

***Tradición a dos bandas: Cuba y México, una historia musical******Musical Tradition in Latinamerica: a bonding between Cuba and Mexico******"Norma Estela García López" \*******"Ana María Sedeño Valdellós"*****Resumen**

*Las culturas latinoamericanas parten de un mismo principio: la mezcla. Los procesos de aculturación, deculturación y transculturación que definía Fernando Ortiz son inminentes en cualquier localización de Latinoamérica. Se puede encontrar un mismo tronco en la música latinoamericana y pese a que sus ramas son abiertas y variadas, también se puede encontrar una confluencia en su pensamiento, un devenir histórico marcado por la relación con la política y una retroalimentación de sus géneros. Uno de esos casos es el del Danzón, tanto cubano como mexicano, que lo pone en punto de mira si se quiere hablar de relaciones culturales en el espacio latinoamericano. Tanto el escenario culto como popular comparten en Cuba y México una historia de búsqueda de lo identitario y de lo autóctono, a través de la herencia musical.*

**Abstract**

*A common principle bonds all Latin American cultures: mixture. The processes of acculturation, deculturation and transculturation that Fernando Ortiz defined are imminent in any location in Latin America. If we discuss genealogic develop of musical genres and styles, we can find a common trunk in Latin American music. Although its branches are open and varied, you can also find a confluence in their thinking, a historical becoming marked by the relationship with politics and a feedback of their genres. One of those cases is that of Danzón, both Cuban and Mexican, which puts it in the spotlight if one wants to talk about cultural relations in the Latin American space. Both the cultured and popular scene share in Cuba and Mexico a history of the search for the identity and the native, through musical heritage.*

**Palabras clave/ Keywords**

*Herencia musical; patrimonio musical; transculturación; México; Cuba; Danzón.*

*Musical heritage; musical patrimony; transculturation; Mexico; Cuba; "Danzón".*

Dirección para correspondencia: [mumig91@gmail.com](mailto:mumig91@gmail.com)

Artículo recibido el 23 - 05 - 2019 Artículo aceptado el 04 - 07 - 2019

Conflicto de intereses no declarado.

Fundada 2016 Unidad de Cooperación Universitaria de la Universidad Técnica de Manabí, Ecuador.



*"a) Doctorando del Programa de Doctorado en Comunicación de la Universidad de Málaga, Máster en Artes de la Universidad de Sevilla, España, mumig91@gmail.com"*

*"b) Profesora en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga, Doctora en Comunicación, España, valdellos@uma.es"*

## 1. Introducción

Fernando Ortiz definiría tres de los procesos culturales más importantes de toda la conquista y colonización de las Américas. El último de esos procesos, la transculturación, no es otra cosa que la recepción del patrimonio, su asimilación y su ulterior apropiación por parte de la cultura que queda “aculturada”<sup>1</sup> (Portuondo, 2000).

El compositor, guitarrista, y director de orquesta Leo Brower define en su ensayo *La música, lo cubano y la innovación*, la fórmula que ha existido en Cuba para separar lo “culto” de lo “popular” de la siguiente manera:

Por culta se sobreentiende aquella música elaborada con un sentido de complejidad estructural y de tradiciones sonoras de múltiples raíces históricas, enlazadas con las tradiciones de concierto (...) la música popular, aquella que no se plantea con compromisos con la eternidad (...) se fundamenta en pocos elementos de fácil reconocimiento, como para no turbar la capacidad intelectual – o para no turbarla “inútilmente” (Brower, 1988, p.31).

¿Se sobreentiende entonces que la aseveración general es la del divorcio entre lo ritual, lo autóctono o lo popular y la música culta o de conciertos? Tal como no pasa en las obras más insignes de la música contemporánea europea como la *Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky, no pasa tampoco en la historia de la música culta del escenario latinoamericano.

Esta aproximación a los elementos más primarios de la historia musical latinoamericana pretende un análisis a modo de preámbulo sobre lo que pudiese ser una misma raíz de dos culturas, que no por popular deja de ser virtuosamente explotada y patrimonialmente trascendental: el tanto cubano como mexicano género del danzón. Para ello, es crucial el acercamiento a los elementos claves que fueron conformando en estos espacios, un estilo característico criollo, así como el ambiente cultural que propició su llegada en cada caso.

## 2. Materiales y Métodos

Para estudiar el devenir histórico de la música en Cuba y México, es crucial remitirse a los análisis que son ya referente. La revisión de textos como: *La música en Cuba*, de Alejo Carpentier; *Haciendo Música Cubana*, de Victoria Eli Rodríguez y Zoila Gómez, son dos de las bibliografías obligatorias.

El maestro Brower continúa en su ensayo asegurando que pese al análisis puramente técnico que se suele hacer de una obra, las circunstancias que rodean al creador, tanto políticas, sociales o incluso raciales y étnicas, son claves para potenciar un análisis certero. De esta forma, analizar la música latinoamericana de conciertos tiene que estar obligatoriamente ligada a la procedencia, situación social, política y personal de sus más destacados creadores (Brower, 1988, p.31).

Si bien es cierto que los primeros años de colonización de la Isla de Cuba están marcados por la reproducción social, cultural y la asimilación

política de la colonia, en los países de Latinoamérica, la relación con la música de conciertos europea no es meramente de importación, sino de transformación. En Cuba, desde el nacimiento del primer “criollo”, se gestaba con él, una nueva forma de pensar la música occidental, este proceso, no tomaría más de dos siglos.

No es posible hacer un acercamiento al panorama de conciertos de Cuba en cualquier período, sin remontarnos a la labor de Esteban Salas. Alejo Carpentier, descubridor por excelencia de la música de Salas, meticuloso admirador y estudioso de su obra, ha dejado una detallada historia de cómo la labor de Salas propicia la entrada de la música de conciertos a Cuba, y de manera especial la obra de Haydn (Carpentier, 1988, p.96).

Victoria Eli Rodríguez y Zoila Gómez García han asegurado en sus investigaciones que es la figura de Esteban Salas la primera en incursionar desde la perspectiva totalmente cubana en la música de conciertos (Rodríguez & Gómez, 2009, p.120).

No se concibe una visión latinoamericana de la música religiosa sin la aportación de Salas, quien llegó al escenario en un momento en el que el Nuevo Mundo comenzaba a nacer un hacer musical para tomar en cuenta. Salas sería el primer exponente de la música seria en Cuba que hasta el momento se limitaba únicamente a la reproducción de las obras españolas, italianas o mexicanas (Carpentier, 1988, p.96).

Ciertamente, el siglo XVIII, viene a ser para el escenario musical cubano, una confluencia y compactación de los períodos Barroco y Clásico. De tal forma, existe una condensación a la hora de la entrada de este tipo de música, conviven elementos de ambos estilos musicales en un mismo período en la isla. En este ambiente cultural, comienza a gestarse una música propia, que, para tomar lugar en el panorama establecido, tiene que adoptar su forma, su estructura, lo cual hará inevitable que la música de conciertos de factura internacional se mezcle con la ya establecida música popular y la labor de los compositores dedicados a la música sacra (Rodríguez & Gómez, 2009, p.96).

Pablo Hernández Balaguer divide la obra de Esteban Salas en dos grupos: la música litúrgica que comprende misas, antifonías, salmos, cánticos, letanías, himnos, motetes, pasiones, con textos en latín; y la no litúrgica que contempla villancicos, cantatas y pastorelas, con textos en español, elemento poco convencional para la época (Balaguer, 1962, p.203).

En su música se evidencian una serie de elementos que ayudan a identificar un equilibrio y virtuosismo en la obra de factura nacional que se hacía en la Catedral de Santiago de Cuba: una factura clara, una expresión joven y fresca, a la vez con un despliegue de buen gusto, finura, concisión y maestría armónica y del contrapunto. En su música popular, tanto como en sus cantatas villancicos y pastorelas, produce un estilo concertante que hace pensar en la música de cámara. Sus partituras muestran dominio tanto en el tratamiento de las voces como en los instrumentos. Y en ellas sin casi proponérselo se pueden encontrar ecos lejanos pero evidentes de la música popular cubana. Bajo el mando de Salas, la Catedral de Santiago de Cuba,

<sup>1</sup>Aculturar: incorporar a un individuo o a un grupo humano elementos culturales de

otro grupo (“Real Academia Española,” n.d.).

habría de convertirse en el primer conservatorio de la Isla, por así decirlo, incluso aunque la Habana tenía ya el protagonismo de capital y era más desarrollada como ciudad (Rodríguez & Gómez, 2009, p.120).

A él se le debe también la creación de la primera agrupación bajo plazas fijas con la que contó alguna iglesia del país, la que utilizó activamente en sus composiciones y servicios religiosos, y al cual llegó a incorporar tanto instrumentos de cuerda, los acostumbrados en el servicio religioso e instrumentos de viento como flautas, oboes, trompas y violas, a la usanza de la música de conciertos europea y que sirvió también para la ejecución de obras de Haydn, Pleyel de Gossec, Paisiello, Porpora y Righini<sup>2</sup> (Carpentier, 1988, p. 96).

En la música de Salas hay una evidente influencia de la música italiana, incluso en sus villancicos, en los que usa elementos completamente ajenos a la tradición española. Obras de factura diferente, dotados por lo general de tres partes: Recitativo, Pastorela, y Allegro. A menudo entra en materia por medio de un pequeño preludio instrumental a modo de obertura italiana. La pastorela lleva todo el interés melódico de la composición a los instrumentos apoyados por las voces en vez de verificarse el proceso contrario. Salas suele moverse además con singularidad libertad dentro del género. Uno de los rasgos más curiosos es llevar el interés de la composición a los instrumentos apoyados por las voces, en vez del caso.

El panorama cubano de conciertos le debe a Salas el papel que desempeñó como recolector, organizador, y puente de asimilación de toda la música europea. Gracias a él se comenzaba a apreciar en las más refinadas reuniones, la música más actualizada del repertorio clásico, pero también, los más importantes ejemplos de la música barroca. Al parecer no es exactamente la búsqueda de lo ritual mediante lo clásico lo que define la música de Esteban Salas, sino más bien un acercamiento al escenario internacional de concierto, a través de los géneros adoptados como criollos y provenientes de la música española, como es el caso de los villancicos.

Si bien es importante la labor de Salas durante el siglo XVIII en lo que a la música de conciertos y a la apropiación de géneros de la música española como criollos, Juan Paris, su sucesor, fue una figura de vital importancia para el devenir de la música de conciertos. A Paris le tocó lidiar con una etapa más oscura, en la que la disposición orquestal estaba por completo mermada por cuestiones de logística<sup>3</sup>.

Era una época difícil para la música de la isla, en la que las restricciones de la iglesia en cuanto al tipo de música que se debía componer y los esquemas establecidos en cuanto a forma y género, comienzan a propiciar que la música popular tome una fuerza que no parará de crecer hasta nuestros días. De ello es fe que, a la toma de cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Cuba, su sucesor, Santiago Pujals, en 1845, encontrase un inventario con un repertorio sino igual, casi igual que el que dejara Salas, antecesor de Paris en el cargo.

¿Significa eso que desde 1805, año en el que desistió Salas de su cargo, hasta 1845 no hubo un breve atisbo de evolución por pequeño que fuese en la música cubana de conciertos?

Por el contrario, en 1917 nació Manuel Saumell, el conocido “padre de la contradanza”, un género que, pese a no ser criollo sino una apropiación del género homónimo español apuntaba a los antecedentes del danzón, la célula de toda la música cubana. Las contradanzas de Saumell eran equilibradas, con una estructura totalmente académica: una primera parte más reposada, a la que le seguía una segunda parte vivaracha y que por lo general doblaba la célula rítmica de la primera sección; pero su principal característica era la reiterada utilización del cinquillo cubano, una conmutación del cinquillo en el que en vez de valores totalmente iguales existía en su estructura interna un acento en la segunda y cuarta pulsación.

Las contradanzas de Saumell y las danzas de Cervantes planteaban un inicio de siglo XX que definiría el concepto de música cubana. Ciertos hábitos musicales del siglo XVIII marcaron el criollismo sonoro de la isla en la fase de su formación. Las primeras contradanzas francesas introducidas en la isla y mayormente escritas para violín y que originaron modalidad de escritura que subsistían aun a principios del siglo XX en el danzón, el primero de los géneros totalmente cubanos.

El uso insistente y peculiar de las terceras en toda la música cubana tiene su origen en la preocupación por parte de los primeros compositores del siglo XIX de escribir correctamente de acuerdo a un modelo respetable y la producción de Salas, oída años tras años en Santiago de Cuba, constituía uno de esos modelos indiscutidos junto con las obras de la escuela napolitana (Fernández, 1989).

Así llegamos al primer género totalmente cubano, que trascendería como de identificación nacional, no sólo en Cuba, sino en el resto de Latinoamérica. Saumell había reducido de 32 a 16 los compases con los que estaba estructurada la contradanza, en obras como *La Tedeazo* ya comenzamos a apreciar algunos de los rasgos posteriores del danzón, sólo que el ritmo de esta nueva contradanza no hacía posible el baile sosegado de los salones. Fue Miguel Faílde y Pérez, un músico criollo, de raza negra, quien le dio este nuevo temperamento en la primera obra considerada como perteneciente al género del Danzón: *Las Alturas de Simpson*, interpretada por primera vez por una orquesta típica de viento (cometín, trombón de pistones, figle, dos clarinetes, dos violines, contrabajo, timbales y güiro). Años después a comienzos del siglo XX, este baile elegante, cadencioso y melódico conquistó toda la isla y se convirtió en el género nacional por dos razones principales: porque representaba la mezcla total entre la melodía española y la rítmica africana; y porque había nacido en plena gestación independentista (Corzo & Castillo, 1999).

A modo de resumen, la apropiación de géneros de la música española como es el caso de los villancicos, la labor de difusión de compositores

<sup>2</sup> Citado por (Rodríguez & Gómez, 2009, p.122).

<sup>3</sup> El avance de lograr reunir una orquesta de músicos dedicados por completo a ello logrado por Salas, se desvaneció en menos de medio siglo. En La Habana, llegó

incluso a prohibirse mediante disposición eclesiástica engrosar orquestas y coros de ópera y tonadilla (Carpentier, 1988).

como Esteban Salas en lo que a música de conciertos se refiere, la inclusión de elementos como el cinquillo cubano en las contradanzas de Saumell, y el creciente interés de los compositores en incluir los elementos criollos en la música culta a toda costa, gestarán el movimiento criollo que se verá a lo largo de todo el siglo XIX y plasmará la música cubana de conciertos.

La idea de crear un arte “nacional” no fue asunto exclusivo de algún país latinoamericano en particular (...) no sólo fue una tendencia que se desarrolló en Argentina, Brasil, Cuba y México (...), sino que respondió a la necesidad impostergable de consolidar el sello artístico de nuestros pueblos como fruto de un largo proceso de búsqueda de identidad que se remonta al siglo XIX (aunque no hubiera entonces un sustento ideológico en el cual pudiera apoyarse, sino que fuera más bien la expresión de un sentimiento nacional). La preocupación por crear un arte con sello propio, que encontrara sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el folclore, o en las reminiscencias y reinventaciones de éstos, fue un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur (Tello, 2004, p.3).

Así plantea Aurelio Tello en su estudio sobre la evolución musical de Latinoamérica. A diferencia de Cuba, que tenía un pasado artístico del que no hemos conservado casi ninguna memoria colectiva, el Cono Sur proporciona una historia cultural precolombina bastante extensa (Tello, 2004).

Arndt Adje Both, nos ha dejado un detallado estudio titulado *La música prehispánica, 2008*, en el que hace un recorrido por la cultura heredada de las civilizaciones que se asentaron en el continente latinoamericano, en el cual esclarece un orden cronológico de los géneros e instrumentos legados y define un punto de inflexión para las culturas centroamericanas en la colonización española. En el caso de México, por ejemplo, se han encontrado una serie de instrumentos que dan fe del desarrollo de la cerámica en el hemisferio sur americano. Tal es el caso de los utilizados con fin religioso, como son los silbatos y flautas con pequeños orificios que datan del “preclásico” (2500 a.C – 150 d.C.); así como los utilizados con fines comerciales como las trompetas de caracol. A su vez, de esta época datan figuras cerámicas con representaciones en las que se aprecian además, músicos con sonajas, vasos silbadores, tambores y una amplia gama de instrumentos que dan fe de la complejidad de la música de este período, como es el caso de las flautas cuádruples, capaces de llevar al ejecutante a desarrollar escalas musicales más complejas que las flautas de pico (Both, 2008, p.3).

Both (2008, p.3) continúa su análisis con la música como un elemento clave en el proceso de evangelización mediante la palabra cantada, de la música instrumental, pero, sobre todo, mediante la fiesta y la celebración. Como hemos visto, pese a que el desarrollo del mundo occidental no llegaba

hasta 1492, la herencia palpable de la música mexicana, mucho más compleja que la de las islas caribeñas, data de antes de Cristo.

De este encuentro se adopta uno de los exponentes más característicos: las danzas de moros y cristianos, representaciones de más de 400 años que aunque han sufrido ciertas variaciones, se bailan en la península ibérica como una especie de traducción popular de las odas y las hazañas históricas de la colonia española.<sup>4</sup>

En el libro *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, Vicente Mendoza aclara las raíces que ubican a dos géneros como el corrido y el villancico como parte de un mismo árbol genealógico. Tal como pasaba en Cuba y hemos visto con la obra de Salas, el ámbito religioso fue el primer punto de entrada de la música española para su posterior asimilación, apropiación y transformación por parte de la cultura latinoamericana. Una de las formas evolutivas del villancico, continúa Mendoza, es el “zéjel”, que no sustituyó al romance, pero sí determinó unas rutas evolutivas de diferenciación (Mendoza, 1997, p.16).

Precisamente, de esta herencia del romance habla *A tres bandas*, y lo sitúa entre una de las tres vertientes fundamentales de la música latinoamericana, definiéndola como uno de los

...tres grandes tipos de repertorios en relación con la presencia de elementos de origen hispánico: repertorios con grado mínimo de reelaboración, como el romance cantado; repertorios de reelaboración media, en los que ubicamos el canto improvisado, y repertorios de máxima reelaboración, entre los que se encuentran la canción profana y el repertorio de origen coreográfico, con expresiones compartidas en toda Iberoamérica (Fornaro en Madrid, 2010 p. 80).

Como regla, el corrido ha preservado del romance su relación métrica de ocho sílabas, que en grupos de cuatro a seis versos en los que o se generan dos frases fundamentales, o se repite la misma para poder cumplir el cupo métrico, en algunos casos, suplidas con estribillos intercalados, exclamaciones, palabras o frases que rompen la simetría de las formas literaria o musical. Esta cantidad tan amplia de variantes en la métrica poética del corrido es la que proporciona al género una mayor variedad en los ritmos y libertad y riqueza en la forma. Se puede comenzar a resumir de esta pincelada histórica de la música mexicana, que uno de sus principales canales son los bailes de salón (Mendoza, 1997, p.193).

### 3. Resultados

Hay una diferencia sustancial en las historias musicales de Cuba y México, y sobre todo de su relación con el independentismo. En Cuba, la formación de una conciencia nacional, del criollismo, de un sentir por la tierra natal, se comienza a notar antes en la cultura que en las acciones. En

<sup>4</sup> Con la conquista de América y como una de las consecuencias de ella, estas danzas con sus variantes tendrán presencia en la Nueva España y en otras posesiones españolas, adaptándose según el lugar y las circunstancias. Es así como, además de las tradicionales danzas de moros y cristianos, se van a dar las danzas de la conquista, en las que los protagonistas serán los indígenas recién conquistados y sus

personajes destacados (Moctezuma, Tecun Umán, Atahualpa, etc.), quienes combaten en contra de los cristianos (Hernán Cortés, Pedro de Alvarado y otros) (Both, 2008).

México, por el contrario, la historia musical, se divide en dos grandes etapas: antes y después de la revolución de 1910 y es concretamente la segunda la que será expresión popular principal. La música de conciertos mexicana comenzó a despuntar sobre el año 1870. El predominio del gusto por la faceta escénica, con la cada vez mayor proliferación de géneros como la ópera, zarzuela y opereta, se ve desplazado por el crecimiento de la composición pianística, pues eran las microformas y la música para pequeño formato, la vía más prudente para llevar a los salones de la burguesía ciertos elementos de la música popular revestidos con los recursos elaborativos de la música de conciertos. Así llegaron a la más refinada cultura mexicana, no solo sus ritmos tradicionales, sino una amplia muestra de los géneros y ritmos de otros países: como los ritmos sincopados de la contradanza y el danzón cubanos (Robles Cahero, 2000).

El danzón tuvo en México una acogida inmediata. Sobre el año 1880, traspasó las fronteras de la isla y comenzó a considerarse también como un baile propio. Tomando como puerto de arribo las regiones de Yucatán y Veracruz, su carácter alegre y sensual, hace que este género sea una representación de las identidades de cada uno de estos dos países. Aunque permaneció fiel a su estructura, rondó (A-B-A-C-A-D) a principios del siglo XX el danzón adoptó un nuevo añadido que surgiría del son: la sección del “montuno”. No escapó tampoco México a esta nueva corriente compositiva, de ello dan fe los más emblemáticos danzones de Arturo Márquez, que despliegan aparte de sensualidad y alegría, una concienzuda muestra de maestría y virtuosismo de la música latinoamericana de conciertos (Corzo & Castillo, 1999, p.47).

#### 4. Discusión

No solamente existe una relación entre los lenguajes musicales nacionalistas de Latinoamérica, como los rasgos indios de la música de los mexicanos Carlos Chávez, con obras como *Sinfonía India*; Manuel Ponce, que gracias a su relación con el guitarrista español Andrés Segovia logra llevar música mexicana al panorama internacional y deja obras como *Scherzino maya* y el poema sinfónico *Chapultepec*; o los músicos cubanos Amadeo Roldán con sus *Rítmicas* de marcado estilo afrocubano; y Alejandro García Caturra, quien llevaría el son a los escenarios de la música culta: *Mi mamá no quiere que baile el son* o *Son en Fa*. Existe además un diálogo entre estos lenguajes, una confluencia de estilos que van borrando las fronteras entre las músicas latinoamericanas. El caso del danzón y la labor de Arturo Márquez es una fehaciente muestra de ello. Su *Danzón 2*, probablemente el más conocido e interpretado de su repertorio, es una muestra de respeto por la música latinoamericana en la que el compositor hace gala de toda esa historia musical de equilibrio y buen gusto: a la usanza de Salas; de una estructura Rondó en la que la parte A es de un carácter reposado y sencillo mientras que las partes alternantes son de una expresión virtuosa y bailable; con una copla final vigorosa en ritmo de montuno.

Se puede hablar de una unidad en cuanto al panorama latinoamericano musical, Cuba y México, y la apropiación del danzón es un referente de ello. Igualmente, se puede desglosar un paralelismo en lo que sería una posterior estética nacionalista en ambos escenarios.

#### Referencias

- Balaguer, P. H. (n.d.). PANORAMA DE LA MUSICA COLONIAL CUBANA. *Revista Musical Chilena*, 8.
- Both, A. A. (2008). La música prehispánica: Sonidos rituales a lo largo de la historia. *Arqueología mexicana*, 16(94 (nov.-dic.)), 28–37.
- Brower, L. (1988). *La música, lo cubano y la innovación*. Retrieved from <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/2023/198866P31.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Carpentier, A. (1988). *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- Corzo, & Castillo. (1999). El significado cultural del Danzón 2 de Arturo Márquez en un mundo globalizado. *American Music*.
- Fernandez, N. (1989). La Contradanza Cubana y Manuel Saumell. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 10(1), 116. <https://doi.org/10.2307/780385>
- Madrid, A. L. (2010). Música y nacionalismos en Latinoamérica. In *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Museo de Antioquia. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX.
- Mendoza, V. T. (1997). *El romance español y el corrido mexicano: Estudio comparativo*. UNAM.
- Portuondo, G. (2000). La transculturación en Fernando Ortiz: imagen, concepto, contexto. *Letralia, Tierra de Letras*, 15.
- Real Academia Española. (n.d.). Retrieved September 2, 2019, from <https://www.rae.es/>
- Robles Cahero, J. A. (2010, June 29). La música mexicana de concierto en el siglo XX. Retrieved September 2, 2019, from México Desconocido website: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/la-musica-mexicana-de-concierto-en-el-siglo-xx.html>
- Rodríguez, V. E., & Gómez, Z. (2009). *Haciendo Música Cubana* (Felix Varela). La Habana.
- Tello, A. (2004). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *Hueso húmero. Revista de artes y letras*, 212–239.