

En el siglo XVIII, la popularidad de la música de salón en las ciudades se extendió tanto que dejó de ser un privilegio burgués y empezó a ser interpretada en los sectores más populares de la población cubana. El baile se realizaba especialmente en medios urbanos y en casas particulares como un evento social anteriormente organizado mediante anuncios en medios de comunicación como el periódico. Lo cual, incrementó el uso de instrumentos europeos como el clarinete, la flauta, el violín, el fígile, el trombón y el arpa.

¹³ Sociedad secreta de origen cubano donde solo se aceptan varones, única de su tipo existente en el continente americano. Se conoce a sus miembros como abakuás o ñáñigos.

El impacto de 1898 en la proyección y transformación de la música cubana

El conflicto hispano-cubano-estadounidense de 1898 marcó un punto de inflexión en la configuración política, económica y cultural de Cuba, con efectos significativos en el desarrollo y la proyección de su música. La derrota de España y la posterior intervención de Estados Unidos no solo transformaron las estructuras de poder en la isla, sino que también redefinieron sus dinámicas culturales y sus circuitos de circulación musical.

En este contexto, Cuba adquirió un papel estratégico dentro de la política hemisférica estadounidense, convirtiéndose, como señala Leonardo Acosta, en una suerte de “experimento piloto” en América Latina. Esta condición favoreció la proyección internacional de la música cubana, en tanto los intereses económicos y culturales de Estados Unidos encontraron en ella un campo propicio para su expansión.

La diversidad de géneros y estilos musicales desarrollados en la isla — producto del mestizaje entre tradiciones africanas y europeas— ofrecía condiciones ideales para su circulación en nuevos mercados. A partir de este momento, la música cubana comenzó a proyectarse más allá de sus fronteras, impulsada tanto por dinámicas económicas como por procesos migratorios.

En efecto, la crisis de instituciones musicales locales, como las bandas municipales y militares, generó la migración de numerosos músicos cubanos y puertorriqueños hacia Estados Unidos, particularmente a ciudades como Nueva York. Este desplazamiento favoreció la difusión de géneros como el son en nuevos contextos urbanos, donde entraron en contacto con otras tradiciones musicales, incluyendo el jazz.

No obstante, este proceso de expansión no estuvo exento de tensiones. La industria musical estadounidense supo capitalizar la riqueza de los géneros caribeños, incorporándolos a sus circuitos de producción y consumo. En este sentido, Leonardo Acosta denomina este fenómeno como *colonialismo musical*, en

referencia a la apropiación y comercialización de estas expresiones en función de intereses económicos externos.

De este modo, el impacto de 1898 no solo transformó el panorama político y económico de Cuba, sino que también incidió directamente en la circulación, transformación y proyección internacional de su música. Este proceso resulta fundamental para comprender cómo géneros como el son trascendieron su contexto local y se convirtieron en parte de un sistema musical más amplio, sentando las bases para el desarrollo posterior de otras formas musicales, como el danzón, en contextos de mayor formalización e institucionalización.

3.4.2 El danzón

El danzón, considerado como el primer géneroailable de origen propiamente cubano, se desarrolla entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, alcanzando gran popularidad en los salones de la aristocracia. En estos espacios, las danzas de tradición europea y la música de concierto ocupaban un lugar central dentro de las prácticas culturales de las élites.

En este contexto, la práctica del baile se consolidó como una de las expresiones sociales más importantes de la vida colonial, dando lugar a la aparición de academias de danza desde finales del siglo XVIII. Ritmos como el minué, el rigodón y la contradanza se posicionaron como referentes dentro de estos espacios, especialmente tras la autorización de los bailes públicos en La Habana en 1872, lo que favoreció el crecimiento de músicos y escuelas de danza a lo largo del siglo XIX.

Por su parte, para las poblaciones afrodescendientes, el ejercicio de la música representó una posibilidad de movilidad social, en la medida en que permitía trascender las labores manuales a las que estaban generalmente relegadas. En este proceso, muchos músicos aprendieron a interpretar instrumentos europeos vinculados a la música de salón, lo que favoreció la aparición de intérpretes y compositores negros y mulatos en ámbitos como la ejecución instrumental y la enseñanza de la danza. No obstante, este reconocimiento coexistía con un sistema

social profundamente desigual, en el que las expresiones culturales de estas comunidades eran simultáneamente valoradas y reprimidas.

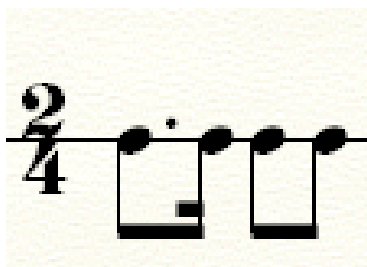
Dentro de los géneros más relevantes en los salones de baile, la contradanza europea desempeñó un papel fundamental. Su llegada a Cuba generó transformaciones significativas que dieron origen a la contradanza cubana, resultado de la interacción entre tradiciones europeas y prácticas musicales locales. Este proceso estuvo influenciado tanto por la circulación de repertorios desde España como por la llegada de emigrantes franceses provenientes de Santo Domingo tras la revolución haitiana de 1791, quienes se establecieron principalmente en la región de Matanzas.

La difusión de contradanzas inglesas, francesas y españolas, junto con la producción editorial de partituras y tratados sobre danza, favoreció el desarrollo de nuevas configuraciones musicales. En este contexto, hacia mediados del siglo XVIII, se consolida una variante de la contradanza caracterizada por una célula rítmica específica en la melodía y en el acompañamiento del bajo, conocida como *tango*, la cual tendrá un papel fundamental en la evolución posterior de los géneros cubanos.

De este modo, el danzón emerge como resultado de un proceso de transformación progresiva de la contradanza, en el que se integran elementos rítmicos de raíz africana con estructuras formales europeas, dando lugar a una nueva configuración musical que marcará un punto de inflexión en la historia de la música cubana.

La contradanza francesa no fue la única que se popularizó, pues la imprenta de contradanzas inglesas y españolas, junto con la cantidad de folletos editados en España a partir de 1733 describiendo figuras complejas de las figuras rítmicas usadas en las danzas permitieron seguir la producción creativa de la orquestación utilizada para estos ritmos; logrando que en 1755 apareciera una nueva denominación de la contradanza destacaba por tener una célula rítmica en la melodía y en el acompañamiento de los bajos conocida por el nombre de tango, representada en el siguiente ostinato:

Figura N° 5



Célula rítmica denominada "Tango"

El origen de esta célula rítmica ha sido objeto de diversas interpretaciones, pues algunos musicólogos reconocen su presencia en tradiciones árabes, árabe-andaluzas y en prácticas musicales de África occidental y bantú. En el contexto cubano, esta célula adquiere un carácter particular al intensificar su componente sincopado, adaptándose progresivamente a formas de danza orientadas al gusto popular.

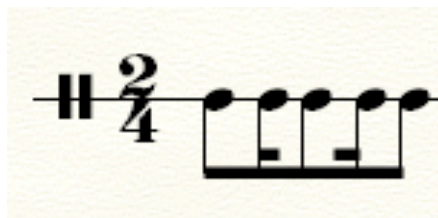
Con el paso del tiempo, estas transformaciones se reflejan en las partituras mediante denominaciones como *criolla* o *cubana*, utilizadas para diferenciar estas versiones de sus antecedentes europeos. En este sentido, una de las primeras referencias documentadas es la contradanza "San Pascual Bailón" (1803), obra anónima escrita en compás de 2/4, en la que ya se evidencia la presencia de esta célula rítmica en el acompañamiento.

Posteriormente, la llegada de colonos franceses provenientes de Santo Domingo, junto con las prácticas musicales de las poblaciones esclavizadas, introdujo nuevas formas de interpretación que enriquecieron el lenguaje rítmico de la contradanza. En este contexto se consolida el uso del *cinquillo*, patrón sincopado que intensifica la tensión rítmica y se convierte en un elemento fundamental en la evolución de la música cubana.

De este modo, la incorporación progresiva de estas células rítmicas no solo transformó la contradanza, sino que sentó las bases para la configuración del danzón, en el que la relación entre estructura formal europea y complejidad rítmica de raíz africana alcanza un grado mayor de integración.

Este *cinquillo* novedoso en su momento consiste en un grupo de notas sincopadas (corchea, semicorchea, corchea, semicorchea y corchea):

Figura N° 6



Cinquillo

El cinquillo, presente en diversas prácticas musicales de raíz afrocaribeña — como la tumba francesa—, se incorporó progresivamente a los repertorios populares—como comparsas-congas de las fiestas de mamarrachos¹⁴ —, contribuyendo a la transformación del lenguaje rítmico de la contradanza. Su presencia introdujo una mayor complejidad sincopada en el acompañamiento, rompiendo con la regularidad característica de los patrones rítmicos anteriores, especialmente en la línea del bajo.

Estas transformaciones rítmicas tuvieron también un impacto en las prácticas coreográficas. A medida que la contradanza incorporaba nuevos elementos sincopados, las danzas de figuras comenzaron a ceder lugar a formas de baile en pareja enlazada, lo que evidenció un cambio en la relación entre música y cuerpo.

En este proceso de transformación, la contradanza evoluciona progresivamente hacia el danzón, término derivado de la palabra “danza”, que da cuenta de esta transición. Desde el punto de vista musical, este cambio implica una reorganización de la forma: si bien la contradanza presenta estructuras bipartitas con contrastes métricos, el danzón tiende hacia una organización más amplia y articulada, cercana a formas tripartitas, en las que se integran secciones diferenciadas dentro de un mismo discurso musical.

¹⁴ Las fiestas de mamarrachos en Cuba son una de las celebraciones populares más antiguas del país, especialmente vinculadas con la ciudad de Remedios, en la provincia de Villa Clara. Esta celebración hace referencia a las antiguas parrandas o carnavales locales que mezclaban música, danza, sátira, colorido y devoción religiosa del siglo XVII.

De este modo, la incorporación de nuevos patrones rítmicos —como el cinquillo—, junto con las transformaciones en la forma y en la práctica del baile, permitió la consolidación del danzón como una nueva configuración musical, en la que se articulan principios estructurales europeos con una complejidad rítmica de raíz afrocaribeña.

Estructura musical del danzón

Desde una perspectiva analítica, el danzón se configura como una forma musical en la que se articulan principios estructurales de tradición europea con una complejidad rítmica de raíz afrocaribeña. A diferencia del son —cuyo desarrollo se fundamenta en la flexibilidad formal y la interacción improvisada—, el danzón presenta una organización más estable y definida, orientada tanto a la escucha como a la práctica del baile en contextos formales.

Uno de los elementos característicos del danzón es la presencia del paseo, sección inicial que cumple una función introductoria. En esta parte, de carácter instrumental, los bailarines se desplazan por el espacio sin ejecutar aún los pasos principales, lo que permite establecer el tempo y preparar la entrada de las secciones posteriores.

A continuación, el danzón desarrolla una estructura organizada en secciones contrastantes, generalmente dispuestas en forma de rondó. Esta configuración puede representarse como una alternancia entre un tema principal y secciones secundarias, en un esquema del tipo A–B–A–C–A. Cada una de estas partes presenta características melódicas diferenciadas, pero se mantiene articulada por una base rítmica constante.

Desde el punto de vista rítmico, el danzón incorpora patrones derivados de la contradanza, enriquecidos por la presencia de células sincopadas como el cinquillo, lo que genera una tensión interna que dinamiza el discurso musical sin romper su estabilidad formal. A diferencia del son, donde la clave organiza de manera explícita la estructura, en el danzón la regularidad métrica y la distribución

formal de sus secciones adquieren un papel predominante en la organización del tiempo musical.

En cuanto a la instrumentación, el danzón se asocia con formatos orquestales que posteriormente darán lugar a la charanga, en los que predominan instrumentos como la flauta, los violines, el piano, el contrabajo y la percusión ligera. Esta configuración instrumental permite un tratamiento más elaborado de la melodía y la armonía, en contraste con la textura más rítmico-interactiva del son.

De este modo, el danzón puede entenderse como una forma de síntesis entre dos lógicas musicales: por un lado, la organización formal heredada de las danzas europeas y, por otro, la riqueza rítmica proveniente de las tradiciones afrocaribeñas. Esta articulación no solo define su identidad sonora, sino que constituye un paso fundamental en la evolución de la música cubana, sentando las bases para el desarrollo de formatos instrumentales más complejos, como la charanga.

Tabla 2

Comparación del son y el danzón

Son	Danzón
Flexible	Estructurado
Montuno	Rondó
Improvisación	Forma fija
Con las nuevas tendencias, hay cambios dependiendo de las zonas	

Fuente: Elaboración propia a partir del análisis de los acervos musicales

La comparación entre el son y el danzón permite evidenciar dos modos distintos de organización del fenómeno musical dentro del contexto cubano. Mientras el son se caracteriza por una estructura flexible, basada en la interacción, la improvisación y la lógica cíclica del montuno, el danzón introduce un principio de organización más estable, en el que la forma y la distribución de las secciones adquieren un papel central.

Esta diferencia no implica una ruptura, sino una transformación de los elementos musicales: los principios rítmicos y expresivos presentes en el son se

reconfiguran en el danzón dentro de un marco formal más definido. En este sentido, ambos géneros pueden entenderse como momentos complementarios dentro de un mismo proceso histórico-musical, en el que la música cubana transita de formas más abiertas y participativas hacia estructuras más organizadas y estilizadas.

Esta relación resulta fundamental para comprender el desarrollo posterior de formatos instrumentales como la charanga, en los que convergen tanto la riqueza rítmica heredada del son como la organización formal consolidada en el danzón.

3.4.3 La charanga: configuración y desarrollo como formato musical

La charanga se constituye como uno de los formatos más representativos de la música cubana, cuyo desarrollo se encuentra estrechamente vinculado a los procesos sociales y culturales de la isla durante las primeras décadas del siglo XX. Su surgimiento responde a la transformación progresiva de la denominada orquesta típica o de viento, formato predominante en la interpretación de músicaailable de salón durante la segunda mitad del siglo XIX.

Estas agrupaciones, influenciadas por modelos europeos como las bandas militares¹⁵ y las orquestas sinfónicas, estaban conformadas por instrumentos de viento y percusión, e interpretaban géneros como la habanera, la contradanza, la danza y el danzón. Como señala Helio Orovio —y en línea con lo expuesto por estudios como los de Loyola—, estas formaciones establecieron las bases para la posterior reorganización instrumental que dará lugar a la charanga: (...) Consta de: un cornetín, un trombón de pistones, un figle, un bombardino, dos clarinetes, uno o dos violines, contrabajo, güiro y timbales. Interpretaban géneros musicales como: La habanera, la contradanza cubana, la danza y el danzón (...) (Loyola, 2015, p.29)

La expansión de las orquestas típicas trascendió el territorio cubano, llegando a regiones como el sureste de México, donde influyeron en la consolidación de las

¹⁵ Las bandas militares incluyen una variedad de instrumentos de viento y de percusión, estos son: trompeta, tuba, trombón, clarinetes, redoblante, bombo y platillos. Históricamente, estos instrumentos funcionaban como un sistema de comunicación táctica, donde toques específicos dictaban movimientos logísticos y mantenían sincronización en las tropas de combate. (S. Tzu, Siglo V a.c.)

danzoneras, particularmente en ciudades como Veracruz. Asimismo, el desarrollo de tecnologías como el fonógrafo favoreció la difusión internacional de estos repertorios, especialmente del danzón, ampliando su circulación en el Caribe y en espacios urbanos de América.

Durante las primeras décadas del siglo XX, este formato experimenta una transformación significativa: los instrumentos de viento son progresivamente sustituidos por cuerdas y una instrumentación más ligera, dando origen a las primeras configuraciones de charanga. Estas agrupaciones incorporan elementos como la flauta de madera, los violines, el contrabajo, el piano, los timbales y el güiro, estableciendo una sonoridad más transparente y flexible, adecuada para el desarrollo del danzón.

En este proceso emergen diversas variantes, como la denominada *charanga en pelo* y *charanga en cuero*, que evidencian etapas intermedias en la reorganización instrumental. No obstante, es la charanga francesa la que se consolida como el formato definitivo, integrando piano, flauta, sección de violines, contrabajo, timbales y güiro, a los que posteriormente se sumarán la tumbadora y la voz, ampliando sus posibilidades expresivas.

La consolidación de la charanga no puede desligarse de su contexto social. El crecimiento económico vinculado a la industria azucarera y la expansión de infraestructuras como el ferrocarril favorecieron la circulación de músicos y repertorios, así como la proliferación de espacios de entretenimiento —salones de baile, teatros, cabarets— en los que estas agrupaciones adquirieron gran visibilidad. Asimismo, la radio y, posteriormente, la televisión, jugaron un papel fundamental en la difusión de este formato.

Desde el punto de vista musical, la charanga desempeña un papel decisivo en la evolución del danzón. Su configuración instrumental permite un mayor desarrollo melódico y armónico, así como una elaboración más compleja de las secciones formales. En este contexto, se fortalecen estructuras como el trío, en las que se evidencia un tratamiento cercano a la música de cámara, particularmente en la interacción entre flauta y violines, sostenida por una base rítmica en la que persiste el uso del cinquillo. En este contexto, el danzón —presente en los formatos

tradicionales cubanos desde el siglo XIX— fue adoptado y transformado por las charangas, las cuales introdujeron modificaciones significativas en su desarrollo rítmico, melódico y estructural. Entre estas transformaciones, destaca el fortalecimiento del carácter concertante de ciertas secciones, particularmente el trío¹⁶, entendido como un espacio de mayor elaboración musical dentro de la forma del danzón.

En estas secciones, se evidencia un tratamiento cercano a la música de cámara, en el que instrumentos melódicos como la flauta, los violines y el contrabajo establecen una disposición equilibrada y cohesionada, sostenida por un acompañamiento rítmico en el que persisten patrones como el cinquillo. Esta configuración no solo favorece la claridad formal, sino que permite la incorporación de recursos provenientes de la música académica, incluyendo adaptaciones y reelaboraciones de fragmentos sinfónicos o camerísticos dentro del contexto cubano.

Asimismo, la evolución del danzón dentro del formato de charanga dio lugar a la aparición del danzonete, modalidad que introduce la voz como elemento central en una tradición originalmente instrumental. En este nuevo formato, se integran elementos del son —especialmente el montuno— con la estructura del danzón, generando una síntesis entre lo rítmico y lo melódico. La incorporación de textos de carácter lírico, en muchos casos cercanos al bolero, amplía el espectro expresivo del género y le otorga una dimensión más íntima y narrativa.

De este modo, la intervención de las charangas no solo revitalizó el danzón, sino que amplió sus posibilidades estructurales y expresivas. Estas transformaciones se reflejan en la aparición de diversas configuraciones formales, en las que se combinan elementos heredados de la contradanza, secciones vocales propias del danzón cantado y desarrollos melódicos complejos en los tríos.

En consecuencia, el danzón y la charanga se consolidan como elementos profundamente interrelacionados, hasta el punto de que resulta difícil comprender

¹⁶ En la estructura formal del danzón, los tríos son secciones que se caracterizan por incluir un enfoque melódico y protagonista a un instrumento. En la mayoría de los danzones el primer Trio es interpretado por la flauta, el segundo trio por el violín —este orden puede variar— y el tercero y último es un espacio de improvisación por parte de los demás instrumentos, manteniendo un motivo rítmico constante.

el desarrollo de uno sin el otro. Esta relación evidencia el papel central de la charanga en la evolución de la música cubana, al constituirse como un espacio de síntesis en el que convergen tradición, innovación y proyección hacia nuevos lenguajes musicales.

Asimismo, la incorporación de la voz da lugar a nuevas formas como el danzonete, en el que se integran elementos del son —especialmente el montuno— dentro de la estructura del danzón, generando una síntesis entre lo rítmico y lo melódico. Esta transformación amplía el alcance expresivo del género y consolida la charanga como un formato fundamental en la músicaailable cubana.

Tradicionalmente, el danzón se interpretaba como una forma exclusivamente instrumental; sin embargo, con el desarrollo del formato de charanga y la incorporación progresiva de la voz, surge una variante fundamental conocida como danzonete. Esta modalidad introduce un elemento novedoso en la tradición del danzón al integrar la dimensión vocal dentro de su estructura, transformando su carácter expresivo.

Desde el punto de vista musical, el danzonete articula elementos propios del son —especialmente el montuno— con la organización formal del danzón, generando una síntesis entre lo rítmico y lo melódico. Esta incorporación no solo amplía las posibilidades estructurales del género, sino que introduce una lógica de alternancia entre secciones cantadas y desarrollos instrumentales.

En este contexto, el danzonete incorpora textos de carácter lírico, en muchos casos cercanos al bolero, lo que enriquece su dimensión melódica y expresiva. Esta transformación otorga al danzón una nueva cualidad estética, más íntima y reflexiva, sin perder su funciónailable, estableciendo un equilibrio entre lo narrativo y lo rítmico.

Asimismo, la intervención de las charangas permitió una expansión significativa de las posibilidades del danzón en términos melódicos, armónicos, vocales y estructurales. Este desarrollo se evidencia en las composiciones producidas entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, en las que pueden identificarse diversas configuraciones formales: por un lado, aquellas cercanas a la contradanza; por otro, las secciones correspondientes al danzón

cantado; y, finalmente, la consolidación de los tríos como espacios de mayor elaboración melódica.

En consecuencia, el danzonete no solo representa una variación del danzón, sino una transformación significativa dentro del proceso evolutivo de la música cubana. A través de la integración de elementos vocales y rítmicos, este formato contribuye a consolidar la relación entre el danzón y la charanga, evidenciando cómo ambas dimensiones —género y formato— se encuentran profundamente interrelacionadas en la construcción del lenguaje musical cubano.

De este modo, la charanga no solo representa una evolución instrumental, sino una reorganización del lenguaje musical cubano, en la que convergen los principios rítmicos heredados del son y la estructuración formal del danzón. Esta articulación la convierte en un punto de síntesis dentro del proceso histórico-musical de la isla y en un referente clave para el desarrollo de géneros posteriores.

El jazz y su influencia en la transformación del danzón

El jazz, como fenómeno musical desarrollado en los Estados Unidos a finales del siglo XIX en las comunidades afroamericanas de Nueva Orleans, constituye una de las expresiones más influyentes en la configuración de los lenguajes musicales del siglo XX. Su desarrollo, caracterizado por la integración de elementos rítmicos, armónicos e improvisatorios, permitió la consolidación de un lenguaje sonoro de gran complejidad y proyección internacional.

Durante las décadas de 1930 a 1950, el jazz experimentó una notable expansión más allá de sus contextos de origen, impulsado por medios de difusión como la radio, el cine y la industria fonográfica. Este proceso favoreció su circulación en distintos territorios, generando un impacto significativo en diversas prácticas musicales. Como señala José Loyola Fernández, su influencia no se limitó a los ámbitos populares, sino que también alcanzó expresiones musicales de alta elaboración estética, evidenciando su capacidad de transformación dentro de múltiples contextos sonoros:

(...) No solo cautiva a intérpretes y compositores de la propia esfera del jazz o de un entorno tan afín como la música popular y otras zonas sonoras del entretenimiento, sino incluso a expresiones musicales de elevada factura estética. De ahí, que grandes genios de la música contemporánea se sintieran atraídos por la fuerza encantadora del *sonos jazzístico*, inevitablemente “sometidos” al embrujo de un irresistible imán que los arrastraba a las profundidades de un complejo y novedoso mundo melódico, armónico, rítmico y morfológico. (...) (J. Loyola, 2015, p. 46)

En el caso cubano, la cercanía geográfica y los vínculos culturales con Estados Unidos facilitaron el acceso constante a estas manifestaciones a través de los medios de comunicación. En este contexto, el jazz influyó de manera particular en el desarrollo del danzón, especialmente en sus dimensiones armónica y melódica. La incorporación de recursos propios del *modern jazz*¹⁷, tales como una mayor complejidad armónica, el uso de extensiones y la ampliación del lenguaje melódico, incidió directamente en el pensamiento compositivo de los músicos cubanos.

De este modo, el danzón —especialmente en su desarrollo dentro del formato de charanga— comienza a incorporar elementos provenientes del jazz, enriqueciendo su estructura y ampliando sus posibilidades expresivas. Esta influencia no implica una sustitución de sus fundamentos, sino una transformación que evidencia la capacidad del género para integrar nuevos lenguajes dentro de su propia lógica musical.

El danzón de nuevo ritmo: transformación estructural y armónica

¹⁷ Término que define parte del desarrollo del jazz a partir de 1940. Pues, en esta época dejó de ser un género dedicado exclusivamente al baile convirtiéndose en una forma intelectual y compleja. Este inicio se da desde la aparición del *Bebop* ramificándose en diversas corrientes que exploran una gran cantidad de estructuras rítmicas, armónicas, melódicas, morfológicas y estructurales.

El denominado danzón de nuevo ritmo se caracteriza por una transformación significativa en el tratamiento estructural y musical del género, particularmente en la sección del montuno, la cual adquiere un papel central dentro del desarrollo de la obra. En este contexto, el montuno deja de ser únicamente un recurso funcional para convertirse en un espacio de mayor elaboración rítmica, melódica e interpretativa.

No obstante, esta denominación no se limita a una modificación formal, sino que implica también un cambio en el enfoque armónico y melódico del danzón. En la sección instrumental —especialmente en el trío— se evidencia un desarrollo más amplio tanto en el plano vertical (armónico) como en el horizontal (melódico). A diferencia de los danzones tradicionales, estructurados sobre progresiones funcionales estables basadas en los grados de tónica, subdominante y dominante, el danzón de nuevo ritmo incorpora una mayor movilidad armónica y una ampliación del discurso melódico, evidenciada en el uso de intervalos más variados, saltos y líneas de mayor complejidad.

Este cambio responde, en gran medida, a la influencia de corrientes musicales internacionales, particularmente del jazz norteamericano, cuyo desarrollo armónico y melódico introduce nuevas posibilidades dentro del pensamiento compositivo. La incorporación de estos elementos no solo enriquece el lenguaje del danzón, sino que establece un contraste evidente con los modelos anteriores, marcando una evolución significativa en su configuración musical.

El denominado danzón de nuevo ritmo se caracteriza por una transformación significativa en el tratamiento estructural y musical del género, particularmente en la sección del montuno, la cual adquiere un papel central dentro del desarrollo de la obra. En este contexto, el montuno deja de ser únicamente un recurso funcional para convertirse en un espacio de mayor elaboración rítmica, melódica e interpretativa.

No obstante, esta denominación no se limita a una modificación formal, sino que implica también un cambio en el enfoque armónico y melódico del danzón. En la sección instrumental —especialmente en el trío— se evidencia un desarrollo más amplio tanto en el plano vertical (armónico) como en el horizontal (melódico). A

diferencia de los danzones tradicionales, estructurados sobre progresiones funcionales estables basadas en los grados de tónica, subdominante y dominante, el danzón de nuevo ritmo incorpora una mayor movilidad armónica y una ampliación del discurso melódico, evidenciada en el uso de intervalos más variados, saltos y líneas de mayor complejidad.

Este cambio responde, en gran medida, a la influencia de corrientes musicales internacionales, particularmente del jazz norteamericano, cuyo desarrollo armónico y melódico introduce nuevas posibilidades dentro del pensamiento compositivo. La incorporación de estos elementos no solo enriquece el lenguaje del danzón, sino que establece un contraste evidente con los modelos anteriores, marcando una evolución significativa en su configuración musical.

3.4.4. Las orquestas charanga y su proyección en la música cubana

A lo largo de la historia, las orquestas de charanga se han consolidado como un elemento fundamental en la música cubana, no solo como un formato representativo del Caribe, sino como un espacio de experimentación y transformación del lenguaje musical. Estas agrupaciones han desempeñado un papel decisivo en la articulación de distintos géneros y en la incorporación de nuevos recursos rítmicos, melódicos y armónicos, favoreciendo la evolución de la músicaailable en la isla.

En este sentido, la charanga no puede entenderse únicamente como una formación instrumental, sino como un dispositivo dinámico que ha permitido la integración de tradiciones musicales diversas, desde el danzón hasta el son y sus posteriores desarrollos, proyectándose como uno de los ejes centrales en la configuración de la música popular cubana. A continuación, algunas de las más importantes:

La Orquesta de Arcaño y sus maravillas

Antonio Arcaño, gran flautista cubano nacido en La Habana en 1911. Funda en noviembre de 1937 una de las charangas más importantes de la historia: La Antonio Arcaño, destacado flautista cubano nacido en La Habana en 1911, funda en noviembre de 1937 una de las agrupaciones más influyentes en la historia de la música cubana: La Orquesta Arcaño y sus maravillas. Este formato de charanga se caracterizó por la ampliación de la sección de cuerdas frotadas, alcanzando una dimensión cercana a la de una pequeña orquesta, al incorporar ocho violines, tres violas y dos violonchelos.

La agrupación reunió a intérpretes y compositores con sólida formación académica, lo que permitió un alto nivel en la ejecución, los arreglos y la orquestación. En este contexto, la orquesta desempeñó un papel fundamental en la transformación del danzón, particularmente en el desarrollo del denominado *danzón de nuevo ritmo*, a partir del cual se consolidaron elementos que darían lugar al surgimiento del mambo como forma musical diferenciada (Loyola, 2015).

Esta transformación incorporó también influencias del son, especialmente en el tratamiento rítmico. En el danzón-mambo aparecen patrones de tipo *guajeo* en la sección de cuerdas, ejecutados mediante arcadas rítmicas que evocan los tumbaos característicos del tres en el son oriental, en estrecha relación con el piano y el bajo. Estos recursos favorecieron la incorporación de prácticas de improvisación por parte de los instrumentistas, sustentadas en esquemas armónicos relativamente estables, como la alternancia entre tónica y dominante, así como en progresiones más amplias cercanas a estructuras del blues norteamericano. En palabras del propio Arcaño:

(...) El mambo es un tipo de montuno sincopado que posee la sabiduría rítmica del cubano, su informalidad y su elocuencia. El pianista ataca en el mambo, la flauta lo oye y se inspira, el violín ejecuta en doble cuerda acordes rítmicos, el bajo le adapta el tumbao, el timbalero repica con el cencerro, el güiro rasguea y hace sonar las maracas, y la indispensable tumbadora corrobora el tumbao del bajo y fortalece el timbal. (...) (Arcaño, 1948, pg. 50)

En el formato de charanga, la improvisación adquiere un papel central, particularmente en la flauta y el piano, instrumentos que desarrollan un lenguaje propio a partir de los patrones tradicionales del montuno. Sin embargo, la ampliación armónica del danzón exige una mayor elaboración en el discurso improvisatorio, lo que conduce a la consolidación de estilos interpretativos más definidos. En este sentido, figuras como el propio Arcaño en la flauta y Jesús López en el piano introducen innovaciones en el fraseo, las articulaciones y los recursos ornamentales, estableciendo referentes que influirán en generaciones posteriores.

A partir de 1944, la orquesta inicia transmisiones radiales en la emisora Mil Diez, contando con una nómina cercana a los diecisiete músicos, lo que contribuyó significativamente a la difusión y popularización del formato de charanga y del danzón en Cuba. Asimismo, la participación de músicos como el violinista Pedrito Hernández —nacido en 1912— permitió ampliar las posibilidades del formato, incorporando la improvisación del violín en el mambo y adaptando repertorios provenientes de la música sinfónica y de cámara al contexto de la charanga.

De este modo, La Orquesta Arcaño y sus maravillas se consolida como un referente fundamental en la evolución de la música cubana, al introducir transformaciones significativas en el plano armónico, melódico, estructural e instrumental. Su aporte resulta decisivo en la consolidación del danzón de nuevo ritmo y en la proyección de la charanga como uno de los formatos más influyentes de la músicaailable en Cuba.

La Orquesta América.

El cantante y compositor Ninón Mondéjar, nacido en 1914 en La Habana, Cuba, funda una de las charangas más reconocidas de la época: La Orquesta América. Su formación reunió a músicos provenientes de diversas agrupaciones, especialmente de la Orquesta Arcaño y sus maravillas, lo que le permitió consolidar un alto nivel interpretativo desde sus inicios.

Hacia 1946, Mondéjar abandona la dirección de la orquesta, la cual pasa a manos de Enrique Jorrín, violinista y compositor nacido en 1926 en La Habana. Con una sólida formación académica y amplia experiencia en el ámbito de la charanga, Jorrín impulsa una nueva proyección artística para la agrupación, orientada hacia la transformación del lenguaje musicalailable. Bajo su dirección, la orquesta alcanza una notable popularidad y se posiciona como un referente entre los bailadores cubanos.

En este contexto, Jorrín desarrolla un proceso de transformación del danzón que conduce al surgimiento de un nuevo ritmo: el chachachá. Esta innovación se origina a partir de modificaciones en la sección previa al montuno —denominada *pre-montuno*—, característica del danzón de nuevo ritmo. En esta sección, el material textual adquiere mayor protagonismo al ser interpretado de manera coral y al unísono, presentando estructuras más definidas y accesibles para el baile.

Los danzones que incorporaban el pre-montuno solían desarrollar un contenido narrativo vinculado al título de la obra, el cual daba paso posteriormente al montuno, donde se establece la repetición de un texto breve alternado con secciones improvisadas, en una lógica cercana a la del son. Desde el punto de vista armónico, el pre-montuno se mantiene generalmente en la tonalidad principal,

mientras que el paso al montuno suele implicar modulaciones hacia tonalidades cercanas, especialmente la relativa.

No obstante, el elemento decisivo en la consolidación del chachachá radica en la transformación del diseño rítmico de la percusión. Al respecto, señala José Loyola Fernández:

(...) El cencerro del timbal simplifica el diseño antiguo, por el contrario, el de la tumbadora se complejiza al ejecutar dos golpes con acentuación en lugar de uno en el cuarto tiempo a la salida del compás. Sin embargo, lo más espectacular es el diseño rítmico del güiro, que en el danzón realizaba al simultanear el mismo fraseo que el cencerro, y ahora se independiza porque ejecuta un rallado de dos corcheas en el tiempo débil y una negra en el tiempo fuerte, con lo cual establece un continuo o marcha rítmica que se repite todo el tiempo y se traslada también al montuno. Ese rallado del güiro coincide en lo rítmico con los nuevos pasos que inventan los bailadores sobre esa marcha charanguera, que por el sonido escobillado de los pies al entrar en contacto con el piso del salón de baile aparece en el imaginario onomatopéyico de los danzantes y los músicos como cha cha chá. (...) (Loyola, 2015, p. 60)

A estos elementos rítmicos se suma un nuevo diseño en el tumbao del piano, caracterizado por una mayor interacción entre síncopa y contratiempo, en diálogo con los patrones heredados del son y del mambo. Esta articulación entre los distintos planos rítmicos, armónicos y melódicos configura el chachachá no solo como una transformación musical, sino como un fenómeno estrechamente vinculado a la práctica del baile.

En consecuencia, La Orquesta América desempeña un papel determinante en la consolidación de este nuevo ritmo, alcanzando una amplia proyección internacional, especialmente en México. Este proceso de expansión estuvo acompañado de tensiones internas que derivaron en la fragmentación de la agrupación y en la aparición de nuevas formaciones que disputaban la autenticidad del estilo. No obstante, esta diversificación contribuyó a la difusión y adaptación del

chachachá en distintos contextos, favoreciendo su reconocimiento y permanencia en el ámbito de la música popular latinoamericana.

La orquesta Aragón

Orestes Aragón, carpintero de oficio y músico contrabajista, funda en Cienfuegos en 1939, junto con el flautista Efraín Loyola, una agrupación denominada *La Orquesta Rítmica del 39*. Esta formación surge a partir de la integración con el conjunto Los Naranjos, agrupación que incluía guitarra, tres, marímbula, bongó y dos cantantes, acompañados por instrumentos como la quijada, el güiro, las maracas y las claves. Esta articulación permitió la consolidación de un formato cercano a la charanga, ampliamente reconocido en el contexto musical de la época.

En sus inicios, la estructura instrumental de la agrupación incluía contrabajo, flauta, piano, dos violines, timbales o pailas, güiro y cantante. En esta etapa, la tumbadora aún no formaba parte del formato; sin embargo, sería incorporada poco tiempo después por Eliseo Pozo, quien contribuyó a enriquecer el desarrollo rítmico del danzón de nuevo ritmo mediante la introducción de mayores niveles de polirritmia, especialmente en los montunos y mambos. A partir de esta incorporación, la tumbadora se consolidaría como un elemento fundamental en la mayoría de las charangas. Posteriormente, la agrupación amplía su formato con la inclusión de violas y violonchelos, logrando una sonoridad más densa y elaborada.

Hacia 1940 ingresa una figura determinante en el desarrollo de la agrupación: el violinista Rafael Lay, quien asume la dirección en 1945 tras la enfermedad de Aragón. Su formación musical y su capacidad para la composición y el arreglo le permitieron imprimir un alto nivel artístico a la orquesta, particularmente en la interpretación de danzones y boleros.

En el contexto de las primeras décadas del siglo XX, el desarrollo del mercado musical favoreció la circulación de agrupaciones de músicaailable, lo que condujo a la búsqueda de una identidad sonora propia por parte de cada conjunto. En este proceso, la Orquesta Aragón configura un estilo distintivo, cuyo tema musical atraviesa distintas etapas: inicialmente, se utilizó una adaptación del vals *El*

Danubio azul de Johann Strauss II, aunque este fue reemplazado posteriormente al no representar plenamente la identidad de la agrupación.

La influencia de Enrique Jorrín resulta fundamental en la consolidación del estilo de la orquesta. Rafael Lay, motivado por sus propuestas musicales, incorpora elementos característicos del chachachá y del tratamiento vocal-instrumental desarrollado por Jorrín. Como señala José Loyola Fernández:

(...) La identificación llegó hasta el punto de que aspectos como el de la ejecución-imagen del violinista principal haciendo coro con el resto de los cantantes, instaurado por Jorrin, fue asumido en la práctica por Lay de forma irreversible. Al mismo tiempo el creador del Chachachá queda muy impresionado por las concepciones del músico cienfueguero. (...) (Loyola, 2015, p. 82)

Esta relación favorece el intercambio de repertorio y el fortalecimiento de una estética compartida, lo que contribuye a la consolidación de la orquesta en el ámbito musical cubano.

Por otra parte, resulta fundamental destacar la influencia de la música académica en el desarrollo sonoro de la Orquesta Aragón. La formación de Rafael Lay como violinista, junto con su interés por la música de concierto europea, permitió la incorporación de recursos propios de la música de cámara en el formato charanguero. Esto se traduce en un tratamiento más elaborado de las cuerdas frotadas, en el que se evidencia la presencia de múltiples líneas melódicas, así como una exploración de recursos técnicos como el uso de distintos golpes de arco y el pizzicato.

En el desarrollo del danzón dentro de la agrupación, la práctica constante del repertorio —propio y ajeno— permitió la apropiación y reelaboración de elementos técnicos, expresivos y estilísticos. La flauta, como instrumento solista, conserva un papel central en los tríos, caracterizados por su virtuosismo, mientras que las cuerdas desarrollan un trabajo detallado orientado a la precisión interpretativa y a la riqueza tímbrica.

La Orquesta Aragón se consolida, así, como una de las charangas más emblemáticas de la música cubana. A diferencia de otras agrupaciones, su aporte no radica en la creación de innovaciones rítmicas radicales, sino en el refinamiento del lenguaje musical existente. Su éxito se fundamenta en el trabajo colectivo, la elaboración cuidadosa de arreglos y la integración de influencias tanto populares como académicas.

De este modo, la agrupación logra proyectarse internacionalmente, manteniendo una identidad sonora propia basada en el equilibrio entre tradición e innovación. Su legado demuestra que la evolución de la música cubana no solo depende de la creación de nuevos ritmos, sino también de la profundización y el perfeccionamiento de los lenguajes ya existentes.

Articulación del danzón y el son en el formato charanga

La incorporación del son dentro del danzón en el contexto de la charanga se consolida a partir de las innovaciones introducidas por el compositor e intérprete José Urfé, quien integró por primera vez un cambio rítmico de danzón a son en la sección final —posteriormente denominada montuno— de la obra *El bombín de Barreto*. Este hecho marca un momento decisivo en la transformación del lenguaje musical cubano. Como señala L. R. Garcés:

(...) José Urfé, era director de banda y clarinetista, compositor y profesor... Destacado compositor de danzones, entre ellos Fefita (con el flautista Francisco Delabel) tema dedicado a María Josefa Gonzáles, interpretado por la charanga de Antonio María Romeau. Compuso también: Habaneras, criollas y música religiosa. Estuvo en giras en México y Estados Unidos y aportó elementos rítmicos al danzón, provenientes del Son para crear el danzón cubano. Lo que apareció por primera vez en, *El bombín de Barreto*, en honor a su compañero en la orquesta de Peña. (...) (Garcés, pp. 32–33)

El enlace entre el danzón y el son montuno representó una transformación significativa en la estructura y el carácter de la música interpretada por las charangas. Este proceso no solo enriqueció la dimensión rítmica del danzón, sino que propició una evolución morfológica que amplió sus posibilidades expresivas. La incorporación de la rítmica del son —más ágil y dinámica— permitió complementar las secciones concertantes del danzón, generando un equilibrio entre organización formal e interacción rítmica.

Como resultado de esta integración, la sección final del danzón adopta el nombre de montuno, en reconocimiento a la influencia del son y a su papel en la transformación estructural del género. De este modo, el danzón adquiere una nueva configuración, en la que confluyen elementos tradicionales y recursos rítmicos innovadores, consolidándose como una forma capaz de adaptarse y evolucionar dentro del formato de charanga.

En este sentido, la articulación entre el danzón y el son dentro del formato de charanga puede entenderse como uno de los procesos más significativos en la evolución de la música cubana. Esta convergencia no solo redefine las estructuras musicales, sino que evidencia la capacidad de los géneros para transformarse a partir del diálogo entre distintas tradiciones. Así, la charanga se configura como un espacio de síntesis en el que se integran organización formal, riqueza rítmica y proyección creativa, consolidando un modelo que influirá de manera decisiva en el desarrollo de la música popular del Caribe.

El desarrollo de este capítulo permite comprender la música cubana como un proceso de transformación en el que los distintos géneros no aparecen de manera aislada, sino en constante relación. El son, con su carácter interactivo e improvisatorio, y el danzón, con su organización formal, evidencian dos formas complementarias de construcción musical que, al integrarse, dan lugar a nuevas configuraciones sonoras.

En este contexto, la charanga se consolida como un formato fundamental, ya que permite articular estos lenguajes y proyectarlos hacia nuevas formas musicales. A través de ella, el danzón se transforma, incorporando elementos del son como el

montuno, y ampliando sus posibilidades expresivas mediante recursos melódicos, armónicos y rítmicos.

El papel de las orquestas resulta clave en este proceso. Agrupaciones como la Orquesta Arcaño y sus maravillas, la Orquesta América y la Orquesta Aragón no solo interpretaron estos géneros, sino que contribuyeron activamente a su transformación, dando lugar a nuevos ritmos como el mambo y el chachachá, y consolidando estilos interpretativos propios.

Asimismo, la influencia de factores sociales y culturales, así como la circulación de músicas a través de medios como la radio y la industria fonográfica, favorecieron la expansión y proyección de estos géneros más allá del contexto cubano.

De este modo, la música cubana puede entenderse como un campo en constante evolución, en el que la tradición y la innovación se articulan de manera continua. Este recorrido permite reconocer la importancia de estos procesos en la configuración de los lenguajes musicales del Caribe, así como su relevancia para la comprensión de la música popular en un sentido más amplio.

Capítulo IV: Obra

La siguiente composición musical se plantea no solo como un ejercicio expresivo, sino como la materialización práctica del proceso investigativo desarrollado a lo largo de esta monografía. En este sentido, la creación no se concibe como un resultado aislado, sino como una instancia en la que confluyen los elementos históricos, estéticos y musicales analizados previamente, particularmente en relación con el son, el danzón y su articulación dentro del formato de charanga.

A partir del recorrido teórico realizado, se ha podido evidenciar cómo estos géneros no solo responden a contextos históricos específicos, sino que se configuran a través de procesos de transformación y diálogo entre distintas tradiciones musicales. Así, el son aporta una lógica rítmica basada en la interacción, la improvisación y el montuno, mientras que el danzón introduce principios de organización formal, desarrollo temático y estructuración del discurso musical. La charanga, por su parte, se consolida como el espacio en el que estos elementos convergen y se reconfiguran, permitiendo la evolución de nuevos lenguajes sonoros.

En este contexto, la obra titulada *Te recuerdo* propone una exploración compositiva que busca integrar estos principios en un mismo discurso musical, a través de una transición progresiva entre el danzón y el son dentro del formato charanga. Esta transición no se limita a un cambio superficial de estilo, sino que implica la articulación de elementos estructurales, rítmicos y expresivos propios de cada género, tales como la organización formal del danzón, el desarrollo de secciones contrastantes y la incorporación del montuno como espacio de interacción rítmica.

Desde el punto de vista instrumental, la obra se distancia de las configuraciones más comunes de la charanga contemporánea —que suelen incluir uno o dos violines— y retoma una formación ampliada de cuerdas frotadas mediante la incorporación de un quinteto. Esta decisión responde a la intención de recuperar una sonoridad más cercana a las primeras etapas del formato, en las que la

presencia de una sección de cuerdas más densa permitía un mayor desarrollo melódico y armónico, así como un tratamiento más elaborado de las secciones concertantes.

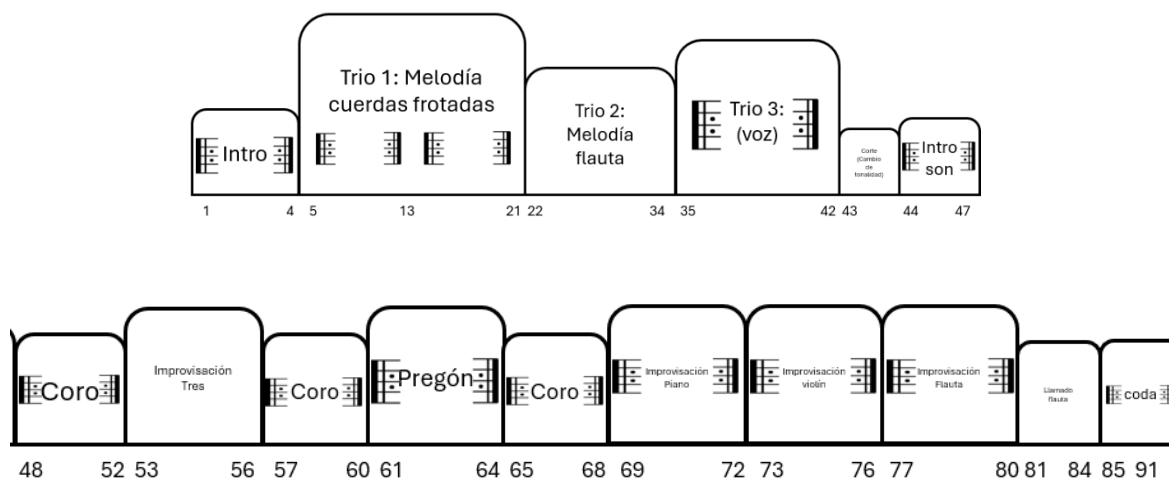
De este modo, la composición no solo funciona como una síntesis de los contenidos abordados en la investigación, sino también como un espacio de experimentación en el que se ponen en juego los principios analizados, evidenciando cómo la comprensión histórica y teórica de los géneros musicales puede proyectarse en la práctica creativa. En consecuencia, *Te recuerdo* se configura como una propuesta que articula tradición e innovación, al retomar elementos propios de la música cubana y reconfigurarlos en un ejercicio compositivo que dialoga con su desarrollo histórico y sus posibilidades contemporáneas.

4.1 Análisis

Te recuerdo

Forma (secciones):

Figura N° 7



Fuente: Elaboración propia a partir del análisis según Jan Larue¹⁸

¹⁸ Jan Larue, fue uno de los musicólogos más influyentes del siglo XX, conocido principalmente por desarrollar un marco riguroso y sistemático para el análisis musical.

En la Figura N° 7 se evidencia un análisis de dimensión media según Jan Larue, quien habla del análisis musical por medio de tres dimensiones que facilitan la comprensión de cómo los elementos musicales interactúan y se desarrollan, mostrando tanto la microestructura como la macroestructura de la obra. Estas son:

Tabla 3

Tres dimensiones fundamentales en el análisis musical según Jan Larue

Dimensión	Enfoque principal	Unidades de medida	Objetivo de análisis
Pequeña	El detalle atómico y sub- atómico, es decir: las dimensiones más pequeñas de la música	Motivos, células rítmicas, sub-frases, acordes individuales.	Identificar el “ADN” de la obra: las semillas temáticas y rítmicas que se repetirán o variarán
Media	La organización sintáctica	Frases, periodos, grupos de frases y secciones	Comprender cómo se articula el discurso, las puntuaciones y la jerarquía de las ideas
Grande	La estructura macroscópica	Movimientos completos, ciclos de canciones	Evaluar el balance tonal global, el diseño de la forma y la unidad estética de la pieza completa

Fuente: Elaboración propia a partir de las dimensiones fundamentales del análisis musical planteado por Jan Larue

Instrumentación:

Tabla 4*Formación instrumental de la obra “Te recuerdo”*

Instrumentos				
Vientos	Voz	Base armónica	Cuerdas frotadas	Percusión
Flauta	Solista	Piano	Violín	Güiro
	Coros	Tres (Tiple)	Viola	Claves
	Soneos	Guitarra	Violonchelo	Bongó
			Contrabajo	Congas
				Timbal

Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

La obra *“Te recuerdo”* se estructura inicialmente en la tonalidad de Re menor (Dm) dentro de la sección correspondiente al danzón, lo que establece desde el inicio un carácter sonoro asociado a la tradición melancólica y elegante de este género. Desde el punto de vista armónico, esta sección se sustenta en progresiones funcionales propias del lenguaje tonal, con un énfasis en relaciones de tónica, subdominante y dominante que permiten la estabilidad del discurso y la claridad de sus frases. No obstante, más allá de su función estructural, la armonía se articula como soporte de una elaboración melódica que privilegia el fraseo cantabile y el desarrollo temático.

Esta primera sección se organiza a partir de tres unidades melódicas claramente diferenciadas, que remiten a la lógica tripartita del danzón tradicional. El Trío 1 (A), interpretado por las cuerdas frotadas, introduce el material temático principal con un tratamiento homogéneo del timbre, evocando la sonoridad característica de las primeras charangas. El Trío 2 (B), a cargo de la flauta, genera un contraste tímbrico y expresivo, desplazando el centro melódico hacia una mayor ornamentación y movilidad rítmica. Finalmente, el Trío 3 (C), desarrollado por la voz, introduce un nivel adicional de significación al incorporar el texto, ampliando la dimensión expresiva de la obra y estableciendo un puente entre lo instrumental y lo vocal.

La transición hacia el son se construye a partir de la tonalidad relativa del material anterior, es decir, Re mayor (D), configurando un cambio de carácter tanto armónico como rítmico. En esta nueva sección se introduce el montuno, acompañado de un espacio de improvisación en el que participan cinco instrumentos del ensamble: tres, voz, piano, violín y flauta. Desde una perspectiva estilística, esta sección evidencia una intención de recuperación histórica del formato charanga, no solo en su configuración instrumental —con la inclusión de un conjunto ampliado de cuerdas frotadas—, sino también en el tratamiento de los roles instrumentales, donde cada timbre asume una función específica dentro del entramado musical.

La transición hacia el son constituye un punto de inflexión fundamental en la obra. Esta se realiza mediante el paso a la tonalidad de Re mayor (D), entendida aquí como un cambio hacia el modo homónimo, más que como una simple relación relativa, lo cual produce una transformación perceptible en el carácter afectivo del discurso musical: de la introspección propia del modo menor hacia una sonoridad más abierta, luminosa y rítmicamente dinámica. Este desplazamiento armónico no solo cumple una función modulante, sino que también refuerza la transición estilística entre géneros.

La parte de son se articula a partir de la introducción del montuno, elemento estructural central en las músicas afrocubanas. Aquí, la música abandona la linealidad melódica del danzón para ingresar en una lógica cíclica, basada en la repetición variada y en la superposición de capas rítmicas. El montuno se configura como un espacio de interacción donde la armonía se estabiliza en patrones reiterativos, permitiendo la expansión de la improvisación.

En este contexto, la improvisación adquiere un papel protagónico, involucrando a cinco elementos del ensamble: tres, voz, piano, violín y flauta. Cada uno de estos participantes se inserta en la textura musical desde su función idiomática: el tres articula patrones rítmico-armónicos que refuerzan la clave; el piano desarrolla guajeos que densifican el entramado polirrítmico; la voz introduce variaciones melódicas y discursivas propias del canto improvisado; mientras que el

violín y la flauta amplían las posibilidades tímbricas y melódicas, dialogando entre sí y con el resto del conjunto.

Desde una perspectiva estilística, esta sección evidencia la transición hacia una estética más abierta, participativa y dinámica, en la que la música se construye en tiempo real a través de la interacción entre los músicos. Así, la obra no solo propone un recorrido entre dos géneros —danzón y son—, sino que también pone en evidencia dos modos de organización musical: uno más estructurado, ligado a la tradición escrita y al desarrollo temático, y otro basado en la oralidad, la repetición y la improvisación colectiva.

En este sentido, “*Te recuerdo*” no se limita a presentar una sucesión de secciones contrastantes, sino que construye un discurso musical coherente en el que la transición entre danzón y son se convierte en un recurso compositivo que articula historia, estilo y práctica musical en un mismo continuum.

Letra:

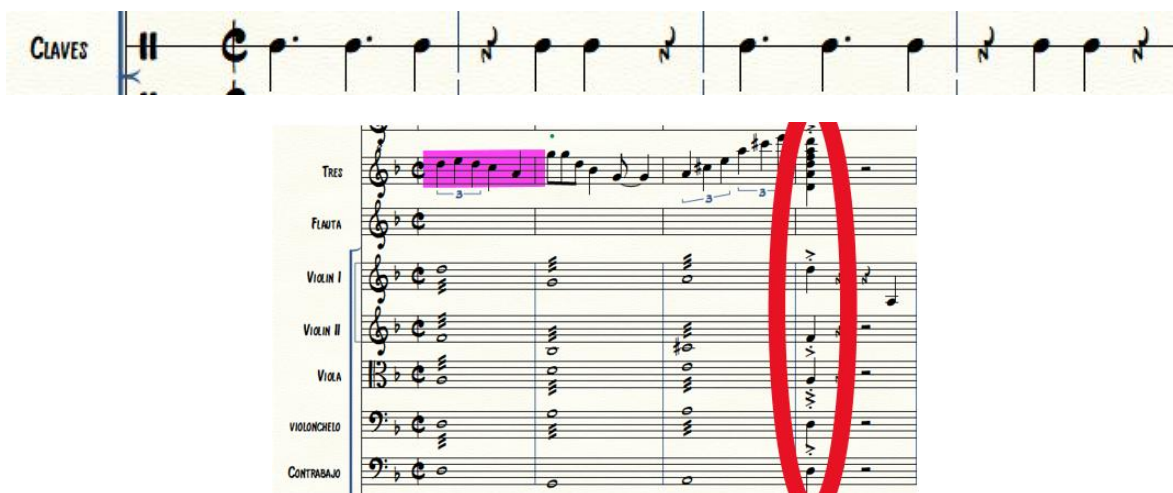
*Tú me cuidabas todo el tiempo
Y ahora yo vivo en la pena,
de no ser yo quien te cuidó.
Siempre estarás en mi corazón.
Vente conmigo pa' acá,
Y bailemos al ritmo del Dan-son
Hoy que tú no estás,
Pienso y te recuerdo
Tu voz, tu mirar,
Tu gracia al jugar
Ya no las veo más.
Yo recordaré
Siempre te amaré.
En aquellos momentos
Que me viste crecer.
Montuno: ||: Te recuerdo: ||*

Introducción:

La obra “*Te recuerdo*” inicia con una frase de cuatro compases en donde las cuerdas frotadas (violines, viola, violonchelo y contrabajo) realizan un tremolo en redondas acompañando al tres en una corta melodía atresillada la cual incluye no solo la presentación del motivo principal, sino que es una variación rítmica del mismo. Mientras, las claves realizan un patrón en tres dos que estará presente en todo el tema musical como representación de los orígenes rítmicos del son y su incorporación al danzón en las charangas.

Armónicamente la estructura es: Dm, Gm, A, Dm. Es decir: Tónica, Subdominante, Dominante, Tónica. Una estructura común en el danzón tradicional, terminando en una negra corta marcada con un acento en el primer tiempo del cuarto compás haciendo un puente percusivo (timbal), con un corte que antecede el primer *Trio*.

Figura N° 8



Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

Trio 1: Melodía cuerdas frotadas

El primer trio incluye un periodo regular de 16 compases presentando el tema principal que es protagonizado por las cuerdas frotadas, especialmente el primer violín. Se encuentra dividido en dos frases de 8 compases marcadas por barras de repetición, mostrando la primera parte del pre-montuno.

Su estructura armónica es: Dm, A7, C, F, Gm, Dm, A7, Dm. Es decir: tónica, dominante siete, dominante del tercer grado, tercer grado (en función de tónica), subdominante, tónica, dominante siete y tónica, aquí, la aparición de la dominante secundaria del tercer grado y su resolución cumplen un papel de falsa estabilidad armónica dando una sensación de resolución en el tercer grado y permitiendo una expansión armónica breve, saliendo de la forma armónica básica del danzón al igual que en la incorporación de elementos armónicos en el danzón del nuevo ritmo.

La base mantiene una forma típica en el danzón, siendo encabezada por el timbal, el cual hace la distinción entre el danzón y el son, con la siguiente estructura rítmica en tres dos:

Figura N° 9



Fuente: Elaboración propia a partir del análisis musicales

El contrabajo y la mano izquierda del piano realizan una estructura de una blanca y dos negras en tónica y dominante del acorde correspondiente; seguida de (en el caso del piano) una variación rítmica con una negra, un silencio de negra y dos negras, cumpliendo el patrón mencionado anteriormente y permitiendo no solo la mezcla de timbres, sino también una presencia más pronunciada en los bajos. La mano derecha del piano se establece con corcheas ligadas en cada dos o tres notas y finalizando la frase se une a la mano izquierda con la estructura anteriormente mencionada. Ahora bien, en el séptimo compas de la frase, los bajos realizan un motivo rítmico diferente en los últimos dos pulsos, que pertenece a la melodía principal y aparece en otros instrumentos a manera de corte.

Figura N° 10



Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

Como se menciona anteriormente, la melodía principal la realiza el primer violín, el cual inicia es una anacrusa en el compás cuatro. El segundo violín, la viola y el violonchelo, acompañan la melodía con ritmos sincopados y notas largas a partir del segundo compás de la frase. La flauta acompaña dando respuestas cortas con las notas del acorde en corcheas duplicando a la viola en la primera ocasión, estas florituras y adornos son tradicionales del danzón, siendo un elemento que incluyó Antonio Arcaño en sus interpretaciones e improvisaciones, volviéndolo elemental en el rol que cumple la flauta en la charanga.

Figura N°11

Musical score for Flauta (Flute), Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo (Cello). The Flauta part is in the upper staff, and the Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo parts are in the lower staves. The Flauta part features a complex, syncopated melody with many beamed eighth and sixteenth notes. The Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo parts provide accompaniment with syncopated rhythms and long notes. A red box highlights a section of the Flauta part, and a yellow box highlights a section of the Violonchelo part.

Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

La segunda frase del primer trio, repite la estructura armónica pasada. Es decir, Dm, A7, C, F, Gm, Dm, A7, Dm. Sin embargo, la forma rítmica del piano varía significativamente, pues, ya no duplica el contrabajo, sino tiene una estructura rítmica propia. En la mano izquierda realiza el siguiente ritmo estructurado en acordes: silencio de cochea, corchea, tres negras y una corchea ligada a la del siguiente compás. La mano derecha realiza acordes en negras siempre seguidas de un silencio de negra. Al finalizar esta frase realiza junto con los demás instrumentos un corte en tresillos de negra y redondas.

Figura N°12



Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

En esta frase, la melodía se reparte entre el primer violín y la viola acompañados por el segundo violín, quien, a partir del quinto compás se une a la melodía una tercera abajo presentando el motivo rítmico melódico principal de la obra. El violonchelo, realiza **una acompañamiento** con un motivo rítmico de un tresillo de negra y dos negras en función del acorde correspondiente a cada compás, jugando también con notas largas y una escala descendente. La flauta sigue presentando respuestas cortas, esta vez en trinos de negra, nuevamente mostrando adornos que decoran la melodía y que son fundamentales en este ritmo. Al finalizar la frase, todos los instrumentos melódicos realizan un corte en tresillos de negra seguidos de una blanca.

Figura N° 13



Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

Trio 2: Melodía Flauta

El segundo trio incluye una frase irregular de 12 compases protagonizada por la flauta. Su estructura armónica es: Dm, Gm, A7, Dm, Gm, A7. Es decir: Tónica, Subdominante, Dominante, Tónica, Subdominante, Dominante. La conducción rítmico-melódica se caracteriza por el uso constante de tresillos de negra y mayormente las notas principales del acorde correspondiente a cada compás, sin olvidar el uso de trinos como adornos. Esta es la segunda parte del pre-montuno, indicando el fin de la estructura musical.

Figura N° 14



Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

En esta sección, la voz del bajo es realizada por el contrabajo, el chelo y la mano izquierda del piano al ritmo de la clave. Es decir, tres dos (dos negras con puntillo, una negra, un silencio de negra, dos negras y un silencio de negra) jugando con la triada del acorde correspondiente. Al finalizar la frase realizan una escala descendente desde la nota La hasta la nota Mi con los demás instrumentos de

cuerda frotada y el piano fortaleciendo la estructura rítmica-melódica que cierra el pre-montuno para darle paso a las estrofas.

Figura N° 15



Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

Figura N° 16



Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

Los violines, la viola y la mano derecha del piano, realizan una estructura rítmica parecida. Pues, las cuerdas frotadas trabajan una serie de acordes en pizzicato realizados a manera de rasgueo con el siguiente ritmo: negra, corchea, negra, corchea, tres negras, silencio de negra y una negra. Este recurso es utilizado en el tema *La flauta mágica* de La Orquesta Aragón¹⁹, permitiendo un efecto sonoro rasgado con menor duración que le brinda mayor protagonismo a la flauta.

Figura N° 17



¹⁹ En el siguiente enlace de la obra: <https://youtu.be/HhMGxqbDMVM?si=yszVg-jNb8JENvba>

Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

No obstante, el piano tiene en algunos compases esta rítmica variando entre redondas y blancas en acordes. Al finalizar la frase, se realiza la escala descendiente mencionada anteriormente.

Figura N° 18



Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

Trio 3: Voz

El último trio del danzón corresponde al cantante tenor, es una frase de ocho compases que se repite cuatro veces. Su estructura armónica es exactamente igual a la del primer trio, es decir: Dm, A7, C, F, Gm, Dm, A7, Dm. En este espacio se cantan las estrofas que anteceden el montuno o mambo correspondiente a la sección del son. Teniendo dos melodías presentadas anteriormente en el primer trio por parte de las cuerdas frotadas.

Figura N° 19



Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

En esta parte, el piano retoma el bajo con la mano izquierda, acompañando al contrabajo, su estructura rítmica en ambas voces es exactamente igual a la de la primera frase del primer trio.

Figura N° 20



Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

Las cuerdas frotadas, se destacan por la presencia de notas largas en redondas y blancas, incluyendo breves respuestas por parte de los violines. El violonchelo, interpreta un motivo rítmico presentado anteriormente, es decir: Un tresillo de negras, dos corcheas.

Figura N° 21

This musical score shows the parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The Violin I and II parts are in treble clef, while the Viola and Violonchelo parts are in bass clef. The Violonchelo part features a prominent triplet of eighth notes followed by two sixteenth notes, which is a recurring rhythmic motif. The Viola part has some triplets marked with a '3' and a slur. The Violin parts have some notes marked with 'arco' and 'pizz' (pizzicato).

Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

Corte:

Al finalizar el último trio, se realiza un corte que antecede el cambio de ritmo, este está interpretado por todos los instrumentos en la función de Tónica, agregando una tercera de picardía²⁰, es decir en D. Su estructura rítmica es la siguiente: negra, silencio de corchea, corchea, dos corcheas y una negra.

Figura N° 22



Fuente: Elaboración propia a partir del análisis musicales

Introducción al son:

El cambio de ritmo se introduce con una nueva tonalidad a la relativa mayor, es decir D. Cumpliendo con la estructura de pre-montuno, estrofa, montuno, cambiando de tonalidad. La estructura armónica es: Tónica, Dominante (D, A7). Esta cambia de tres dos a dos tres y su base rítmica tiene un cambio significativo,

²⁰ Recurso musical que consiste en terminar en modo mayor una obra que se desarrolla en modo menor.

especialmente en el güiro, las congas y el timbal. En la siguiente imagen se puede ver cómo cambian después del corte.

Figura N° 23



Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

El instrumento que marca esta primera sección como una introducción es la flauta, pues realiza unos llamados sencillos entre las notas Re y Do con el siguiente ritmo: silencio de blanca, silencio de corchea, tres corcheas, una negra, silencio de negra y silencio de blanca. Esta introducción se escucha cuatro veces.

Figura N° 24



Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

A partir de aquí, los violines y la viola interpretan un tumbado con el siguiente ritmo: Negra, corchea, dos negras, corchea ligada a una negra con puntillo, corchea y dos corcheas. Luego se repite la misma secuencia del primer compás y, en vez de realizar dos negras al final se realiza una escala cromática ascendente desde Mi hasta sol sostenido en caso de los violines, la viola realiza la misma melodía una tercera abajo. Ritmo que se interpretará por el resto de la obra, pues este recurso es muy usual en el mambo, ya que funciona como base armónica para las improvisaciones posteriores.

Figura N° 25



Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

Los bajos son realizados por el violonchelo y el contrabajo en pizzicato con la siguiente estructura rítmica: Negra con puntillo, corchea, dos negras; la última de esta ligada a la nota del siguiente compás.

Figura N° 26



Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

Con la incorporación del son, se agrega un instrumento que, a pesar de realizar la introducción no hizo parte del danzón: el tres. Este realiza una improvisación constante a lo largo del son en la estructura armónica (D y A7) seguida del corte previo. Este instrumento es clave en la estructura histórica y morfológica del son cubano, pues cumple un rol melódico de improvisación importante dentro del tema, dándole a la obra no solo relleno armónico, sino también un enriquecimiento rítmico.

Figura N° 27



Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

Coro:

El coro es un motivo rítmico-melódico compuesto por tres corcheas, la última ligada por una negra con puntillo que antecede a otra negra. Este cumple el rol del montuno ya que se repetirá de manera constante entre las improvisaciones realizadas por el tres, la voz, el piano, el violín y la flauta.

Figura N° 28



Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

Llamado de flauta y coda:

Después de presentar el montuno se realizan una serie de improvisaciones propias del ritmo *son*, interpretadas por los siguientes instrumentos: El tres, la voz principal, el piano, el violín principal y la flauta. Para señalar el fin de esta última improvisación se escribió un llamado para cerrar el tema. Este es un recurso común en la finalización de un espacio de improvisación ya que permite el cierre o el cambio de sección de una obra. Esto se puede ver en el tema *Paso de encarnación* en versión de la Orquesta Aragón, pues la flauta interpreta la melodía del coro para avisar el cierre del tema.

Ahora bien, el cierre se presenta en dos melodías diferentes, la primera incluye el motivo rítmico-melódico principal y la segunda realiza una escala ascendente acentuando la función de dominante aplicada en el tercer grado de esta. Ambas frases se repiten dos veces.

Figura N° 29





Fuente: Elaboración propia a partir de análisis musicales

Para finalizar el tema, todos los instrumentos realizan un corte rítmica y melódicamente parecido a la melodía del montuno, cerrando con una frase tradicional en los danzones y sones interpretados por charangas, este es: dos corcheas y una negra. Este ritmo se puede percibir en la obra titulada *Recuerdos de Borinquen* de Ray Barreto²¹.

Figura N° 30

Fuente: Elaboración propia a partir del análisis musicales

²¹ En el siguiente enlace de la obra: <https://youtu.be/ZO4qs-7qSQQ?si=2s-MfaktCkkl9Td->

Conclusiones

El desarrollo de la presente monografía, sustentado en un proceso de indagación de carácter histórico, musical, morfológico y reflexivo, ha permitido comprender de manera articulada los elementos constitutivos del formato charanga y de los géneros danzón y son. Este recorrido no solo posibilitó la identificación de sus estructuras instrumentales, rítmicas y armónicas, sino que también evidenció la complejidad de los procesos culturales, sociales y estéticos que han dado lugar a su configuración.

En este sentido, la investigación trasciende la mera descripción analítica para consolidarse como un ejercicio de integración entre conocimiento teórico y práctica creativa, materializado en la composición de una obra original. Así, el proceso investigativo no solo amplía el campo de comprensión musical, sino que también reafirma el papel de la investigación como eje fundamental en la formación artística y académica.

Desde la comprensión histórica y el sentido cultural

El abordaje histórico del son, el danzón y el formato charanga, permitió reconocer que estos no constituyen estructuras musicales aisladas, sino expresiones profundamente vinculadas a contextos sociales, culturales y geográficos específicos. Su desarrollo responde a procesos de mestizaje, circulación cultural y transformación social que han configurado sus características actuales.

En este marco, la comprensión del contexto histórico no solo aporta información de carácter descriptivo, sino que se constituye en un elemento fundamental para la interpretación musical. Entender las condiciones de surgimiento y evolución de estos géneros permite dotar de sentido a sus elementos constitutivos, favoreciendo una aproximación más consciente y fundamentada tanto en el análisis como en la práctica.

Asimismo, este reconocimiento reafirma que la música, en tanto fenómeno cultural, se configura como un espacio de memoria y de construcción simbólica, en

el que convergen prácticas, saberes y formas de expresión que trascienden lo estrictamente sonoro.

Desde los aportes musicales

Desde el punto de vista musical, el análisis realizado permitió identificar los elementos estructurales que definen tanto al danzón como al son dentro del formato charanga. La exploración de sus componentes rítmicos, melódicos, armónicos y formales evidenció la existencia de lógicas organizativas particulares que determinan su identidad sonora.

En este sentido, el danzón se presenta como una estructura más definida y segmentada, con un desarrollo temático organizado en secciones contrastantes, mientras que el son introduce dinámicas más flexibles, basadas en la repetición, la variación y la improvisación. Esta diferencia no solo responde a aspectos formales, sino también a modos distintos de concebir la práctica musical: uno más cercano a la escrita y otro más vinculado a la oralidad y la interacción colectiva.

Por otra parte, el estudio del formato charanga permitió reconocer su versatilidad y capacidad de adaptación, evidenciando que, si bien posee una configuración instrumental característica, también admite procesos de expansión y transformación que amplían sus posibilidades sonoras y creativas.

Desde el proceso de la composición

Uno de los aportes más significativos de esta investigación radica en la materialización de sus resultados a través de la composición de la obra “*Te recuerdo*”. En este sentido, la práctica compositiva se constituye como un espacio de síntesis en el que convergen los elementos teóricos, analíticos y estilísticos abordados a lo largo del trabajo.

La composición no solo implicó la aplicación de conocimientos previamente adquiridos, sino también la toma de decisiones estéticas que permitieron articular los rasgos característicos del danzón y el son dentro de un discurso musical coherente. De este modo, la creación se configura como un ejercicio de apropiación

crítica, en el que los elementos tradicionales son reinterpretados desde una perspectiva contemporánea, sin perder su identidad.

Así, la obra resultante evidencia que el conocimiento musical no se limita al análisis, sino que se expande y resignifica en el acto creativo, estableciendo un diálogo constante entre tradición e innovación.

Desde la investigación en la formación musical

El desarrollo de esta monografía permite afirmar que la investigación constituye un componente esencial en la formación musical, en la medida en que posibilita una comprensión más profunda y fundamentada de los fenómenos sonoros. Lejos de ser un ejercicio exclusivamente teórico, la investigación se articula con la práctica, enriqueciendo los procesos de interpretación, composición y creación.

En este sentido, el proceso investigativo favorece el desarrollo de habilidades analíticas, críticas y reflexivas, que resultan fundamentales para la construcción de un pensamiento musical sólido. Asimismo, promueve una actitud consciente frente a los objetos de estudio, permitiendo trascender aproximaciones superficiales y acceder a niveles más complejos de comprensión.

Desde lo personal y la formación

Desde una perspectiva personal, la realización de esta monografía representó un proceso de aprendizaje significativo que trascendió el ámbito estrictamente académico. El acercamiento a la investigación permitió no solo profundizar en los contenidos estudiados, sino también desarrollar herramientas cognitivas y metodológicas aplicables a futuros procesos de creación y análisis.

De igual manera, la experiencia compositiva constituyó un primer acercamiento sistemático al quehacer creativo, posibilitando la integración de conocimientos teóricos con la práctica musical. Este proceso contribuyó al fortalecimiento de la formación integral, articulando los campos investigativo y artístico en una experiencia formativa coherente.

Consideraciones finales

En conjunto, los resultados de esta investigación evidencian que el estudio del danzón, el son y el formato charanga, no solo permite comprender sus estructuras musicales, sino también reconocer su valor como expresiones culturales complejas. La articulación entre análisis, contexto histórico y práctica creativa se configura, así, como una estrategia pertinente para el abordaje de las músicas tradicionales y populares en contextos académicos.

Finalmente, esta monografía reafirma la importancia de integrar la investigación y la creación como procesos complementarios, capaces de generar conocimiento significativo y de contribuir al desarrollo de una práctica musical más consciente, crítica y contextualizada.

Bibliografía

- Acosta, L. (2004). El impacto de 1898 en la música del Caribe: Cuba y Puerto Rico. En *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Acosta, L. (2004). Visiones y mitos. En *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Assinnato, M. V. (2013). El concepto de mente en teorías sobre improvisación musical. *Epistemos. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*.
- Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI Editores.
- Bustamante, G. (1993). Las divinidades africanas en la música del Caribe. Bogotá: Carpentier, A. (1946). *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Casanella Cué, L. (2015). *Orquesta Aragón: Más allá de la música*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.
- Gaviria, G. (1993). La enseñanza de la composición musical. Bogotá.
- Leymarie, I. (1998). *La música y sus dioses: Músicas del Caribe*. Madrid: Ediciones Akal.
- Loyola Fernández, J. (2015). *La charanga y sus maravillas: Orquesta Aragón*. La Habana: Ediciones Unión.
- Murguercia, A. (1971). Teodora Ginés: ¿Mito o realidad histórica? La Habana: Casa de las Américas.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Pérez Cassola, S. (2011). *Los instrumentos musicales cubanos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Poincaré, H. (1908). *La invención matemática*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Posada, A. (1993). La influencia de la música folklórico-popular en la música “clásica” o académica. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Riveros, J. (2007). El arte desde Patočka. *Anuario Colombiano de Fenomenología*,
- Roy, M. (2003). Danzón: Prehistoria y posteridad. En *Músicas cubanas* (pp. 85—109). Madrid: Ediciones Akal.

- Roy, M. (2003). Son: Prehistoria y posteridad. En *Músicas cubanas* (pp. 127—153). Madrid: Ediciones Akal.
- Skriagina, S. (1993). El papel de la historia de la música en la formación musical profesional. Moscú.
- Sossa, D. (1993). Música popular cubana: ¿Cenicienta o hada madrina? La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Riveros, J. (2024) Creación y formación artística. En *Arte y Educación*. Bogotá: Editorial Aula de humanidades.
- Tzu, S. (Siglo V a.c.) *El arte de la guerra*. China
- Larue, J. (1970) *Análisis del estilo musical*. Indonesia.

Referencias de audio

- [Ray Barreto] (31 de mayo del 2019) *Recuerdos de Borinquen* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ZO4qs-7qSQQ?si=2U2U6rgDv4XkX5UC>
- [Orquesta Aragón Official] (31 de mayo del 2019) La flauta mágica [Video]. YouTube. <https://youtu.be/HhMGxqbDMVM?si=HesVeGWx8u6yO9Hv>

Tabla de Ilustraciones

Figura N° 1. Clave en ritmo de tres dos.....	43
Figura N° 2. Clave en ritmo de dos tres.....	44
Figura N° 3. Obras: El zapateo, El zapateo con sombrero, y Fiesta del día de reyes en la Habana.....	45
Figura N° 4. Obra: Fiesta de Ñáñigos.....	49
Figura N° 5. Célula rítmica denominada “Tango”	53
Figura N° 6. Cinquillo.....	54
Figura N° 7. Esquema de la obra “Te recuerdo”	75
Figura N° 8.....	80
Figura N° 9.....	81
Figura N° 10.....	82
Figura N° 11.....	82
Figura N° 12.....	83
Figura N° 13.....	84
Figura N° 14.....	84
Figura N° 15.....	85
Figura N° 16.....	85
Figura N° 17.....	85
Figura N° 18.....	86
Figura N° 19.....	86
Figura N° 20.....	87
Figura N° 21.....	87
Figura N° 22.....	88
Figura N° 23.....	89
Figura N° 24.....	89
Figura N° 25.....	90
Figura N° 26.....	90

Figura N° 27.....	90
Figura N° 28.....	91
Figura N° 29.....	91
Figura N° 30.....	92

Anexos

Audio de la obra

https://drive.google.com/drive/folders/13CE_6DbmEsLZaCsfbPcfR8Zljwr9QO?usp=drive_link

Partituras

TE RECUERDO

COMPOSITOR Y ARREGLOS:
VALENTINA FERNANDEZ GOMEZ

$\text{♩} = 150$

VOZ DE TENOR

FLAUTA

VIOLIN I

VIOLIN II

VIOLA

VIOLONCHELO

CONTRABAJO

TRES

PIANO

GUIRO 1

CLAVES

BONGO DRUMS

CONGA DRUMS

TUMBA DRUMS

TIMBAL 2

Pizz.

1 2 3 4 5

The musical score is written for a large ensemble. It begins with a tempo marking of quarter note = 150. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into systems. The first system includes Voice (Tenor), Flute, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The second system includes Tres, Piano, Guiro 1, Claves, Bongo Drums, Conga Drums, Tumba Drums, and Timbal 2. The percussion section (Guiro, Claves, Bongos, Congas, Tumbas, and Timbales) has a specific rhythmic pattern in the final measure, indicated by 'x' marks. The string section (Violins, Viola, Violoncello, and Contrabasso) has a specific rhythmic pattern in the final measure, indicated by 'v' marks. The piano part has a specific rhythmic pattern in the final measure, indicated by 'p' marks. The score ends with a double bar line and repeat signs.

T

FL

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Co.

Tr.

PNO.

PERC. 1

Clv.

Bgo. Dr.

C. Dr.

T. Dr.

Tb. 2

6 7 8 9 10

DRAGON...

3

SALSA

1. 2.

T

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tr.

Pno.

PERC. 1

Cuv.

BGO. DR.

C. DR.

T. DR.

Tb 2

11 12 13 14 15

Pizz.

Score for Salsa, measures 16-19. The score includes parts for T (Trumpet), FL (Flute), Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), Cb. (Contrabasso), Tr. (Trombone), Pno. (Piano), Perc. 1 (Percussion 1), Clv. (Clavichord), Bgo. Dr. (Bongos), C. Dr. (Congas), T. Dr. (Tambourine), and Tb. 2 (Tuba 2). The key signature is one flat (B-flat). The score shows various musical notations including eighth notes, quarter notes, and triplets. Measure numbers 16, 17, 18, and 19 are indicated at the bottom of the page.

SALSA

5

1 2

T

FL.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tr.

Pno.

PERC. 1

Clv.

BGO. DR.

C. DR.

T. DR.

Tb 2

21 22 23 24 25

Score for Salsa, measures 26-30. The score includes parts for T (Trumpet), Fl. (Flute), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), Cb. (Contrabasso), Tr. (Trombone), Pno. (Piano), Perc. 1 (Percussion 1), Clv. (Clavichord), Bgo. Dr. (Bongos), C. Dr. (Congas), T. Dr. (Tambourine), and Tb 2 (Tuba 2). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written for measures 26 through 30.

Measures 26-30:

- T (Trumpet):** Measures 26-27: G4, A4, Bb4, A4, G4. Measure 28: A4, Bb4, A4, G4. Measure 29: F#4, G4, A4, Bb4. Measure 30: A4, Bb4, A4, G4.
- Fl. (Flute):** Measures 26-27: G4, A4, Bb4, A4, G4. Measure 28: A4, Bb4, A4, G4. Measure 29: F#4, G4, A4, Bb4. Measure 30: A4, Bb4, A4, G4.
- Vln. I (Violin I):** Measures 26-27: G4, A4, Bb4, A4, G4. Measure 28: A4, Bb4, A4, G4. Measure 29: F#4, G4, A4, Bb4. Measure 30: A4, Bb4, A4, G4.
- Vln. II (Violin II):** Measures 26-27: G4, A4, Bb4, A4, G4. Measure 28: A4, Bb4, A4, G4. Measure 29: F#4, G4, A4, Bb4. Measure 30: A4, Bb4, A4, G4.
- Vla. (Viola):** Measures 26-27: G4, A4, Bb4, A4, G4. Measure 28: A4, Bb4, A4, G4. Measure 29: F#4, G4, A4, Bb4. Measure 30: A4, Bb4, A4, G4.
- Vc. (Violoncello):** Measures 26-27: G2, A2, Bb2, A2, G2. Measure 28: A2, Bb2, A2, G2. Measure 29: F#2, G2, A2, Bb2. Measure 30: A2, Bb2, A2, G2.
- Cb. (Contrabasso):** Measures 26-27: G2, A2, Bb2, A2, G2. Measure 28: A2, Bb2, A2, G2. Measure 29: F#2, G2, A2, Bb2. Measure 30: A2, Bb2, A2, G2.
- Tr. (Trombone):** Measures 26-27: G4, A4, Bb4, A4, G4. Measure 28: A4, Bb4, A4, G4. Measure 29: F#4, G4, A4, Bb4. Measure 30: A4, Bb4, A4, G4.
- Pno. (Piano):** Measures 26-27: G4, A4, Bb4, A4, G4. Measure 28: A4, Bb4, A4, G4. Measure 29: F#4, G4, A4, Bb4. Measure 30: A4, Bb4, A4, G4.
- Perc. 1 (Percussion 1):** Measures 26-27: G4, A4, Bb4, A4, G4. Measure 28: A4, Bb4, A4, G4. Measure 29: F#4, G4, A4, Bb4. Measure 30: A4, Bb4, A4, G4.
- Clv. (Clavichord):** Measures 26-27: G4, A4, Bb4, A4, G4. Measure 28: A4, Bb4, A4, G4. Measure 29: F#4, G4, A4, Bb4. Measure 30: A4, Bb4, A4, G4.
- Bgo. Dr. (Bongos):** Measures 26-27: G4, A4, Bb4, A4, G4. Measure 28: A4, Bb4, A4, G4. Measure 29: F#4, G4, A4, Bb4. Measure 30: A4, Bb4, A4, G4.
- C. Dr. (Congas):** Measures 26-27: G4, A4, Bb4, A4, G4. Measure 28: A4, Bb4, A4, G4. Measure 29: F#4, G4, A4, Bb4. Measure 30: A4, Bb4, A4, G4.
- T. Dr. (Tambourine):** Measures 26-27: G4, A4, Bb4, A4, G4. Measure 28: A4, Bb4, A4, G4. Measure 29: F#4, G4, A4, Bb4. Measure 30: A4, Bb4, A4, G4.
- Tb 2 (Tuba 2):** Measures 26-27: G2, A2, Bb2, A2, G2. Measure 28: A2, Bb2, A2, G2. Measure 29: F#2, G2, A2, Bb2. Measure 30: A2, Bb2, A2, G2.

SALSA

VOZ

7

Score for Salsa, featuring a vocal line (VOZ) and various instrumental parts.

Vocal Line (VOZ): The vocal line is written in treble clef. It features a melodic line with lyrics "Tu ME CUI" and a trill (Tr) marking.

Instrumental Parts:

- Vln. I & Vln. II:** Violin I and Violin II parts, both in treble clef. They play a rhythmic melody with triplets and trills.
- Vla.:** Viola part, in alto clef. It plays a rhythmic melody with triplets and trills.
- Vc.:** Violoncello part, in bass clef. It plays a rhythmic melody with triplets and trills.
- Cb.:** Contrabasso part, in bass clef. It plays a rhythmic melody with triplets and trills.
- Tr.:** Trombone part, in bass clef. It plays a rhythmic melody with triplets and trills.
- PNO.:** Piano part, in grand staff. It plays a rhythmic melody with triplets and trills.
- PERC. 1:** Percussion 1 part, in treble clef. It plays a rhythmic melody with triplets and trills.
- Civ.:** Conga part, in treble clef. It plays a rhythmic melody with triplets and trills.
- BGO. DR.:** Bongos part, in treble clef. It plays a rhythmic melody with triplets and trills.
- C. DR.:** Conga part, in treble clef. It plays a rhythmic melody with triplets and trills.
- T. DR.:** Tom-tom part, in treble clef. It plays a rhythmic melody with triplets and trills.
- Tb 2:** Trombone 2 part, in bass clef. It plays a rhythmic melody with triplets and trills.

The score includes various musical notations such as triplets, trills, and dynamic markings like *Arco* and *Pizz.*

SALSA

T.

 Fl.

 Vln. I

 Vln. II

 Vla.

 Vc.

 Cb.

 Tr.

 PNO.

 PERC. 1

 CLV.

 BGO. DR.

 C. DR.

 T. DR.

 Tb. 2

9

SALSA VOZ

T
VO QUIEN TE CUI DO
HOY QUE TU NO ES TAS PIEN SO V. TE RE CUER

FL.

Vln. I
Arco

Vln. II
Arco

Vla.

Vc.
Pizz.

Cb.

Tr.

PNO.

PERC. 1

CLV.

BGO. DR.

C. DR.

T. DR.

Tb 2

31 42 43 44 45

SALSA

T.

 FL.

 Vln. I

 Vln. II

 Vla.

 Vc.

 Cb.

 Tr.

 Pno.

 Perc. 1

 Clv.

 Bco. Dr.

 C. Dr.

 T. Dr.

 Ts 2

46 47 48 49 50

SALSA

11

1.

T

FL.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pizz.

Cb.

Pizz.

Tr.

PNO.

PERC. 1

SHORT LONG

CLV.

BGO. DR.

C. DR.

T. DR.

Tb 2

51 52 53 54 55

SALSA

2

T. TE RE CUER DO TE RE CUER DO TE RE CUER

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. Pizz.

Cb. Pizz.

Tr. A⁷ D A⁷ D A⁷

Pno.

PERC. 1 SHORT LONG

Civ.

Bco. Dr.

C. Dr.

T. Dr.

Ts 2 56 57 58 59 60

IMP. TRES SALSA 13

The musical score is for a piece titled "IMP. TRES" in the style of "SALSA". It is page 13 of the score. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes the following parts:

- T (Tenor):** Vocal line with lyrics "DO" and "TE RE CVER DO".
- FL (Flute):** Instrumental line.
- Vln. I (Violin I):** Instrumental line.
- Vln. II (Violin II):** Instrumental line.
- Vla. (Viola):** Instrumental line.
- Vc. (Violoncello):** Instrumental line, marked "Pizz." (Pizzicato).
- Cb. (Contrabasso):** Instrumental line, marked "Pizz." (Pizzicato).
- Tr. (Trumpet):** Instrumental line with notes D, A7, D, A7, D.
- Pno. (Piano):** Instrumental line.
- Perc. 1 (Percussion 1):** Instrumental line with "SHORT LONG" markings.
- Clv. (Clavichord):** Instrumental line.
- Bgo. Dr. (Bongos):** Instrumental line.
- C. Dr. (Congas):** Instrumental line.
- T. Dr. (Tambourine):** Instrumental line.
- Tb. 2 (Tuba 2):** Instrumental line with markings 61, 62, 63, 64, 65.

SALSA IMP. VOZ

T. TE RE CUER DO TE RE CUER DO

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. Pizz.

Cb. Pizz.

Tr.

Pno.

Perc. 1 SHORT LONG

Clv.

Bco. Dr.

C. Dr.

T. Dr.

Tb. 2 b6 b7 b8 CAMPANA b9 70

SALSA

15

TE RE CUER DO TE RE CUER DO

Pizz.

Pizz.

Tr. D A⁷ D A⁷ D

Perc. 1 SHORT LONG

Clv.

Bgo. Dr.

C. Dr.

T. Dr.

Tb 2 71 72 73 74 75

IMP. PIANO SALSA

TE RE CUE R DO

Pizz.

Pizz.

A⁷ D A⁷ D A⁷

D A⁷ D A⁷

SHORT LONG

76 77 78 79 80

IMP. VIOLIN **SALSA** **IMP. FLAUTA** **17**

The musical score for page 17 is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- T.** (Tenor): Empty staff.
- Fl.** (Flute): Empty staff.
- Viol. I** (Violin I): Empty staff.
- Viol. II** (Violin II): Empty staff.
- Via.** (Viola): Empty staff.
- Vc.** (Violoncello): Part with lyrics "Pizz." and musical notation.
- Cb.** (Contrabass): Part with lyrics "Pizz." and musical notation.
- Tr.** (Trumpet): Part with lyrics "D" and "A7" and musical notation.
- Pno.** (Piano): Part with musical notation.
- Perc. 1** (Percussion 1): Part with lyrics "SHORT LONG" and musical notation.
- Civ.** (Conga): Part with musical notation.
- Bgo. Dr.** (Bongo Drum): Part with musical notation.
- C. Dr.** (Cymbal): Part with musical notation.
- T. Dr.** (Tom): Part with musical notation.
- Ts 2** (Tambourine 2): Part with musical notation and measure numbers 81, 82, 83, 84, 85.

T

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tr.

Pno.

Perc. 1

Clv.

Bgo. Dr.

C. Dr.

T. Dr.

Tb 2

Pizz.

Pizz.

SHORT LONG

86 87 88 89 90

SALSA

19

Score for Salsa, page 19. The score includes staves for T, Fl., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb., Tr., Pno., Perc. 1, Clv., Bgo. Dr., C. Dr., T. Dr., and Tb 2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score features a double bar line with repeat signs in the middle. The percussion section includes a 'SHORT LONG' pattern. The bottom staff, Tb 2, has measure numbers 91 through 95.

TE RE CHER DO

PERC. 1

CLV.

BGO. DR.

C. DR.

T. DR.

Ts 2

96 97 98 99

Detailed description: This is a musical score for a salsa piece, spanning measures 96 to 99. The score is written for a large ensemble. The top section includes a vocal line (T) with lyrics 'TE RE CHER DO', a flute (Fl.), and string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass). Below these are the trumpet (Tr.) and piano (Pno.) parts. The bottom section features a percussion section with five staves: Percussion 1, Clavichord (CLV.), Bongo Drums (BGO. DR.), Conga Drums (C. DR.), and Tom Drums (T. DR.), followed by a second Tom 2 (Ts 2) part. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures, with measure numbers 96, 97, 98, and 99 indicated at the bottom of the Ts 2 staff.