

La invencible charanga cubana

A la memoria de Jesús Díaz

Cristóbal Díaz Ayala

COMO LA MAYORÍA DE LOS PUEBLOS AMERICANOS, CUANDO Cuba necesitó un vehículo o formato para su música de escuchar oailable, lo tomó de las bandas militares y después las civiles, que pulularon desde Alaska hasta la Tierra del Fuego. Ya para el siglo XIX, y en nuestro caso, las orquestas que interpretaban el repertorio español y las incipientes creaciones cubanas, contradanza y danza, habían culminado en un formato de aproximadamente 9 a 12 músicos, que negociaban eficazmente el repertorio a base de una instrumentación en que abundaban los metales —como en las bandas— con cornetines de llave, trombones, clarinetes, un raro instrumento, el figle, y el contrabajo o el bombardino. El ritmo iba marcado por los tímpani o grandes timbales usuales de las bandas. El único elemento criollo era el güiro, usado ya en danzas y en contradanzas. Esa fue la instrumentación que usó Miguel Faílde para escribir sus danzones, como el considerado primero, *Las Alturas de Simpson*, estrenado en Matanza en 1879. Y había también violines, para agregar una nota más romántica al conjunto, quitándole un poco de su sabor marcial.

Pronto proliferaron las orquestas típicas, así llamadas, y dedicadas básicamente a la interpretación del danzón. Se componían de un cornetín, un trombón, dos clarinetes, un figle, un bombardino o un contrabajo, dos violines, el tímpani y un güiro. Con el cornetín llevando generalmente la voz cantante, había oportunidad en las distintas partes del danzón para que se lucieran los clarinetes, los violines, y hasta el trombón y uno de los clarinetes, complementando armónicamente la melodía que generalmente llevaba la trompeta. Por su parte, el tímpani y el güiro se encargaban del ritmo.

La orquesta típica y su producto, los danzones, reinaron hasta la segunda década del siglo xx. De Matanzas se propagó la nueva afición, que dominó a Cuba entera, especialmente en las provincias occidentales.

Comenzada como un producto mulato, pues la mayoría de los músicos ejecutantes eran negros o mulatos, fue sin embargo aceptado por la clase blanca después de unos reparos iniciales que pronto se solventaron. Era elailable nacional. Usualmente instrumental, no había voces. Cuando las grandes casas disqueras realizaron grabaciones en Cuba entre 1904 y 1907, decenas de danzones fueron grabados por las orquestas típicas de Pablo Valenzuela, Enrique Peña, Félix González, y Felipe Valdés. En años posteriores, hasta la década del 20, lo harían también otras típicas como la de Antonio María Romeu.¹

Entre las grabaciones hechas en cilindros (el antecesor del disco, pero con la misma función) por la Edison en la Habana en 1906, figuraba un grupo llamado Sexteto Torroella, que grabó seis danzones, un two step y un vals tropical. Según Ezequiel Rodríguez,² esa fue la primera «charanga» (aún no se llamaba así) que apareció en La Habana a fines del siglo xix, que incluía el piano, y que se componía según Ezequiel, de Antonio *Papaíto* Torruella al piano, David Rendón al violín, *Tata*, violín, Faustino Valdés, flauta, y Evaristo Romero, contrabajo. Rodríguez incluye en su libro una foto fechada como de 1898, con el pie, «Charanga de Papaíto Torroella», donde aparecen los cinco músicos nombrados. No es aventurado suponer, que le agregaran un sexto músico, posiblemente un güiro o los tímpanis más pequeños llamados pailitas o timbales, para convertirse en el sexteto que efectuó grabaciones.

Rodríguez señala, además,³ que hubo antecedentes de otros formatos musicales diferentes a la orquesta típica, antes de surgir la charanga. Y es lógico que así fuera. La orquesta típica era un formato orquestal caro, de diez músicos, que debían leer música, salvo quizá el güirero, pues los arreglos eran complicados.

Al parecer a estos grupos que originalmente no tenían piano, y tocaban también el danzón, se les llamaba charangas o «bungas»; algunos tenían arpa, como la del famoso *Pachencho* (José Doroteo Arango y Padrón), que se mantuvo activo hasta décadas después. Rodríguez cita también que la noche del 31 de julio de 1890, en la glorieta Saratoga de la playa de Matanzas apareció una nueva formación llamada «Unión Armónica» compuesta de piano, flauta, violín y contrabajo. Sigue diciéndonos Rodríguez que a este tipo de formación se le llamaba «bunga», y que veinte años después, con la adición de los tímbalitos y el güiro, se le llamó charanga u orquesta francesa, lo cual concuerda con la foto del grupo de Torruella. De manera que el reinado de la orquesta típica empezó a ser amenazado por grupos orquestales más

¹ Cristóbal Díaz Ayala, *Discografía de la Música Cubana vol.1 1898-1925*, Ed. Fundación Musicalia, San Juan, Puerto Rico, 1994, p.103 y siguientes.

² Ezequiel Rodríguez, *Iconografía del Danzón*, La Habana, 1967, p.97.

³ *Ibidem*. p.93.

pequeños y en consecuencia más económicos y rentables. Por supuesto, no tuvieron el éxito que tenían las típicas, y quizás con el tiempo habrían desaparecido, o mantenido una presencia secundaria, salvo por un nuevo elemento que alteró totalmente las preferencias musicales de Cuba en la segunda década del siglo xx.

Posiblemente desde mediados del xix, el son se venía gestando en las montañas orientales de Cuba, en áreas cercanas a Guantánamo, Santiago de Cuba y otras.⁴ Presente ya en Santiago a principios del xx, su formato va pasando de un simple tres y un cantante con el acompañamiento metálico de un machete u otro instrumento de trabajo, a formas en que se incluye la guitarra y otros percusivos. Ya desde 1917 el Cuarteto Oriental graba sones, y lo mismo hacen en años sucesivos otros artistas pero sin llegar al formato del Sexteto, con la presencia del bongó llevando la voz cantante del ritmo, lo que se hace por primera vez en 1918 en las grabaciones del Sexteto Habanero de Godínez (antecesor del Sexteto Habanero).⁵

Pero en 1925, con las primeras grabaciones del Sexteto Habanero,⁶ que hace además una gira por toda Cuba, el son se consolida y empieza a desplazar de su lugar de honor al danzón, y por ende a la orquesta típica. El sexteto se compone de tres, guitarra, marímbula o botija (después sustituida por el contrabajo), claves, bongó y cantantes. O sea, es un formato mucho más económico (seis músicos vs. diez o doce, y tocando instrumentos mucho más baratos). La forma de bailarlo es más libre que la protocolar del danzón: no hay pausas, es un baile más a gusto de las clases populares.

Los músicos danzoneros, muy hábilmente, habían agregado el son a la última parte del danzón, aproximadamente en 1910, haciéndola más movida. Pero esto no era suficiente para el público. Otro danzonero, Aniceto Díaz, creó una forma de danzón con participación de la voz humana, y más rápida en su parteailable, el danzonete, estrenado en 1929. Grabó ocho danzonetes con su orquesta para el sello Brunswick,⁷ cuando ya en Cuba la Victor tenía prácticamente un monopolio disquero, y sus grabaciones no tuvieron gran divulgación, inclusive en la que se tocaba su primer danzonete, *Rompiendo la rutina*, pero cantado en forma tradicional, a lo trovadoresco, a dos voces masculinas. No pasó nada importante en ese momento con el danzonete.

Gradualmente, las orquestas típicas fueron desapareciendo o convirtiéndose en «charangas francesas». Dos de las primeras en hacerlo, fueron las de los consumados pianistas Tata Alfonso y Antonio María Romeu, que cosecharon los

⁴ Cristóbal Díaz Ayala, *Cuando salí de La Habana 1898-1997: Cien años de música cubana por el mundo*, Ed. Fundación Musicalia, San Juan, Puerto Rico, 1998, p.24.

⁵ Cristóbal Díaz Ayala, *Discografía de la Música Cubana vol.1 1898-1925*, Ed. Fundación Musicalia, San Juan, Puerto Rico, 1994, p.324.

⁶ Cristóbal Díaz Ayala, *Enciclopedia discográfica de la música cubana, 1925-1960*. Portal de la FIU, gislab.fiu.edu/smc/discography.htm Bajo *Habanero*, Sexteto.

⁷ *Ibidem*, bajo Díaz, Aniceto.

primeros éxitos de esta nueva formación musical, pues por alguna razón, Torroella no volvió a grabar después de sus históricos cilindros de 1906.⁸ Así siguieron coexistiendo en el resto de la década de los años 20, el son, en la primacía, y el danzón, ahora interpretado por las llamadas «charangas francesas». Según el Diccionario Provincial de Vozes Cubanas de Esteban Pichardo, publicado originalmente en 1837, «Charango o charanga es cosa pequeña, reducida o fraccionada, como la Charanga u orquesta de pocos instrumentos músicos». De manera que se tomó un término bastante viejo, y de sentido peyorativo, para denominar a los nuevos grupos. Por eso se les llamó «charangas francesas». Esta última denominación fue sin duda un acierto publicitario: relacionar el viejo danzón con lo francés, sinónimo de refinamiento, modernidad y sofisticación en aquellos tiempos. Muy pronto, abandonaron el estigmatizado término de «charangas» y se llamaron sencillamente «orquestas»; a veces volvían a la vieja nomenclatura y se denominaban «orquestas típicas», pero se sabía que eran charangas.

La nueva década trajo cambios importantes. Desde la anterior, habían comenzado a surgir las llamadas jazz bands, orquestas formadas a imagen de las norteamericanas, con un formato que incluía muchas veces hasta el banjo. Pero su base estaba en el uso del piano (como en la charanga) y del drum o batería norteamericana. Se agregaba también un instrumento nuevo, el saxofón, que estaba muy de moda. Con una trompeta, un clarinete, uno o dos violines, la jazz band podía tener entre seis a diez músicos. A diferencia de los formatos anteriores, con predominancia de músicos mulatos y negros, abundaban los blancos. No se veía mal, para un joven de clase media, tocar en un jazz band. Este formato orquestal permitía además tener un repertorio mucho más amplio que los septetos y charangas: bien o mal, la jazz band interpretaba fox trots, two steps, pasodobles, danzones y sonos. Los otros dos formatos sintieron vivamente esta competencia, que en definitiva, liquidó en la década del 30 al formato septeto, sustituido en la siguiente por el formato conjunto. Afortunadamente, el son sobrevivió, mal tocado en las primeras jazz bands u orquestas de secciones, que sí podían interpretar cabalmente la música cuabana. Pero ése es otro camino. Lo que nos importa es ver cómo la charanga se reinventa en los años 30.

La figura clave, emblemática de este fascinante proceso, es Antonio María Romeu (1876-1955), pianista nacido en Jibacoa, provincia de La Habana, que ya para 1899 estaba en la capital tocando danzones al piano en un café.⁹ Nótese que la afición danzonil era tan grande que para aquella época la gente disfrutaba una versión pianística del danzón, que forzosamente tenía que ser una síntesis del rico cromatismo musical que producían las orquestas

⁸ Cristóbal Díaz Ayala, *Discografía de la Música Cubana vol.1 1898-1925*, Ed. Fundación Musicalia, San Juan, Puerto Rico, 1994, p.107 y 133.

⁹ Cristóbal Díaz Ayala, *Discografía de la Música Cubana vol.1 1898-1925*, Ed. Fundación Musicalia, San Juan, Puerto Rico, 1994, p.133 y *Enciclopedia discográfica de la música cubana, 1925-1960*. Portal de la FIU, gislab.fiu.edu/smc/discography.htm bajo Romeu.

típicas de la época. Pero ese fué el primer gran acierto de Romeu: poder sintetizar la esencia del danzón en las 88 teclas del piano. Lo que para los danzoneros típicos era una tragedia, la necesidad de reducir la orquesta de diez o doce músicos a seis, para Romeu era una bendición: aumentar su piano a seis músicos. Y así, comienza a ser tan popular como para empezar a grabar en 1916 para la Victor, el sello disquero más importante en el mercado cubano, que prácticamente tenía un monopolio. Su charanga retiene de la antigua orquesta típica el figle, un raro instrumento de metal, pero que usa una boquilla de caña y produce un sonido grave, que Romeu usa para armonizar y complementar rítmicamente a la flauta, que toma en la charanga el papel protagonista que generalmente asumía la corneta en la orquesta típica. Otras innovaciones suyas son usar los violines en *pizzicato* para acentuar el ritmo, y usar el borde de las pailas o timbales para lograr con ellos efectos percusivos brillantes; se escucha más el güiro, y una especie de castañuela que agrega un efecto exótico a sus interpretaciones. Debe haber gustado este estilo, pues mientras las otras orquestas famosas grabaron mucho menos, entre 1916 y 1925, Romeu hizo 268 grabaciones.¹⁰ Curiosamente, no acostumbraba a hacer solos de piano, pese a que fue con ese instrumento con el que empezó, y era un hábil intérprete del mismo. Otra innovación que hace Romeu, sobre todo desde 1925 en adelante, es usar a su hermano Armando Romeu tocando el saxo o el clarinete, indistintamente, haciendo duetos con la flauta, y sustituyendo así al figle. También, empieza a experimentar con el uso de cantantes.¹¹ En 1930, quizás por sugerencia de la Victor, graba dos danzonetes con las voces de Miguel Matamoros y Siro Rodríguez, ya famosos en aquel momento por los éxitos del Trío Matamoros. Ese mismo año graba con el dúo de Fernando Collazo y E. García varios números y otros cuatro con Rogelio Martínez y Caíto, ya para entonces miembros de la Sonora Matancera. En 1931 hace también algunas grabaciones acompañando al trovador *Guyún* (Vicente González Rubiera), y con el famoso Antonio Machín y su segunda voz, Daniel Sánchez. Pero sigue grabando danzones instrumentales que de 1937 a 1940 combinará con varias grabaciones que le hace a Barbarito Diez. Lo cierto es que se mantiene activo durante toda esta década, fiel al danzón. A lo más que llega, en los números cantados, es al danzonete y con Barbarito Diez a unos pocos boleros, una conga-rumba, un bolero son y una guajira, ya éstos fuera de la década del 30.¹²

En los años 40 sigue aferrado al danzón, y en 1945, tratando de recobrar la popularidad perdida, regresa en cierta forma al formato antiguo de orquesta típica, convirtiendo su orquesta en la llamada Gigante, agregando un clarinete, un trombón y una trompeta, volviendo así a once músicos incluyendo el

¹⁰ Cristóbal Díaz Ayala, *Discografía de la Música Cubana vol.1 1898-1925*, Ed. Fundación Musicalia, San Juan, Puerto Rico, 1994, p.136 y siguientes.

¹¹ Cristóbal Díaz Ayala, *Enciclopedia discográfica de la música cubana, 1925-1960*. Portal de la FIU, gislab.fiu.edu/smc/discography.htm bajo Romeu.

¹² *Ibidem*, bajo Romeu.

cantante. Logra hacer diez grabaciones, pero no será hasta la década del 50 que retornará a los estudios de grabación, como veremos.

Otros directores de charangas se plantean la situación en distinta forma: no bastaba hacer innovaciones en el danzón, como había hecho Romeu; era necesario ampliar el repertorio de la charanga e incluir otros géneros musicales, y como consecuencia de lo anterior, la charanga necesitaba un cantante.

Los primeros años de la década del 30, transcurren sin mucha producción disquera de música cubana, por parte de la Victor. Posiblemente la crisis política cubana que viene a normalizarse hacia 1935, inhibe a la Victor a realizar grabaciones de (o en) Cuba. Pero en el verano de 1937, deciden hacer un maratón de grabaciones: envían a dos técnicos que en el local de los coches Dodge en la calle 23 de La Habana (donde después estaría el cabaré Montmartre), graban 141 números a 24 grupos musicales diferentes, de junio 14 al 17: cuatro días.¹³

Si leemos lo dicho hasta ahora por diferentes escritores de nuestro quehacer musical, parecería que las charangas estaban prácticamente obsoletas en esa década; pero no era así. Fueron invitados a grabar tríos, cuartetos, cantantes de música guajira y solamente dos jazz bands: Los Hermanos Castro, y La Casino de la Playa, que hicieron cuatro grabaciones cada una; también participó un conjunto, posiblemente el primero que usara esta denominación, la Gloria Matancera que grabó seis; el llamado Conjunto Típico Habanero de Gerardo Martínez, en realidad un septeto, con dos números; y los Septetos Nacional, Cauto y el femenino Anacaona, cada uno con seis grabaciones. Pero lo extraordinario es que de las alegadas obsoletas charangas, fueron invitadas nada menos que seis, que en total hicieron cuarenta grabaciones. Cada una hizo seis, salvo Maravillas del Siglo que hizo cuatro y Belisario doce. Básicamente su instrumentación era la misma: piano, flauta, dos violines, güiro, timbales, contrabajo y cantante. El secreto del éxito estaba en el cantante, y en el repertorio. Grabaron danzones, pero también danzonetes, sones, boleros, boleros sones, guarachas, congas, afrocubano y rumbas.

Llegaron al estudio de grabación con un repertorio que habían estado depurando durante años, más que probado en transmisiones radiales que cada una de ellas tenía, en bailes y otras actividades. Eso era cierto también, en los demás músicos y grupos envueltos, por eso fue posible el milagro de tantas grabaciones en cuatro días.

Posiblemente la más exitosa en aquellos momentos era la del flautista Belisario López, a quien se le imprimen doce números. Su cantante era Joseíto Núñez, que como los demás de las otras charangas, a diferencia de la voces broncas que se escuchaban en los septetos, tenía un dulce y agradable timbre. Lo mismo sucedía con la charanga Maravillas del Siglo, que contaba con Fernando Collazo; la de Neno González, con Alberto Aroche; Antonio María

¹³ Ibidem, bajo el acápite de orquesta Casino de la Playa hay resumen de todas las grabaciones hechas en esos cuatro días, pero puede consultarse en la misma obra bajo acápite de cada intérprete el detalle de las grabaciones realizadas.

Romeu con Barbarito Diez; la de Cheo Belén Puig que tenía a Alfredo Valdés, quien, procedente de los septetos, supo adecuar su voz a las nuevas exigencias. La novedad mayor era la orquesta del flautista Castillito, en que la cantante era Paulina Álvarez. Si bien María Teresa Vera había cantado antes en el Sexteto Habanero de Godínez y en el Occidente que dirigió, su voz resultaba perdida entre las voces masculinas de esos grupos. Son Paulina, con la orquesta de Castillito, y Graciela Grillo, con la orquesta Anacaona, las que establecen la importancia de la voz solista femenina en lo popular cubano. Tan grande fue el éxito de Paulina, que la orquesta dejó de llamarse de Castillito, y de ahí en adelante fue llamada la orquesta de Paulina Álvarez.

Otro de los logros de las charangas en estas históricas grabaciones, fue entronizar los solos de piano, que ejecutaban magistralmente Cheo Belén en su orquesta, Everardo Ordaz en la de Paulina, y otros en las respectivas orquestas. De esa pléyade de grabaciones sobresalieron números de nuestro cancionero que se convirtieron en antológicos; *Ahora que eres mía*, de Ernestina Lecuona, interpretada como danzonete por Alfredo y la orquesta de Cheo Belén; de Romeu, *El mago de las teclas*, con solo de piano por el maestro, y *Volví a querer* de Marcelino Guerra y Julio Blanco Leonard, un bolero cantado por Barbarito. Las Maravillas pegó con *El vendedor*, un son pregón cantado por Fernando Collazo, y *Le toca al piano*, un danzón.

Aroche con la orquesta de Neno González populariza el danzonete *Cruel tormento*, de la autoría de Julián Fiallo; Paulina arrebataría con dos boleros interpretados en tiempo de danzonete, *Duerme*, del mexicano Miguel Prado, y *Traición*, de Rafael Hernández. Esa fue otra buena idea de los charangueros, interpretar a compositores latinoamericanos, ampliando así el mercado para sus discos. Y por último, Belisario López convirtió el danzón de Rubalcaba *El Cadete Constitucional* en uno de los clásicos de la danzonística cubana, mientras que la voz melosa de Joseíto pegó con el bolero son de Julián Fiallo *Caprichito de verdad*.

Las charangas siguieron dominando el resto de la década. Muchas de ellas volvieron a los estudios de grabación de la Victor en 1939 y 1940: de hecho, ese año se estrena en el disco otra charanga, la de Joseíto Fernández, que aportará un nuevo género al repertorio charanguero: la guajira (la *Guajira guantanamera*).¹⁴

Pero en la nueva década le iba a surgir un poderoso contrincante a las charangas. El último día de aquel maratón de junio 14 al 17 de 1937, la última orquesta en grabar, la Casino de la Playa, lo hizo a la 1.00pm, grabando seis números. Sólo quedaron matrices para que el cuarteto de Justa García grabase después dos números. Nos explicamos: las grabaciones de aquella época se hacían en matrices especiales que trajeron los técnicos norteamericanos, 181 de ellas. Como a veces había que repetir un número que no salía correcto, se van gastando más matrices que números definitivos. Al momento

¹⁴ Ibidem, bajo Fernández, Joseíto.

de entrar a grabar la Casino de la Playa, sólo quedaban 9 matrices usables: (ellos usaron 7 porque *Taboga* hubo que repetirlo) y Justa dos, las restantes. De no haber existido esas matrices, sabe Dios cuándo hubiera grabado la Casino de la Playa; posiblemente en 1939, de existir todavía la orquesta. Pero los seis números grabados por la Casino de la Playa revolucionaron y cambiaron la música no tan sólo de Cuba, sino en todo el Caribe: *Bruca maniguá*, *Ojos malvados*, *Dolor cobarde*, *Cachita*, *Ven acá Tomá* y *Taboga*. Le salía un fuerte competidor a la charanga para la nueva década: la orquesta, mal llamada jazz band pues en realidad era una swing band con secciones de saxos y después de trompetas y hasta trombones. Se reforzaba la percusión, usando el drums (batería) y eventualmente la tumbadora y otros instrumentos percusivos. Tenían cantante. Era una formación mayor, con diez o más músicos. Eran generalmente blancos, a diferencia de la mayoría de las charangas, y desplazaban a éstas en las sociedades exclusivas para blancos y en cabarés. Tenían, además, un repertorio amplio, que podía cubrir también foxtrots, valeses y pasodobles. Era una fuerte competencia.

Por otra parte, a mediados de la década le surge otro fuerte rival: los conjuntos, continuación en cierta forma de los septetos con la adición del piano y la tumbadora, pero siempre con un grupo menor al de las orquestas, que también acuden al mercado de la oferta de música con una propuesta novedosa.

Es fuerte para las charangas. Algunas desaparecen, como las Maravillas del Siglo, Paulina y Joseíto. Pero otras se mantienen y hasta surgen algunas nuevas, como la Almendra. Fundada en 1940, no es hasta 1945 que accede a los estudios de grabación.¹⁵ Pero la charanga vuelve a reinventarse.

Antonio Arcaño era el flautista de la orquesta Maravillas del Siglo cuando ésta se disuelve, y decide formar una que en definitiva se llama Arcaño y sus Maravillas. No quiere cantantes en su orquesta, y está decidido a intentar un rescate del danzón. Tiene un grupo de excelentes músicos: Orestes López en el piano y cello, Israel *Cachao* López en el contrabajo, y en los violines a Miguel Tachit, Félix Reina, y Enrique Jorrín. Todos eran compositores y además va experimentando, atendiendo al gusto del público. Hay que aligerar al danzón, que generalmente se seguía tocando con un tema A introductor, que se repite después separando los temas B, C y D para su fórmula ABACAD. La tradición es no bailar cada vez que se escucha el tema A: es el famoso «cedazo». Arcaño comprende que los años 40 no son los 20: va eliminando el tema A, haciendo su danzón más fluido,ailable de punta a cabo. Necesita un apoyo rítmico mayor, y entroniza la tumbadora como parte fija del grupo, no como un elemento suplementario. Comienza en 1940 y ya en 1944 está en su apogeo. Ya no es Arcaño y sus Maravillas, sino Arcaño y su ritmo nuevo, como lo conoce el público. Nuevas evoluciones coreográficas surgen de sus filigranas rítmicas. En ciertos momentos, la música se mueve a un ritmo marcado de cuatro por cuatro, que es la semilla de lo que después será el mambo. Curiosamente,

¹⁵ Ibidem, bajo Almendra, Orquesta.

Arsenio Rodríguez hace algo parecido en su conjunto y le llama 'diablo'. Arcaño no lo sabe, pero su orquesta se ha convertido en un laboratorio donde se están gestando el mambo y el chachachá: *Doña Olga*, por ejemplo, un danzón de Enrique Jorrín grabado en 1948, que ya es un chachachá, antes del chachachá. Y en su número *Arcaño y su nuevo ritmo*, grabado en 1944, hay ya el ritmo de 4x4 característico del mambo. Arcaño asume la tradición de tomar prestado temas de otras músicas, como en *Caballeros coman vianda* que es un tema de la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorak y en *Llegaron los millonarios*, el vals de la suite *Cascanueces*, de Chaikovsky. Tiene años de amenizar más de 400 bailes, y junto con otra charanga, Melodías del 40 y el Conjunto de Arsenio Rodríguez forman Los Tres Grandes por antonomasia de los bailes de la Tropical.¹⁶

Algunas charangas adoptan su estilo, y otras persisten en lo tradicional, como Romeu. Pero Arcaño planta nuevamente en esta década la bandera de la charanga en el competido escenario musical de Cuba. Así el formato se mantiene vigente en los años 40.

Jorrín se separa de la orquesta de Arcaño y pasa a formar parte de la orquesta América de Ninón Mondéjar. En 1953 esta orquesta graba dos números de la autoría de Jorrín, *Silver star*, que él mismo califica en la partitura de danzón cantado, y *La engañadora*, que califica de mambo rumba.¹⁷ Jorrín ha inventado el chachachá, sin darse cuenta. Está en la letra de *Silver Star*, que dice así: «Chachachá, es un baile sin igual»... Jorrín trataba de reproducir el sonido de los pies de los bailarines, que en algunos de sus números como *Doña Olga*, *Varón lo que sea*, etc., usaban este paso. No importa, el público lo bautiza «chachachá». Es suave, cómodo de bailar, no tan lento ni de figuras tan complicadas como el mambo; tiene el ingrediente novedoso del coreado por la orquesta que comunica y se identifica así más con el público. Es un éxito instantáneo. Jamás un nuevo género de música cubana había conquistado tan rápidamente el favor popular: ni el mismo mambo. Otras charangas copian a la América. Aún las jazz bands empiezan a usar el chachachá, por la demanda del público. Pero empiezan los problemas dentro de la orquesta América. Ninón pretende usurpar la paternidad del chachachá. En definitiva, Jorrín se va de la orquesta y funda la suya. Impresionados por el éxito que

¹⁶ Se llamaba así a los bailes populares que se celebraban en los jardines que la cervecería Tropical tenía en Marianao y que tomaron esa denominación por la que la prensa internacional comenzó a darle durante la Segunda Guerra Mundial, en los años 40 a las reuniones que celebraban los líderes de las tres grandes potencias: Churchill por Inglaterra, Stalin por Rusia, Roosevelt y después Truman por Estados Unidos. Eran las reuniones de «Los Tres Grandes» y el ingenio criollo lo aplicó a estos bailes dominicales. «Los Tres Grandes» fueron cambiando en años sucesivos, por ejemplo, la orquesta Aragón fue también «Grande».

¹⁷ Cristóbal Díaz Ayala, *Enciclopedia discográfica de la música cubana, 1925-1960*. Portal de la FIU, gislab.fiu.edu/smc/discography.htm Bajo América, Orquesta.

¹⁸ La orquesta América participó en 1953 en varias escenas de la película mexicana *Mulata* filmada en La Habana. Posiblemente así se establece el contacto entre Jorrín y Ninón con México. Ver: Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, 2da. Ed., Univ. de Guadalajara, México, Vol. 7.

logró el mambo en México, y quizá invitados desde allí por la misma razón, ambas orquestas se marchan al país azteca a dirimir quién es la mejor orquesta del chachachá.¹⁸ Para la diseminación del chachachá tuvo un gran efecto la presencia de ambas orquestas en México; aparte de popularizarlo con sus actuaciones en vivo en todo el país, ambas orquestas aparecieron en una docena de películas mexicanas, entre 1954 y 1959. Algunas fueron filmadas en parte en Cuba, como *Mulata* y *Cuba baila*, dos incluso llevaron título de chachachás, *La engañadora* (1954) y *Muñeca triste* (1955). Con ésto, el género y el tipo de orquesta que lo interpretaba, la charanga, fueron ampliamente conocidos en toda Latinoamérica y en las ciudades con población latina de los Estados Unidos.¹⁹ Ambas triunfan, pero cometen un error fatal: han dejado la plaza de Cuba abierta a otras orquestas. Antes de irse, Jorrín le ha prestado varios arreglos a un joven violinista con cara de profesor de escuela que dirige una desconocida charanga de Cienfuegos. Estos jóvenes que tienen disciplina espartana, que son buenos músicos y ambiciosos, logran que la Victor los grabe. Empiezan cuidadosamente grabando chachachás y danzones, por si acaso. Su éxito con el chachachá es rotundo. Ha comenzado el reinado de la Orquesta Aragón. Sus discos se venden como pan caliente, pero también el de otras orquestas charangueras que graban con la misma Victor o con el sello Panart. Una de ellas tiene un enérgico flautista, José Antonio Fajardo. La Aragón ha progresado, tiene un extraordinario flautista, Richard Egües, que conjuntamente con su director Rafael Lay, se encarga de los arreglos, y dos magníficos cantantes, Olmo y Bacallao, que además hacen discretos pasos bailables, sobre todo Bacallao, que empezó como bailarín. Fajardo agrega dos parejas de baile en sus presentaciones, y aumenta la sección de cuerdas de su orquesta a la que además, como ya tienen muchas otras charangas, ha agregado un cello.

La innovación que hacen Jorrín y la América de México, de agregar una trompeta, tiene éxito allá, pero no tanto en Cuba. Total, las acciones de todas las charangas que asumen el chachachá, como la Sublime, Sensación, Melodías del 40, Fajardo, y otras muchas, suben violentamente. Pero la Aragón seguirá siendo por largas décadas el buque insignia de la flota charanguera. De todas formas, es una gran diferencia con el grupo de cinco músicos de la charanga de Torroella de 1898.

El chachachá hace para la charanga otros dos aportes muy importantes: resurge el interés por el danzón y por ende, por orquestas como la de Romeu que sigue un estricto programa danzonero: de pronto todo el mundo quiere escuchar la dulce voz de Barbarito Diez con la orquesta de Antonio María cantando boleros danzoneados. Pero el otro aporte es aún más importante. Y no será inmediato, sino vendrá de 1960 en adelante.

El resto de la década de los 50 es de auge extraordinario para las charangueras. Si bien el conjunto y la jazz band asumen también el chachachá, lo

¹⁹ Ibidem, Vol.7, 8, 9 y 10.

cierto es que suena y se baila mejor en el formato charanguero. A fines de la década, Eduardo Davidson produce un derivado del chachachá, aún más relajado y movido que éste: la pachanga. El chachachá es rápidamente canonizado en Estados Unidos, cuando la escuela de baile de Walter Murray lo agrega en sus programas. El chachachá, y sobre todo la pachanga, dominarán el sonido cubano en Nueva York en los primeros años de la década del 60. Las grandes jazz bands de *Machito*, Tito Puente y Tito Rodríguez lo adoptarán, pero también empezarán a aparecer charangas, comenzando con la de Gilberto Valdés (1952) y después la de Belisario López que emigran a Nueva York ya de 1960 en adelante, y una avalancha en que figuran la Orquesta Nuevo Ritmo, La Duboney de Charlie Palmieri, Johnny Pacheco, Lou Pérez, Mongo Santamaría, Ray Barreto, la Orquesta Metropolitana de Chihuahua Martínez, la Antillana de Rolando Lozano, Charanga 76, Típica Novel, Típica Ideal y la Orquesta Broadway. Hasta entonces, la música cubana escuchada y bailada en Nueva York era mayormente la suministrada por septetos, conjuntos y jazz bands. El chachachá le abrió la puerta de ésa y otras ciudades a las charangas. Algo parecido, por supuesto, pasó en América Latina, especialmente en México. La charanga, nuevamente, se había salido con la suya, reinventándose otra vez.

Desgraciadamente, la fiebre pachanguera dura sólo poco más de diez años en Nueva York; la gente quiere algo nuevo, y es precisamente de la charanga donde surge ese algo nuevo. El puertorriqueño Charlie Palmieri funda la Charanga Duboney alrededor de 1959. Ya el nombre peyorativo de charanga empieza a usarse sin agregarle el adjetivo de «francesa»; su grupo tiene cuatro violines y un flautista dominicano, Johnny Pacheco. Pronto éste se independiza, forma su propia charanga y para lograr un sonido más completo, con una base rítmica mayor, le agrega el tres y para lograr su «tumbao» característico, el bongó. Pacheco después cambiaría su formato al de conjunto, y en unión del italoamericano Jerry Masucci, fundan el sello Fania, base de lanzamiento del nuevo movimiento musical llamado salsa, que, sobre la base del viejo son cubano, con la adición de otros ritmos cubanos y caribeños, y con innovaciones en instrumentación, arreglos, repertorios, etc., será a partir de los 70, la manera dominante de hacer música en todo el Caribe. No puede negarse el aporte que a este movimiento hizo en sus inicios la charanga: elevó las pailas o timbales a componente esencial, junto con la tumbadora y el bongó, del complejo rítmico salsero; y propulsó a la flauta como integrante de la planta musical de la salsa, quizá no con el protagonismo del trombón y la trompeta, pero presente, no relegada al puro confín del danzón.²⁰ Así transcurren los años 70, con las charangas batiéndose frente al empuje de los grupos salseros. Su mejor época en Nueva York transcurrió entre 1974-1984.²¹ Algunas

²⁰ Para algunos estudiosos, la música charanga puede considerarse como una sub-categoría de la salsa. Ver: John P. Murphy, «The Charanga in New York and the Persistence of the Típico Style», en Peter Manuel, *Essays on Cuban Music*, University Press of America, Boston, 1991, p.119.

²¹ *Ibidem*, p.128.

sobreviven, otras no, pero en el trayecto modernizan la vieja charanga, le agregan instrumentos eléctricos, teclados, e inclusive en algunos casos instrumentos de metal; reciben influencias del rock & roll, del jazz, del rhythm and blues, y usan inclusive géneros no cubanos como el merengue. Sobre todo, la convierten en un formato usado por los latinos en general. Pero el próximo capítulo en la historia de la eterna charanga, se va a escribir en Cuba.

A partir de 1959 se produce en la isla un drástico cambio con la Revolución que asume el poder. En el escenario musical, provoca el éxodo de una cantidad sustancial de músicos y artistas importantes, y el bloqueo económico establecido impide el flujo de música cubana hacia el exterior. Comienza un período de reorganización, tratando de suplir las bajas creadas en los cuadros musicales; hay paradójicamente en los primeros años de la década del 60 una influencia grande de la balada y el rock, que se venía produciendo además a nivel universal. Se crean nuevos géneros musicales, como el mozambique, pilón y p'acá, que al no tener oportunidades de exportación, tienen vida efímera.²² Las cosas se agravan a partir de 1968 con la centralización de toda la actividad musical y su control bajo el Estado. En el aspecto positivo, empieza un proceso de mejoramiento cualitativo y cuantitativo de la enseñanza musical, y se crean condiciones mínimas de estabilidad económica para los músicos. Se mantienen los tres formatos básicos de la música popular cubana, el jazz band, el conjunto y la charanga, también conocida a estas alturas como «orquesta típica». Así se le denomina por el Lic. Eliseo Palacios García en *Catálogo de música popular cubana*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1987, que como el nombre lo indica es un listado de las organizaciones musicales autorizadas en Cuba, clasificadas previos exámenes que se efectuaban periódicamente, en categorías A, B y C, de acuerdo con su calidad.

En la obra de Palacios, vemos que para 1987 el número de orquestas activas ha disminuído considerablemente: Las llamadas jazz bands ahora son llamadas «Orquestas de bandas cubanas» pero suman solamente 24 en toda la isla. En cambio, los conjuntos, septetos y combos (sin contar los folclóricos ni los de música campesina) suman 103. Las charangas, clasificadas como orquestas típicas, mantienen un total de 41, casi el doble de las jazz bands. La Aragón sigue siendo en aquellos años hasta 1980 la charanga más importante: va ampliando su repertorio dándole entrada a otros géneros, además del danzón y el chachachá; en 1957 graban dos rock cha, y de ahí en adelante guaguancó, son montuno, bolero-cha. En 1960, cónsono con los tiempos, graban varios números que denominan «charanga» y en 1961, algunas

²² Leonardo Padura Fuentes, *Los rostros de la salsa*, Ediciones Unión, La Habana, 1997, p. 91. «...la música popular cubana —por primera vez en casi dos siglos de tradición y apenas varios años después del reinado de Benny Moré, Arsenio Rodríguez, Cuní y Chapottín— tocaba el fondo de una crisis y se batía en débiles posiciones de defensa (cuando no en franca retirada), sin que se vislumbrara una esperanza. El rock, convertido en el lenguaje por excelencia de la música contemporánea, vencía fácilmente, a pesar de restricciones más o menos oficiales, más o menos drásticas, mientras que la música nacional se estancaba desde los años 60 en una retórica rítmica y melódica...»

pachangas. Más adelante combinan el mozambique con el chachachá, con el mozanchá, usan también el pa'cá, el simalé, crean el shake-chá y el chaonda.²³ En fin, como buenos charangueros, tratan de mantenerse a tono con los tiempos, y no anquilosarse.

Otras charangas hacen lo mismo. La orquesta de Elio Revé era una charanga creada desde 1955. Este timbalero había resucitado una de las formas antiguas del son, el changüí, y lo había impuesto con su grupo como una nota novedosa. En 1967 incorpora a su orquesta un joven músico que se venía destacando como compositor y arreglista, Juan Formell. Formell transforma la orquesta: aporta la guitarra y el bajo eléctricos. Hace innovaciones en el montaje de las voces y usa elementos de jazz y rock. Pone en un año a la orquesta entre las más populares. Pero el cambio es muy violento para Revé, y Formell forma su propia banda, Los Van Van, llevándose a varios músicos de la Revé. Continúa su labor innovadora: con la colaboración de José L. Quintana *Changuito* modifica totalmente el tratamiento rítmico del son: ha surgido el «songo». Salen a la palestra en 1969, con un LP por delante, y son un éxito instantáneo. Sin miedo a los cambios, en 1982 introduce los trombones en su orquesta. Consciente o inconscientemente, Formell se va acercando a la salsa, lo mismo que ésta se va acercando a la nueva música de la isla, usando composiciones de Formell y de otros músicos nuevos de Cuba. Como siempre en la música cubana, a la innovación siempre le acompaña la tradición. Formell revive ahora con el formato del songo la vieja guaracha cubana en su función de ser relato de incidentes callejeros. Su preocupación mayor era hacer renacer el arte del bien bailar entre los cubanos: sus complejos patrones rítmicos empiezan a encontrar eco en un público joven que les va creando su coreografía. Es cierto que la orquesta Irakere creó un impacto extraordinario en el mundo del jazz en su viaje a los Estados Unidos en 1978, que culminaría inclusive en el otorgamiento de un premio Grammy a dicha orquesta, sin contar además los notables éxitos que los cubanos han tenido en el Afro-cuban jazz hasta convertirlo en Latin jazz: pero esta música no es bailable. Y lo mismo sucede con el movimiento de la Nueva Trova, que con toda la fuerza que logró alcanzar en determinado momento, logrando asistencias de hasta 50,000 personas, que les escuchaban, pero no bailaban.

En la entrevista mencionada antes en la nota 22, que hiciera Leonardo Padura a Juan Formell, éste dice una frase que es para repensarla con detenimiento: «Los grandes cambios en el baile cubano los ha fomentado la charanga». Los Van Van fueron como un agente catalítico que provocaron la reacción en cadena de otras orquestas, algunas de las cuales, como las Charanga Ritmo Oriental y la Original de Manzanillo, venían ya descollando, buscando un estilo propio; también en el Conjunto Son 14, y su importante desprendimiento, Adalberto Álvarez y su orquesta; llevan también a que Irakere

²³ Cristóbal Díaz Ayala, *Enciclopedia discográfica de la música cubana, 1925-1960*. Portal de la FIU, gislab.fiu.edu/smc/discography.htm Bajo Aragón, Orquesta.

vaya creando un estilo «para andar por casa» más rítmico y bailable; influyen en la creación de orquestas como NG la Banda, Los Dan Den y otras muchas. Su huella está presente en toda la música cubana actual, y algunos grupos hasta adoptan el formato charanguero, usando el una vez peyorativo nombre de charanga. Así lo hará la Charanga Habanera, uno de los grupos de más éxito.

Otras famosas charangas, como Ritmo Oriental, que compartió simultáneamente algunas de las innovaciones de Los Van Van, resurgió con fuerza, y otras de la vieja guardia como La Sublime, estrenaban nuevas grabaciones con inclusión de instrumentos de metal a fines de los 90. Y recientemente surgen nuevas charangas en el oeste de Estados Unidos, como la Charanga Cubana de Los Ángeles y la Moderna Tradición de San Francisco. Y para mantener viva la tradición, el Sexteto Danzón de Miami acaba de lanzar un exquisito compacto que es la esencia misma de lo mejor del danzón.

Otro aporte importante a la universalización de la música cubana se debe a las visitas de la Orquesta Aragón a África a partir de la década de los 70. Es un viaje a la semilla: la Aragón traía con su charanga ecos muy entrañables a estos pueblos, y fueron una influencia importante en el desarrollo de la nueva música africana, porque el sonido más suave de la charanga, se aviene más al gusto de ese continente, que los grandes conjuntos de metales. Resumiendo, una forma orquestal que nació a fines del siglo XIX, como el hijo pobre del danzón, que creció en la década del 20, cuando el hijo rico (la orquesta típica) murió; que sobrevivió el fuerte embate del son en esos años, que floreció en los 30, que logró mantenerse en los 40 y que volvió a reaparecer con fuerza en los 50, años en que también logra reconocimiento fuera de Cuba; que supo insertarse en el panorama musical estadounidense en los 60, con mucha fuerza; que logró introducir dos de sus instrumentos básicos, el timbal y la flauta, en la salsa y en el jazz latino; que se incorporó a la salsa, que sobrevivió a la sequía musical de Cuba hasta los años 80, y que está todavía vigente, sin duda es el mejor exponente de la fórmula que ha constituido siempre el éxito de la música cubana: una sabia mezcla de tradición e innovación.