



**EL SINCOPADO
HABANERO**

*Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
Vol. VII septiembre/diciembre 2022
ISSN: 2664-0864*

CONCERTANDO IDENTIDADES
por Miriam Escudero

**MÚSICA DE CONCIERTO EN
CUBA: ACERCAMIENTO A LAS
AUDIENCIAS DEL SIGLO XXI**
por Adrian Alvarez

DOCUMENTA MUSICÆ
El piano de Hubert de Blanck
*por Roberto Núñez Jauma
y Gabriela Milián Calzadilla*

PENTAGRAMAS DEL PASADO
De Claudio Brindis de Salas (1800-
1872), una desconocida colección de
danzas *por Claudia Fallarero*

A CONTRATIEMPO

Directora
Miriam Escudero

Editora general
Viviana Reina Jorrín

Diseño gráfico
Yadira Calzadilla
Adria Suárez-Argudín

Coordinación
Adria Suárez-Argudín

Fotografía
Joel Guerra / Laura Escudero/ Néstor Martí
Manuel Almenares/ Fabrizio Sansoni/ Carlos Miranda

Equipo de redacción
Bertha Fernández (referencista)
María Grant / Gabriela Milián / Marius Díaz
Gabriela Rojas / Aimee Gonzalez / Adrian Alvarez

Consejo asesor
Argel Calcines / Laura Vilar
Félix Julio Alfonso López
María Antonia Virgili / Victoria Eli
María Elena Vinuesa
Claudia Fallarero / Yohany Le-Clere

Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
Dirección de Patrimonio Cultural
Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana
Edificio Santo Domingo, 3er piso
calle Obispo entre Mercaderes y San Ignacio
La Habana, Cuba, 10100

Teléfonos: +53 78639469
+ 53 78697262 ext. 26201 a 26205
Sitio web: <https://gabinete.cubava.cu/sincopadohabanero/>
Redes sociales: @gabinettestebans
[@gab.patrimoniomusical.cuba](https://www.instagram.com/gab.patrimoniomusical.cuba)
Email: elsincopadohabanero@gmail.com
ISSN: 2664-0864

SUMARIO

- 3** • **CONCERTANDO IDENTIDADES** *por Miriam Escudero*
- 4** • **MÚSICA DE CONCIERTO EN CUBA: ACERCAMIENTO A LAS AUDIENCIAS DEL SIGLO XXI** *por Adrian Alvarez*
- 19** • **DOCUMENTA MUSICÆ**
El piano de Hubert de Blanck *por Roberto Núñez Jauma y Gabriela Milián Calzadilla*
- 22** • **PENTAGRAMAS DEL PASADO**
De Claudio Brindis de Salas (1800 - 1872), una desconocida colección de danzas *por Claudia Fallarero (Trans. Vania Herrera)*
- 43** • **A CONTRATIEMPO**
- 44** • **Noviembre en La Habana: Un mes para la música** *por Gabriela Rojas*
- 49** • **Gertraud Ojeda: Una mirada desde la gestión** *por Elaine Espinosa y Bertha Fernández*
- 53** • **Un concierto para La Habana** *por Miriam Escudero*
- 57** • **Nuevo número de *El Eco de Las Villas***
- 58** • **Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana: tributo a la memoria** *por Gabriela Milián*
La difusión del patrimonio en el entorno online: Pautas para la Dirección de Patrimonio Cultural
Discurso de la X graduación del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana
- 64** • **De cubanía «natural» y tono *vintage*** *por Marius Díaz*
- 65** • **Un galardón para *Abracadabra*** *por Lucía Alonso*



CONCERTANDO IDENTIDADES *por Miriam Escudero*

Con el vocablo italiano *concerto* se define, en primera instancia, al género que dominó la música en la vieja Europa desde el siglo XVII. Redimensionado en la actualidad, uno de los usos de ese término se vincula al amplio rubro de la «música de concierto». Interesado por saber quiénes la consumen, dónde se ejecuta y cómo se difunde en Cuba, Adrian Alvarez comparte los resultados de su investigación sobre audiencias del siglo XXI, que se apoya en opiniones de un público joven, vinculado a las escuelas de arte, y de expertos. De esta forma, detecta problemáticas en su programación y esboza soluciones acerca de la gestión cultural de la música en el ámbito físico y virtual, en su disfrute presencial y en su acceso online desde Cuba.

El concierto, como espacio, ha tenido en La Habana, desde el siglo XIX, uno de sus escenarios de impacto en el área de Hispanoamérica. Como parte de tal contexto, el piano de Hubert de Blanck (1909) se convierte en portador de información que es analizada en la sección «Documenta Musicae», por Roberto Núñez y Gabriela Milián. De otro importante instrumento, el violín Stradivarius «Dancla», de 1703, que hizo sonar Linus Roth en la IV edición del Festival Habana Clásica, se publica una referencia iconográfica en la contraportada de este número.

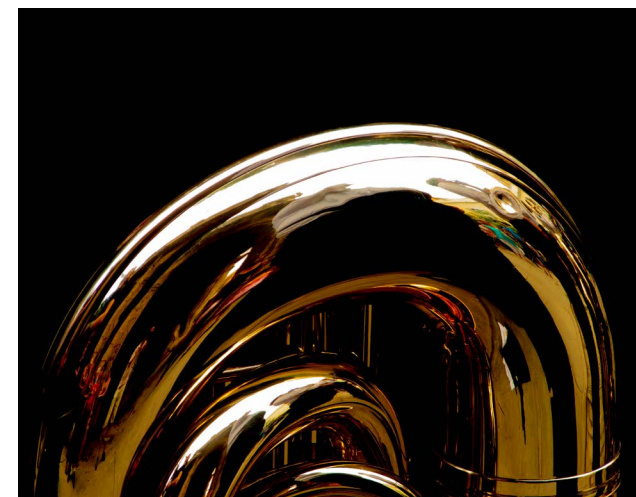
También aplica a la música la raíz latina del verbo «concertar», en tanto acción de convocatoria ecuménica, que trae a «identidad de fines cosas diversas o intenciones diferentes». Con esa voluntad, Brindis de Salas, padre (1800-1872), dominó la escena de los bailes de salón en los años cuarenta del siglo XIX, donde se daban cita

habaneros y visitantes de identidades diversas, rendidos ante el poder aglutinador de la música para ser bailada. Testimonio de esas convocatorias, son las contradanzas y danzas, analizadas y editadas por Claudia Fallarero y Vania Herrera, respectivamente, en la sección «Pentagramas del Pasado».

Desde 2022, con la gran mayoría de su población vacunada, se inició en Cuba la recuperación pospandemia y, con ello, volvieron las actividades presenciales. Se abrió el espacio del concierto en diversas modalidades y, en noviembre, se sucedieron en el Centro Histórico el Festival de Música Contemporánea de La Habana, el Festival Habana Clásica y el Festival Mozart Habana. Todos estuvieron unidos por el propósito de celebrar los 503 años de la capital, cuyo acontecer es reseñado, por Gabriela Rojas, en la sección «A Contratiempo».

Decana/fundadora de los gestores culturales de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Gertraud Ojeda conversa con Elaine Espinosa y Bertha Fernández sobre cómo programar la música desde la excelencia.

Por ese mismo camino de concertar propósito y acción, van los estudios especializados del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana y la Universidad de La Habana, que garantizan la formación de profesionales encargados de salvaguardar la riqueza artística, patrimonial e histórica de la nación. A propósito, Gabriela Milián, alumna integral de la décima promoción de graduados de la carrera en Gestión y Preservación del Patrimonio Histórico-Documental, discursa a nombre de sus compañeros.



Las obras que se muestran en este número, tanto la portada como la imagen de la sección «Pentagramas del Pasado», pertenecen al artista visual Omar Sanz (La Habana, 1991). Ambas son fotografías que corresponden a la serie *Elogios*, de 2016, dedicada a instrumentos de música. La primera ha sido descrita por el autor como un «reflector, de lo dorado en la oscuridad, ya que emite una suave y misteriosa irradiación musical; mientras el centelleo rápido del sonido es la luz intermitente que busca la sombra... instrumento de oro y color atónito, junto al sonido súbito y atenuado».

Desde otra perspectiva, Omar Sanz observa con su lente y captura, para la portada, la belleza del instrumento inerte, a la espera de que el aire lo haga sonar y, con ello, se inicie el diálogo entre uno y todos.

Miriam Escudero

Directora de *El Sincopado Habanero*



MÚSICA DE CONCIERTO EN CUBA: ACERCAMIENTO A LAS AUDIENCIAS DEL SIGLO XXI¹

por **Adrian Alvarez**

Comunicador y Gestor cultural.

Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
adrianpiano88@gmail.com

RESUMEN: En sus múltiples dimensiones, La Habana contiene un repertorio de ofertas, que pone a disposición del público, en las que destaca, por su singularidad, la música de concierto. Teniendo en cuenta tal realidad, este texto se aproxima a las lógicas del proceso interactivo entre las audiencias y las ofertas culturales de las salas de conciertos, tomando como eje central un análisis de las mediaciones que lo transversalizan y del papel desempeñado por los medios desde la promoción cultural. Así, se sistematizan referentes teóricos e históricos, a través de un diálogo inter/trans disciplinar de diferentes autores, para dotar al estudio de una matriz que permita esclarecer los derroteros de este

fenómeno complejo, multidimensional, multimedia y mediador.

PALABRAS CLAVE: público, jóvenes, consumo, cultura, mediaciones, música.

ABSTRACT: Havana, in manifold ways, is a city with a repertory of cultural offerings made available to its public, among which concert music stands out for its singularity. As a result, this text examines the interactive process between the cultural offerings of Havana's concert halls and its audiences via an analysis of the mediations that crosscut this process, including the role of cultural promotion

media. This study thus systematizes theoretical and historical approaches through an inter/trans disciplinary dialogue of experts, putting forth a framework that illuminates the pathways of this complex multidimensional, multi-mediated—and itself mediating—phenomenon.

KEY WORDS: public, youth, consumption, culture, mediations, music.

¹Síntesis del trabajo de diploma *Concierto Grosso en La Habana: Estudio de Participación/Consumo Cultural de la Música de concierto por los jóvenes de la capital*, presentado por el autor, en opción al título de Licenciado en Comunicación Social, Universidad de La Habana (2021).



Los espacios urbanos constituyen *per se* escenarios de socialización, intercambio, redistribución y legitimación. Por tal razón, se convierten en un caleidoscopio de propuestas y ofertas culturales según las segmentaciones que fija el mercado o las políticas públicas. Al abordar la cultura como campo de acción social, es imprescindible precisar los procesos participativos en el eje de análisis. Estos se manifiestan en la vida económica, política, cultural y familiar; en los elementos de producción, consumo e intercambio de información; y en las expresiones colectivas. Asimismo, suponen la posibilidad de los sujetos de acceder por igual a los bienes y servicios culturales disponibles en la sociedad y ejercer control sobre ellos. En consecuencia, se logra que sus proyectos de desarrollo, de acuerdo a Guillermo Bonfil², estimulen la resistencia, la apropiación y la innovación en pos del enriquecimiento del universo personal.

Las dinámicas antes planteadas se concretan en diferentes actores que intervienen en la toma de decisiones, la ejecución y la evaluación de las políticas culturales. Del mismo modo, es posible identificar niveles³, que se re-



El presente artículo está ilustrado con fotografías de públicos, tomadas a lo largo de las cuatro ediciones del festival Habana Clásica en diferentes espacios del Centro Histórico.

fieren a los grados en que los actores sociales deciden sobre su vida cultural, tanto de manera individual como colectiva. Con ello se tiene un primer «nivel de consumo», en el que se disfrutan y utilizan los bienes y servicios culturales disponibles. Luego está el «nivel movilizador», que supone la ejecución de tareas asignadas en aras de apoyar proyectos sobre los que no se tienen atribuciones para modificar o influir

sus objetivos y alcances. El otro, el «nivel de consulta, discusión y/o conciliación», en el que se llegan a acuerdos, se enfoca en el parecer, la opinión y la contribución de los sujetos sobre los proyectos de acción. También está el «nivel de delegación y control», que implica la transferencia de poder, con el fin de aplicar y regular un proyecto ya elaborado en sus líneas esenciales. Por último, el «nivel de responsabilidad

compartida y codeterminación» que entraña la intervención en la toma de decisiones. La participación cultural, a través de los niveles donde se manifiesta, debe evitar la discriminación de culturas; y los sujetos implicados, desde su diversidad, deben asumir roles protagónicos en la creación, la gestión y el consumo de los bienes culturales que se producen en la sociedad.

Los cambios acaecidos en las últimas décadas, en cuanto al uso de las tecnologías de la comunicación y la información, han transformado el rol del consumidor, quien ha pasado a ser productor de información. Esto deviene en el «participante cultural» o «participante de la cultura», nombrado por Bonita Kolb⁴,

² **Guillermo Bonfil:** «Descolonización y cultura propia». Tomado de **Pedro E. Moras, Yisel Rivero Baxter, Honey Piedra Sarría y María Reynó de los Ríos:** «Adolescentes y consumos culturales en consejos populares de Centro Habana», Informe de investigación, Instituto de Investigación Cultural Juan Marinello, 2019, p. 3.

³ **Pedro E. Moras:** «La participación, ¿solución o problema?». Tomado de **Pedro E. Moras...**idem.

⁴ **Bonita Kolb:** *Marketing for Cultural Organizations. New Strategies for Attracting and Engaging Audiences*, (Third Edition ed.), Routledge. Taylor & Francis Group, New York, London, 2013, p. 36.

con un rol activo en la recepción, un sujeto que no solo quiere asistir a un evento, sino incidir en la programación e, incluso, en el producto artístico. De esta forma, cambia el rol de la organización cultural en proveer al público de los referentes culturales y la oferta referida al arte.

Entonces, el consumo puede ser visto como el primer nivel, donde se manifiesta la participación, pero, a su vez, esta categoría ha sido abordada desde diferentes perspectivas teóricas y campos de estudio. Estudioso destacado sobre el tema en habla hispana es Néstor García Canclini⁵, quien propone una definición que parte de una postura «naturalista» de las necesidades humanas y, con ella, recrea los diferentes modelos desde los cuales se ha estudiado el consumo. Luego, nutriéndose de postulados de la economía política de la comunicación, lo define como: «conjunto de procesos de apropiación y usos de productos culturales en los cuales predomina el valor simbólico sobre los tradicionales valores de uso y cambio»⁶.

Sin embargo, el fenómeno del consumo cultural está fuertemente marcado por los cambios que acaecen en la propia cultura. Ya esta no consiste en prohibiciones, sino en ofertas, no consiste en normas, sino en propuestas. En nuestra sociedad actual, de acuerdo a Zygmunt Bauman, la cultura, «al igual que el resto del mundo experimentado por los consumidores, se manifiesta como depósito de bienes concebidos para el consumo, todos en competencia por la atención insoportablemente fugaz y distraída de los potenciales clientes»⁷.

Ya desprovista de sus funciones misionales y homeostáticas, la cultura y, por ende, el consumo de bienes culturales, no puede pensarse desde las taxonomías rígidas y mutuamente excluyentes que, de antaño, enclababan al hombre en el grupo de la «alta cultura» y la «baja cultura». Estas posturas han sido superadas por la expansión de las industrias culturales y la aparición del prosumidor en las redes digitales. Además, son el reflejo de la condición humana con que la *posmodernidad* ha dotado al sujeto —la de tener el control de su destino cultural—, y que se manifiesta en una diversidad omnívora⁸.

LA INVESTIGACIÓN COMO PUNTO DE PARTIDA

En el caso de Cuba, el consumo cultural ha sido un fenómeno abordado desde diferentes instancias —la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana, el Instituto de Investigación Cultural Juan Marinello y el Centro de Estudios sobre la Juventud— de acuerdo a sus respectivas agendas investigativas. Algunos estudios que han servido de referente al presente artículo son: «Acercamiento a las prácticas de consumo de la música electrónica en los jóvenes de 15 a 20 años», por Roberto Pablo Jiménez; «Identidades juveniles y consumos culturales en adolescentes y jóvenes cubanos», a cargo de la especialista Yoannia Pulgarón Garzón; «Adolescentes y consumos culturales en consejos populares de Centro Habana», de los autores Pedro E. Moras Puig, Yisel Rivero Baxter, Honey Piedra Sarría y María Reynó de los Ríos.



FABRIZIO SANSONI

⁵ Néstor García Canclini: «El consumo sirve para pensar», *Diálogos de la Comunicación*, No. 30, México, 1991, pp. 6-9.

⁶ _____: «Los estudios sobre comunicación y consumo. El trabajo interdisciplinario en tiempos neoconservadores», *Diálogos de la Comunicación*, FELAFACS, No. 32, Perú, 1992, p. 32.

⁷ Zygmunt Bauman: «La cultura en la era del consumo», Suplemento ADN del diario *La Nación*, Buenos Aires, 30 de agosto de 2013, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/zygmunt-bauman-la-cultura-en-la-era-del-consumo-nid1615061/>.

⁸ Un sujeto capaz de consumir con igual acceso cualquier tipo de propuesta cultural, lo mismo las más elitarias como las más populares.

Un acercamiento a las anteriores miradas muestra que, dentro del fenómeno del consumo cultural, las propuestas musicales resultan un objeto siempre presente y es que, como señala Pierre Bourdieu, «no hay nada que enclase y agrupe más efectivamente a las personas que el gusto musical»⁹. Entonces, es frecuente observar diferentes categorías de «géneros» musicales para medir el interés de la audiencia. Sin embargo, esas categorías son susceptibles de malinterpretarse, tanto por el investigador como por la muestra seleccionada. Semejante dilema fue enfrentado por el autor del presente artículo, cuando su interés estaba centrado en el consumo específico de la música de concierto —también denominada clásica, culta, académica, erudita y de arte— y su definición. Para entender estas denominaciones, las posturas de autores como Victoria Eli y Zoila Gómez fueron sin dudas un poderoso anclaje teórico que, tratándose de arte, siempre son inexactas y susceptibles de interpretaciones, de acuerdo al contexto desde el cual se les mire:

Un enfoque científico de la música como sistema de comunicación hace que prime su proyección social en relación (...) a la funcionalidad. Así, el hecho de que la música sea creada para ser cantada, bailada o escuchada, define (...) el cometido que esta cumple para momentos distintos de la vida del hombre, y obviamente agrupamos bajo el rubro «música de concierto», toda aquella que ha sido compuesta (o que se interpreta) para que un conjunto de individuos la escuche (...) ¹⁰.



GABRIEL G. BIANCHINI

Esta perspectiva permite comprender los fenómenos asociados al uso de este tipo de música, que engloba diferentes estéticas y épocas y, si bien, mayoritariamente, se ha gestado desde Europa Occidental, se pueden reconocer manifestaciones de este arte, «más elaborado», en otras culturas alrededor del orbe. Igualmente, posibilita el sustento de criterios

para identificar, caracterizar y analizar el funcionamiento del fenómeno en toda su complejidad y, sobre la base de eso, proponer pautas en la creación de una estrategia, que las instancias de gestión implementen, con el objetivo de establecer conexiones entre tales expresiones musicales y las generaciones más jóvenes.

La mayoría de los estudios en Cuba ya mencionados, tienen algunos momentos donde se toca el consumo musical específicamente. En la mayoría de los casos, el uso de la etiqueta «música clásica» no garantiza un dato verídico del comportamiento de lo que a nuestros efectos entendemos como «música de concierto», porque ello parte del entendimiento de los sujetos encuestados y de su referencialidad en torno a qué entienden por «música clásica o de concierto». Estas investigaciones resaltan el impacto de las industrias culturales en el hecho de que las tipologías de música más seguidas por las generaciones jóvenes se corresponden, en la mayoría de los casos, con aquellas que mayor inversión realizan en los medios de comunicación y cuyo lenguaje, realización y estética demanda una sencillez para ser rápidamente entendible y «compartible» en las plataformas digitales. En este caso, despuntan los géneros urbanos —reguetón, trap, música electrónica y hip/hop—.

⁹ **Pierre Bourdieu:** *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*, Ediciones Santillana, S.A, Santafé de Bogotá, 1979, p. 16.

¹⁰ **Victoria Eli Rodríguez y Zoila Gómez García:** *Haciendo música cubana*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1989, p. 119.

El fenómeno de la música comercial, que responde a las lógicas de la globalización cultural, de la que Cuba no queda exenta, y la invasión en los medios masivos y digitales de tendencias musicales de otras regiones han reducido el espacio de la música de concierto.

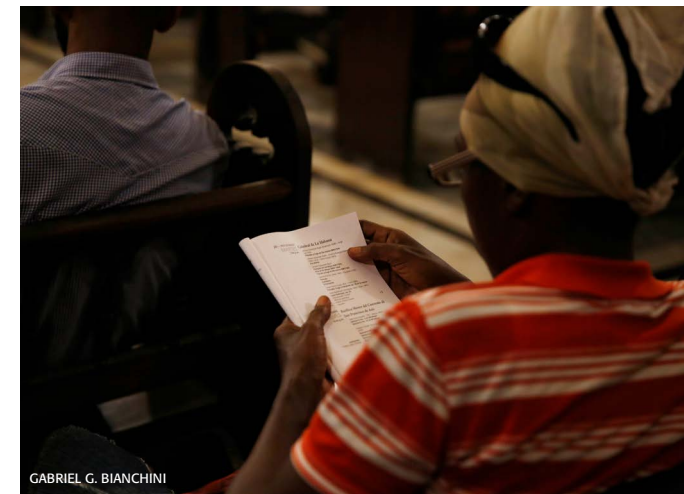
La disminución de interés es un fenómeno que, por diferentes medios digitales¹¹ a nivel global, desde hace años, se maneja como una «crisis de audiencia anunciada». El musicólogo Robert Freeman¹² plantea la disminución del apetito del público por las actuaciones, así como las perspectivas cada vez más limitadas de empleo en la música clásica o de concierto. Por otra parte, el reconocido director de orquesta Kent Nagano, director artístico de la Orquesta Sinfónica de Montreal, realizó en noviembre de 2014 unas declaraciones en las que afirmaba que la música clásica está en crisis y que somos responsables de que deje de estar desplazada¹³.

«La cultura que los músicos y las orquestas producen actualmente está desconectada y alejada de la sociedad de hoy día», así anuncia Serra¹⁴. Mientras, Kolb¹⁵ señala como causa principal de este distanciamiento del público joven los «rituales» o protocolos de los conciertos de música clásica que provocan falta de emoción y una escucha pasiva. Según su estudio, los jóvenes encuestados encuentran que esta sonoridad es «propia de intelectuales de clase alta», por lo que es necesario atraer, acoger y comunicarse con el público. Además, existe la necesidad de «romper con la barrera entre la alta cultura y la

cultura popular». Como posible causa, Serra señala la precariedad en la educación musical de las nuevas generaciones. Sin embargo, responsabiliza a los profesionales sinfónicos por la falta de compromiso a la hora de atraer a nuevas audiencias, remarcándolo con la frase: «¿A quién hay que educar de otra manera, al público o a los músicos y programadores?»¹⁶.

Cada 5 años el U.S. National Endowment for the Arts (NEA), en Estados Unidos, conduce un estudio de Participación del Público en las Artes (Survey Public Participation in the Arts /SPPA). La encuesta pregunta sobre la asistencia de las personas a una gran variedad de formas tradicionales del arte (la música clásica, la ópera, el ballet, las obras de teatro y los museos de arte). Algunos datos recopilados por la investigadora británica Bonita M. Kolb¹⁷, desde 1992 hasta 2008, muestran que la participación de los jóvenes en los conciertos de música clásica había disminuido en un 37%. Como remarca Kolb, todas las formas de arte, excepto la asistencia a museos y espectáculos de otro tipo de música, han experimentado una disminución de 30% o más en el grupo etario de 45 a 54 años. Igualmente, destaca que si este fenómeno continuara, podría pasar de una simple preocupación a una verdadera crisis de audiencia.

La siguiente tabla presenta los índices de medición colectados por el National Endowment for the Arts (NEA) —Agencia federal independiente de los Estados Unidos que es el mayor financiador de las artes y la educación artística en las comuni-



GABRIEL G. BIANCHINI

¹¹ Por ejemplo, el sitio especializado en música <http://granpau-sa.com>.

¹² **Robert Freeman:** *The crisis of classical music in America: Lessons from a life in the education of musicians*. Lanham, Maryland: Rowmand & Littlefield, 2014.

¹³ **Chris Melzer:** «La música clásica está en crisis», en **Irene Pascual Insa**, *Acercamiento de la música clásica al público del siglo XXI*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2015.

¹⁴ **Joan-Albert Serra:** «Juventud y Música Clásica», *Scherzo*, Año 28, No. 290, 2013, p. 92.

¹⁵ **Bonita Kolb:** «The effect of generational change on classical music concert attendance and orchestra's responses in the UK and US», *Cultural Trends*, 11 (no. 41), 2001, pp. 1-35.

¹⁶ **Joan-Albert Serra:** Idem.

¹⁷ **Bonita Kolb:** *Marketing for cultural organizations. New strategies for attracting and engaging audiences*, third edition, Routledge. Taylor & Francis Group, New York; London, 2013.

PERCENT OF ADULTS ATTENDING PERFORMING ARTS EVENTS, BY ART FORM¹⁸.

Performing arts events	2002	2008	2012	2017	2012-2017	
					Percentage point (pp) change*	Rate of change*
<i>Musical plays</i>	17.1%	16.7%	15.2%	16.5%	+1.3 pp	+8.6 %
<i>Non-musical plays</i>	12.3%	9.4%	8.3%	9.4%	+1.1 pp	+13.3%
<i>Classical musical</i>	11.6%	9.3%	8.8%	8.6%	-0.2 pp	-2.3%
<i>Jazz music</i>	10.8%	7.8%	8.1%	8.6%	+0.5 pp	+6.2%
<i>Dance performances other than ballet</i>	6.3%	5.2%	5.6%	6.3%	+0.7 pp	+12.5%
<i>Latin, Spanish, or salsa music</i>	N/A	4.9%	5.1%	5.9%	+0.8 pp	+15.7%
<i>Ballet performances</i>	3.9%	2.9%	2.7%	3.1%	+0.4 pp	+14.8%
<i>Opera</i>	3.2%	2.1%	2.1%	2.2%	+0.1 pp	+4.8%

*These changes are not statistically at 90 percent confidence

dades de todo el país y un catalizador para el apoyo público y privado a las artes— del público asistente a diferentes eventos de artes performativas (musicales, obras de teatro, conciertos de música clásica, conciertos de Jazz, arte danzario diferente al ballet, etc.) entre 2002 y 2017. Incluye el porcentaje de participación de los públicos de diferentes edades de la muestra se-

leccionada en millones de habitantes. Se hace especial énfasis en el aumento o disminución del índice de participación y el índice de rapidez con que cambian las cifras en el tiempo (*rate of change*). En general se observan ligeros decrecimientos y cierta estabilidad en casi todos los casos, a excepción de las actividades que conciernen a la música latina y la salsa, cuyo consumo se ha incrementa-

do en casi un 1%. Era esta la manifestación musical con mayor índice de crecimiento en Estados Unidos en 2017. En cuanto a la música clásica, los datos muestran un decrecimiento progresivo de entre un 1% y un 2%. Las cifras disminuyen con más estabilidad entre 2008 y 2017. Los datos entre 2012-2017 específicamente, aportan una disminución en un 0.2% en 2017 respecto a 2012, y un indi-

ce de rapidez de disminución de 2.3%. Pareciera que es insignificante pero estadísticamente no lo es, si se tiene en cuenta que estos estudios se realizan en poblaciones de millones de habitantes. El pasado 2022 el National Endowment for the Arts realizó otra encuesta de esta naturaleza, resultados que se publicarán este año (2023) próximamente: conviene seguir de cerca el comportamiento del fenómeno, máxime si se tiene en cuenta el auge que se espera ha de tener el consumo *online* de música y otras manifestaciones artísticas post pandemia (COVID-19).

PANORAMA DE LA MÚSICA DE CONCIERTO EN CUBA

El estudio que sirve de plataforma a este artículo (ver nota 1) fue realizado en plena pandemia, bajo las restricciones de movilidad, a partir del confinamiento, por tal razón los instrumentos se aplicaron en su totalidad de manera *online*. La propuesta investigativa pretendía identificar las principales tendencias y rasgos en el con-

¹⁸ Tomado de: U.S. Trends in Arts Attendance and Literary Reading: 2002-2017, september 2018, National Endowment for the Arts, p. 5.



sumo y la participación de los jóvenes capitalinos en relación a la música de concierto; y examinar las mediaciones intervinientes, desde el contexto de la comunicación pública, y la gestión de contenidos relativos a los medios, los ámbitos especializados y la prensa.

Una vez llevados a cabo los anteriores objetivos es posible plantear que las pasadas dos décadas confirman en Cuba la tendencia de que la música de concierto consta de una audiencia comparativamente inferior a la música popular. Uno de los entrevistados en el estudio, el periodista y crítico Joaquín Borges-Triana, resalta como elemento característico de esta época el nomadismo de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), sin el afamado Teatro Auditorium Amadeo Roldán, como su sede, que era compartida con el Centro Nacional de Música de Concierto.

También resulta esclarecedor el comentario de José María Vitier García-Marruz, compositor y pianista,

quien plantea que en estas primeras décadas del siglo XXI se aprecia un cambio en los modelos de consumo. Esto ocurre no solo en la música de concierto, sino en la música en general, con un giro pronunciado cada vez más hacia mensajes «simples», «individualizados» y «compatibles» en las plataformas de difusión digitales.

(Eso) ha disminuido la capacidad de reconocer el disfrute estético, de escuchar sin el apoyo de una visualidad muchas veces incongruente. Se prefieren los consumos capsulares, (el clip, el single) y el concepto de «entretenimiento» tiende a desplazar los mensajes estéticos más complejos. No es un fenómeno enteramente nuevo, pero sí una tendencia en pleno apogeo¹⁹.

Gran parte de los sujetos entrevistados asume que la tendencia es decreciente en cuanto a la producción y el consumo, aunque se avistan algunos hitos en torno a la labor de la Oficina del Historiador de La Habana en el Centro Histórico, a través de la gestión cultural realizada por dos instituciones: el Lyceum Mozartiano de La Habana desde 2009 y el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas desde 2012. Asimismo, casi todos coincidieron en que en el Teatro Auditorium Amadeo Roldán entre 2000 y 2010, hubo una presencia *in crescendo* de la música de concierto. Tras su cierre a partir de 2010, el circuito de esta música se volteó hacia el Centro Histórico. Es evidente la afectación que ha generado la ausencia de un teatro amplio, con condiciones acústicas óptimas y bien ubicado en otro espacio concurrido de la

ciudad para la accesibilidad de los públicos.

Respecto a este tema tan polémico, el director titular de la OSN, Enrique Pérez Mesa, plantea que, a pesar de las dificultades, las orquestas y los músicos continúan trabajando con sus propios esfuerzos. Resalta que, ante la ausencia de un lugar en condiciones óptimas de acústica, se han tenido que trasladar al Teatro Nacional, que no está diseñado para la música clásica, sino para las artes escénicas y esto ha lastrado el movimiento sinfónico²⁰.

La tendencia decreciente en este tipo de música, advierte Borges-Triana, se manifiesta en todas las facetas de producción, distribución y consumo:

(...) muy pocas obras escritas por jóvenes compositores de música académica en estas últimas dos décadas han sonado en público. Hay una zona de esa producción que de seguro podría desarrollarse más, pero se enquina dada la carencia de incentivos paralelos a la propia creación²¹.

Además existen deficiencias en la distribución y la promoción, que son la punta del *iceberg* de complejas problemáticas, que atañen a un aparato institucional

¹⁹ Comunicación personal, José María Vitier García-Marruz, 15 de marzo de 2021.

²⁰ Ello ha afectado la estabilidad de la programación de la OSN y ha incidido en la disminución del público. Comunicación personal, Enrique Pérez Mesa, 9 de septiembre de 2021.

²¹ Comunicación personal, Joaquín Borges-Triana, 16 de marzo de 2021.

deficiente. Para la musicóloga Claudia Fallarero, el problema se manifiesta en la distribución de este tipo de música:

La distribución (asociada a discografía) en Cuba es escasa. Existe Colibrí que, por política cultural del Instituto Cubano de la Música (ICM), exclusivamente graba música de concierto (...) pero ningún disco o muy pocos se imprimen aquí. Al menos existe una política para que llegue a grabarse esta música que no tiene una salida comercial. No obstante, después de estar grabado el producto, falla la distribución, porque el haber dado una licencia a una discográfica no te da libertad como intérprete sobre el producto y, a su vez, esta no tiene establecida una política de distribución y una estrategia de difusión coherente. Entonces, el producto se queda igual que si no se hubiera grabado, pues no se escucha en ningún lugar²².

Sobre este tema, resalta Ulises Hernández:

El sello Colibrí se ha ocupado de rescatar la música de concierto, sobre todo lo patrimonial. En el caso de la EGREM, tiene en sus archivos joyas de la música de concierto y hoy día no la graba. Es un problema cultural (...) ²³.



El enfoque recae sobre todo en la gestión de la OHCH que ha ejecutado acciones para preservar y habilitar espacios y salas donde se interprete sistemáticamente este tipo de música. La musicóloga Miriam Escudero, resalta que en el Centro Histórico se han atendido todas las manifestaciones de la música de concierto y ha existido una voluntad creciente en este sentido²⁴. Esta tendencia favorable se aprecia, de acuerdo al gestor cultural Yohany Le-Clere, en el mantenimien-

to que han tenido estos espacios en el tiempo, así como los festivales que se han realizado, entre ellos Mozart Habana, Habana Clásica, Festival de Música Antigua Esteban Salas, Semana de Música Sacra y Encuentro de Jóvenes Pianistas. También, tal diversidad se debe a la propia complejidad de la música de concierto, que engloba manifestaciones diversas y en ellas los comportamientos son divergentes²⁵.

Para la musicóloga del Centro de Investigación y Desarrollo de la Músi-

ca Cubana (Cidmuc), Ailer Pérez, los principales logros en la gestión de la música de concierto se relacionan con la sistematicidad en la enseñanza especializada «(que) propicia la formación profesional de músicos en varios perfiles de interpretación (medio y superior) y como compositores (superior); y aunque en algunos casos se dedican luego a otros tipos de música, la formación recibida se centra en el amplio espectro de lo que entendemos como música de concierto»²⁶.

Al hablar del público que consume estas sonoridades; es palpable que los jóvenes no se sienten atraídos. Sus visiones, apostarán por la ruptura, la transgresión «y casi siempre van en contra de cánones establecidos dentro de los conceptos de la cultura»²⁷.

²² Comunicación personal, Claudia Fallarero, 30 de junio de 2021.

²³ Comunicación personal, Ulises Hernández, 24 de septiembre de 2021.

²⁴ Comunicación personal, Miriam Escudero, 30 de junio de 2021.

²⁵ Comunicación personal, Yohany Le-Clere, 30 de junio de 2021.

²⁶ Comunicación personal, Ailer Pérez, 26 de junio de 2021.

²⁷ Comunicación personal Oni Acosta, 10 de septiembre de 2021.

En ese aspecto, influye la fuerza que tiene en Cuba la música popular. Por otra parte, el problema de la asistencia de los jóvenes a las salas de conciertos no atañe solo a la generación actual, es un lastre con el que siempre ha cargado este tipo de fenómeno musical. La música de concierto en su propia complejidad implica diferentes códigos, de épocas y estilos, lo cual resta espontaneidad a los procesos de consumo, que responden a una previa selección de repertorios, compositores e intérpretes.

Además, es importante tener en cuenta el impacto del reguetón. El músico Pancho Amat plantea que «los jóvenes son minoría tanto en la música de concierto como en la popular y la tradicional, pues el reguetón domina en el consumo musical del país»²⁸, algo ya confirmado desde los estudios del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello y el Centro de Estudios de la Juventud.

SOBRE LAS AUDIENCIAS DE LA MÚSICA DE CONCIERTO

La postura estética del sujeto frente al arte —y, en este caso, la música— se puede evaluar desde los niveles de participación. Del análisis de los criterios extraídos de los estudiantes de música encuestados (la pandemia de COVID-19 impidió el estudio presencial del público en las salas de conciertos) es posible recopilar interesantes apreciaciones. Casi la mitad reconoció que asistía varias veces al año a conciertos en vivo de este tipo de música. Sin embargo, manifestaciones como la ópera, cuyas obras por lo



general se reconocen dentro de la música de concierto, eran apreciadas solo una vez al año, mientras el resto planteó que nunca iba a ese tipo de actividades. Encuestados acerca de la función preferida de la música, resultó ser la tipología preferida por la mayoría de la muestra, la música para ser cantada, seguida de la bailable y, en último lugar, la música para ser escuchada.

De igual forma, interesantes ideas surgieron al hablar de las tendencias de consumo de la música de concierto, vista desde diferentes categorías. Esta tipología de música es la que cuenta con mayor volumen de obras para escucharse (dígase por ejemplo, la música occidental de tradición escrita de diferentes estilos y períodos históricos: Barroco, Clasicismo, Romanticismo, así como la música académica contemporánea). En todos los casos, la música popular cubana, categoría que engloba un inmenso vo-



lumen de música para bailar y cantar, fue la opción seleccionada como la más consumida por ellos, en un 54%. Por el contrario, las menos consumidas son la música sacra o religiosa, la música antigua (Edad Media, Renacimiento) y la música dramática (ópera y teatro musical).

No menos trascendente es que el 60% de los estudiantes de música se catalogó como público irregular de conciertos de este tipo de música. Al hurgar en las razones para ello, las principales señaladas, además de la falta de disponibilidad horaria, fueron la dificultad para trasladarse a la sala de conciertos y la falta de interés en el repertorio de la programación.

²⁸ Comunicación personal, Pancho Amat, 11 de septiembre de 2021.

Esta realidad denota no solo problemas desde el diseño curricular en las escuelas que garantice el espacio para que, como músicos y estudiosos, puedan asistir a este tipo de actividades,

sino que demuestra la falta de interés de los agentes de gestión en pensar iniciativas para y desde el público.

Desde la salida del Teatro Auditorium Amadeo Roldán, el circuito de

música de concierto está emplazado en las salas que se han habilitado progresivamente en el Centro Histórico, muchas de ellas refuncionalizadas, como la Basílica Menor de San Francisco de Asís, el Teatro Martí, la Sala Oratorio San Felipe Neri, la Sala Ignacio Cervantes, la Sala Dulce María Loynaz del Centro Hispano-Americano de Cultura y la Iglesia de San Francisco de Paula. Emplazadas en la zona antigua de la ciudad, están un poco más alejadas del circuito del transporte público.

Al problema de las audiencias en la música instrumental, se agrega la falta de gestión a la hora de abrir espacios para músicos jóvenes; junto a la necesidad de una política que promueva los «nuevos talentos». De acuerdo con la musicóloga Ana Casanova, esta tarea la ha llevado a cabo la Orquesta del Lyceum de La Habana, pero aún es insuficiente³⁰.

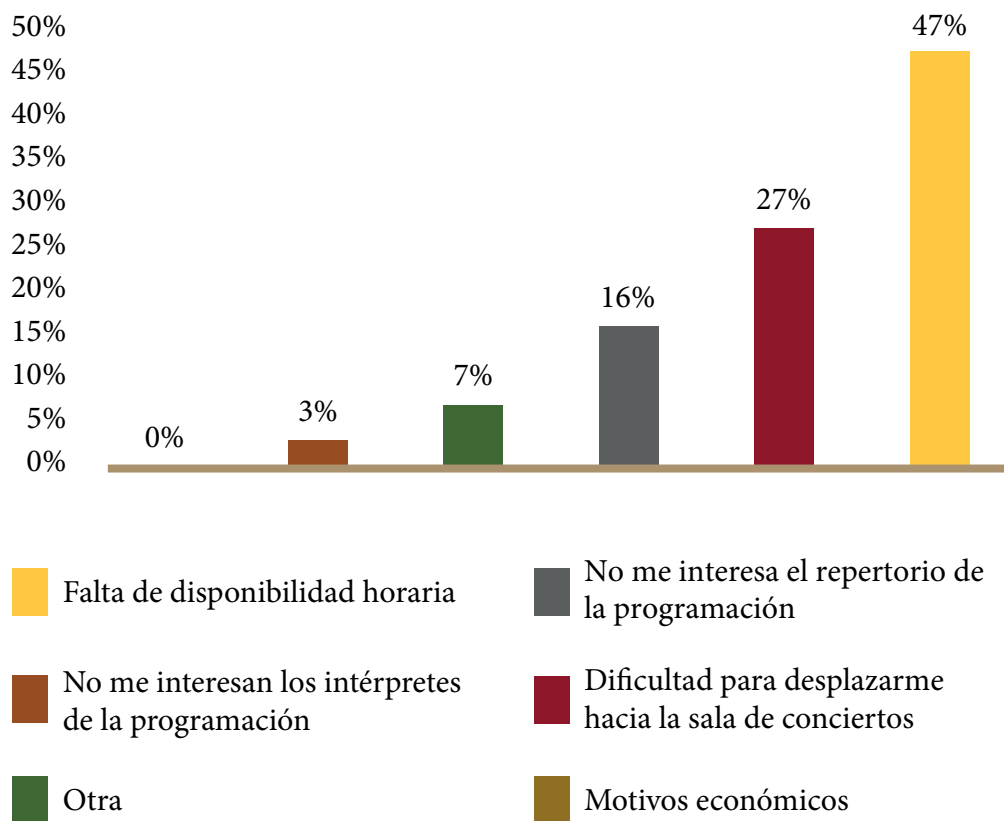
CONSUMOS ONLINE: MÚSICA DE CONCIERTO EN EL CONTEXTO PANDEMICO CUBANO

La irrupción de la pandemia global de COVID-19, desde marzo de 2020, ha modificado las dinámicas de la vida cotidiana y, con ello, las artes han su-

frido en sentido general. Las ofertas, a raíz del cierre de las salas de conciertos, los teatros, las galerías, los museos y las bibliotecas, tuvieron que emigrar a las plataformas digitales. El consumo cultural *online* fue la única modalidad estable del período pandémico.

En el último año, ha habido una fuerte expansión en el área del consumo de cultura digital. Esto también permite lograr un público más amplio y un público objetivo más joven, a través de los medios digitales. La pandemia de COVID-19 ha sido y sigue siendo un fuerte punto de inflexión en la vida cultural. En estos espacios podrían ofrecerse la música clásica y los conciertos de forma más fácil y económica para un público más amplio³¹.

Gráfico 1: Razones para no ser público asiduo²⁹.



²⁹ Elaborado a partir de cuestionarios *online* realizados a los estudiantes de música (16-25 años), distribuidos por los profesores en las escuelas de nivel medio y por estudiantes en la Universidad de las Artes (ISA), entre el 15 de septiembre y el 25 de octubre de 2021.

³⁰ Comunicación personal, Ana Casanova, 21 de abril de 2021.

³¹ Comunicación personal, Maria Steinocher de la Fundación Mozarteum de Salzburgo, 19 de octubre de 2021.

Durante casi dos años, la mayoría de los eventos de música optaron por la virtualidad, para evitar su anulación o postergación. Tal propósito demandó iniciativas por parte de los gestores culturales, con el fin de acercarse a su público habitual. En este camino, Facebook ha sido la red social con mayor prominencia en la realización de este tipo de festivales musicales, realidad lógica si se toma en cuenta que es la plataforma más utilizada por los cubanos. Dentro de este ámbito, también la música de concierto ha reajustado su agenda cultural.

Tal fenómeno es posible entenderlo mejor desde la perspectiva del consumo en línea, una tendencia creciente en los últimos años como parte de las estrategias de comercialización de música acometidas por grandes emporios discográficos como Sony o Warner. Según Rafael de la Osa (2018), no existe en Cuba un mercado consolidado para el consumo de música grabada, especialmente desde las empresas estatales, y qué decir entonces de la vía del *streaming*. En el mejor de los casos los artistas han acudido a YouTube para insertar su música. Se ha hecho imperiosa la necesidad de una marca

que represente la música cubana y sus músicos, que aúne los clientes y logre en consecuencia un impacto a mayor escala³².

Del mismo modo, ya dentro del contexto pandémico, en abril de 2021, Cuba lanzó su primera plataforma *online* para la comercialización de música y otros productos afines: Sandunga. Este espacio de reciente creación aúna la producción de las casas discográficas y otras instancias estatales: la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (Egrem), la disquera Colibrí, el sello Bis Music de Artex, Abdala, el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc), el Museo Nacional de la Música y agencias de representaciones artísticas convocadas por el Mincult. Si bien ya existían espacios en YouTube de algunas instituciones mencionadas y páginas de Facebook que generaban tráfico hacia ellos, la existencia de un dominio cubano resulta de vital importancia pues dota de autonomía al país para la comercialización de uno de sus productos más reconocidos: la música. Sobre esas realidades se volcó esta investigación y desde la mirada joven, teniendo en cuenta los estudiantes encuestados, se



FABRIZIO SANSONI

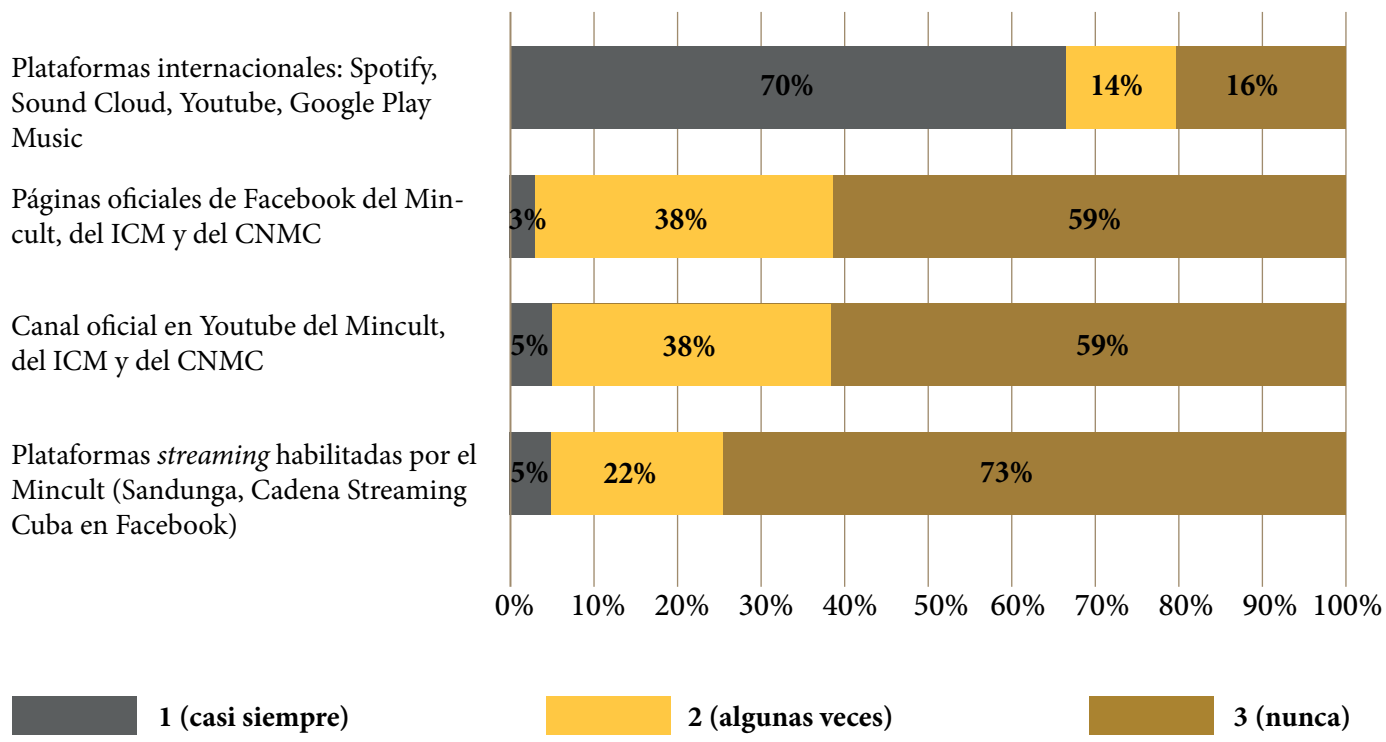
logró identificar que la mitad de ellos consumían música *online* varias veces al mes, mientras, el 30% lo hacían, al menos, en una ocasión. Otro dato clave ha sido el grado de conocimiento y el uso de las plataformas nacionales e internacionales, siendo llamativos los resultados desalentadores, en lo que respecta a las cubanas, pues la totalidad conoce los espacios *online* globa-

les —YouTube, Spotify, Sound Cloud, Google Play Music— y casi el 40 % desconoce los nacionales —Sandunga, del Mincult, otras habilitadas por

³² Rafael de la Osa: «Fomentando el mercado nacional de la música cubana», Cubadebate, 23 de abril de 2018.

<http://www.cubadebate.cu/opinion/2018/04/23/fomentando-el-mercado-nacional-de-la-musica-cubana/>

Gráfico 2: Consumo musical *online* de 37 estudiantes cubanos de música de nivel superior y medio (16-25 años) encuestados entre el 15 de septiembre y el 25 de octubre 2021.



el Instituto Cubano de la Música (ICM), las páginas oficiales de Facebook y los canales de YouTube del Ministerio, el Centro Nacional de Música de Concierto y el ICM, respectivamente. Específicamente, dentro de estos datos, sobresale que los espacios menos reconocidos son las plataformas *streaming* Sandunga y Cadena Streaming Cuba, medios «oficiales»

habilitados desde la institucionalidad para el consumo digital de música. Se enlaza a este hecho que las tres cuartas partes consume siempre música digital en las plataformas internacionales y, al mismo tiempo, más del 60% nunca lo hace en sitios web cubanos. El consumo en línea de música llegó para quedarse, sin embargo, las demoras en habilitar un espa-

cio para ejercerlo se tradujeron en un fuerte costo de oportunidad. Los resultados que se aprecian en el estudio no son para nada incomprensibles, si tomamos en cuenta esa realidad. Ante la falta de una propuesta, el usuario cubano se volcó a las plataformas internacionales YouTube, Spotify y Sound Cloud. En ellas ha satisfecho sus necesidades de consumo musical. El gran reto que tienen por delante las instituciones de gestión es lograr revertir esta situación, desmarcándose de ellas a partir de la oferta, necesariamente de música de concierto cubana, para que sea competitiva con las plataformas internacionales.

LA CADENZA

A los resultados ya mencionados se deben sumar las mediaciones que influyen en el tratamiento a determinados productos culturales en Cuba. Por ejemplo, las condiciones técnicas para su disfrute, es decir, un espacio con una buena acústica y aislado del sonido exterior. También influye en quienes, acostumbrados a las dinámicas interactivas de las redes sociales, difícilmente pueden disfrutar de una actividad decimonónica, sentados tranquilamente en un lugar para escucharla y apreciarla estéticamente. Al abordar las posibles mediaciones del comportamiento de la música de concierto, las observaciones de Vitier proponen relevantes análisis.

La promoción y el consumo de la música de concierto en nuestro entorno específico, («subdesarrollado» y «tercermundista») tiene un carácter limitado, pues





GABRIEL G. BIANCHINI

compite en desventaja con una cultura popular musical «viva» y con carácter dominante en el espectro sonoro del país. En Cuba el acceso universal y gratuito a la formación cultural vs limitaciones materiales para la subvención de infraestructuras, tecnologías e insumos propios impactan en la producción cultural³³.

Es válido resaltar que una formación musical elemental u orientación para el consumo de estos productos culturales no es imprescindible, pero sí muy útil. El público asistente a los conciertos en Cuba, sea especializado o no, ha asimilado determinados códigos de comportamiento, asociados a la naturaleza de la música que se escucha, como mues-

tra de una aproximación relativamente sistemática a esos espacios. Sin embargo, el problema de la falta de interés por la cultura, no se manifiesta únicamente en la enseñanza general, sino también en la artística, como se ha visto desde los resultados de la encuesta.

En cuanto al papel de la educación estética, gran parte de los expertos entrevistados coinciden en que se debe aumentar la exigencia desde los primeros niveles educativos.

La formación estética es importante, hay países que tienen la asignatura de música o disciplinas artísticas en los planes de la enseñanza y eso realmente lo hemos perdido un poco. Cuba llegó a tener uno de los mejores movimientos de artistas aficionados y de hecho muchos de esos hoy son profesionales y ese era el público que colmaba las salas. Hay que rescatar esa comunicación que tiene que haber entre la enseñanza superior y el mundo de las artes³⁴.

A partir de la afirmación anterior sería un paso primordial perfeccionar el sistema de enseñanza general, para que existan más asignaturas donde la cultura sea vista como un todo integral, junto a los espacios en los que se consume la cultura y la apreciación de las artes. De igual forma, un aporte podrá estar

en el apoyo a las sinergias entre las diferentes manifestaciones artísticas dentro de las escuelas de arte. Sin embargo, la escuela no puede proveer todo el conocimiento y hoy día, a través de Internet, los estudiantes pueden acceder a un cúmulo amplio de información.

Casi todos los entrevistados coinciden en la ineficiencia y la ausencia, en condiciones normales, de la promoción cultural. Desde las instituciones culturales, existen, como política, herramientas de comunicación que, si bien no han sido concebidas con un sentido estratégico y, en algunos casos, no se etiquetan como promoción, sí tienen algunos objetivos volcados hacia ello. Sin embargo, en la práctica, no se logra el máximo aprovechamiento. En el análisis de este tema, hay que reconocer la propia naturaleza de la música de concierto como elemento en la postura que asumen sus intérpretes y compositores respecto a la comercialización y al consumo. Esto tiene un alto impacto en el valor que le conceden o no a la comunicación.

³³ Comunicación personal, José María Vitier, 15 de marzo de 2021.

³⁴ Comunicación personal, Enrique Pérez Mesa, 9 de septiembre de 2021.

En Cuba, existe una política cultural orientada a promover el patrimonio musical nacional y universal. Los medios son un reflejo de esta perspectiva a través de los diferentes programas de desarrollo del Instituto Cubano de la Música (ICM), bajo el auspicio del Mincult, que «han comprometido la asignación de recursos estatales en el orden del 4,3% de los gastos corrientes del Estado cubano y el 3,9% de sus gastos totales»³⁵. Entre los programas del ICM están el rescate, la plasmación y la difusión del patrimonio musical cubano, el desarrollo de la creación musical, de la música sinfónica, de la música de cámara, de la música coral, el desarrollo de la música popular, y el desarrollo de la musicología y de la enseñanza artística³⁶. No obstante, gran parte de los entrevistados durante la investigación señalaron que las políticas culturales, desde una óptica programática, apenas han variado y la institucionalidad cultural ha sido expresión de contradicciones en ese ámbito. La música de concierto para el crítico y periodista Joaquín Borges-Triana se enmarca dentro del consumo de «cultura histórica» y eso «no se tiene en cuenta para nada o casi nada en los medios de comunicación en Cuba»³⁷.

Todos coinciden en señalar la ausencia de espacios en los medios de comunicación masiva. En los principales periódicos del país: *Granma* y *Juventud Rebelde*, son muy reducidos los espacios donde se abordan noticias referidas a la música de concierto y, del mismo modo no existen actualmente revistas especializadas en formato impreso enfocadas solo

en esta propuesta. Sin embargo, se reconocen el trabajo de publicaciones como: *La Jiribilla*, *En Casa*, *Clave*, *Boletín Música*, *El Sincopado Habanero* y *AM:PM*, que socializan información sobre temas diversos de la vida musical y, especialmente, de la música de concierto.

Relacionado con esta preocupación, está el hecho de que la crítica especializada se ausenta mucho de las publicaciones. Son pocos los espacios y las personas que se encargan de realizarlas, junto a esta realidad los planes de estudio no dejan muy claro qué tipo de especialista se puede encargarse de ella. Los periodistas conocen el lenguaje para expresarse en los medios, pero su formación general comprende muy poco la crítica de arte. Del mismo modo, algunas musicólogas entrevistadas plantean que son ellas quienes deben ejercer la crítica por el conocimiento que poseen de la música como lenguaje, sin embargo, no está explícita la manera en que pueden ejercerla y no hay mecanismos que faciliten ese ejercicio. En todo caso, la solución a tales problemáticas no se avista a corto plazo, pues se necesita la concepción de un programa educativo que integre, desde nuevas perspectivas, la música con las demás esferas de las artes.

CONCLUSIONES

La cultura hoy se asemeja a una «tienda de departamentos» donde todos somos «clientes» y las ofertas, como la publicidad que se les hace, están «hechas para el máximo impacto y la obsolescencia instantánea»³⁸. En este contexto, mirar hacia la lla-



mada música de concierto —música culta, clásica, académica, erudita, entre otros términos que se usan para nombrarla—, es una forma de reivindicar un

³⁵ Información respaldada en diferentes documentos rectores de la nación tales como los Lineamientos 133 y 134 para la Cultura. Lineamientos de la Política económica y social del Partido y la Revolución del período 2016-2021 y definidos en la Conceptualización del Modelo Económico y Social Cubano de Desarrollo Socialista.

³⁶ En: «Contribución de la industria musical al desarrollo inclusivo y sostenible. El caso de Cuba, la isla de la música», Ediciones CIDMUC, 2017, p. 20.

³⁷ Comunicación personal, Borges-Triana, 16 de marzo de 2021.

³⁸ George Steiner en Zygmunt Baumann: «La cultura en la era del consumo» (2013).

arte que, en las últimas dos décadas, ha experimentado un declive en cuanto a producción, distribución y consumo. Este estudio confirma la existencia de un descenso gradual en los índices de participación de las audiencias en las manifestaciones artísticas consideradas de antaño dentro de la injusta etiqueta «alta cultura».

La mayor parte del público, sobre todo el joven, vive ajeno al quehacer musical y a la programación y la oferta cultural, que, con no pocos esfuerzos, músicos e instituciones de este ámbito logran organizar. Por este motivo, la música de concierto raras veces es reconocida por ellos como una propuesta que pueden seleccionar en su ejercicio cotidiano de consumo cultural. Un factor influyente en esta situación es la escasa promoción que este tipo de música recibe dentro del sistema de comunicación pública cubana, a pesar de la política cultural orientada a promover el patrimonio musical nacional y universal.

El fenómeno de la música comercial que responde a las lógicas de la globalización cultural, de la que Cuba no queda exenta, y la invasión de los medios



GABRIEL G. BIANCHINI

masivos y digitales por tendencias de otras regiones, han reducido el espacio de la música de concierto. Incluso, los declives de audiencias se manifiestan en el sector de los estudiantes de la enseñanza artística, quienes no están ajenos al bombardeo cultural, a pesar de

la existencia en el país de instituciones que incentivan la producción y la ejecución de la música de concierto.

Además, la propia política subvencionada del Estado, a través de sus instancias especializadas, si bien permite darle protección a este tipo de música,

al mismo tiempo no incentiva el principio de autogestión y el sentido de responsabilidad con los públicos. En esta dirección los modelos de gestión no estatal podrían brindar alternativas.

Igualmente, se necesita la implementación de más plataformas digitales para el consumo de música en *streaming* y la comercialización de productos musicales de toda índole, al alcance del usuario cubano. Con todos estos desafíos por delante, se debe reflexionar en torno a las estrategias para establecer un diálogo macro entre las políticas culturales y la actuación más efectiva a nivel institucional. Educar en la diversidad musical, garantizar y promover el acceso gratuito de los estudiantes de todas las enseñanzas (niños y adolescentes) a los espacios de la música de concierto en Cuba (virtuales y presenciales), podrían ser algunas soluciones inmediatas.

 Adrian Alvarez

DOCUMENTA MUSICA E

EL PIANO DE HUBERT DE BLANCK¹ por Roberto Núñez Jauma y Gabriela Milián Calzadilla

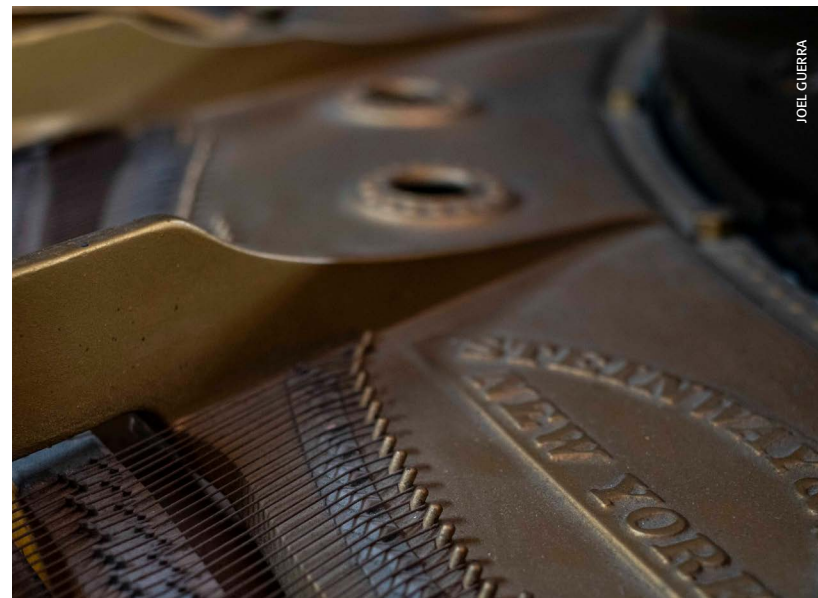
Si la música romántica es la banda sonora de las revoluciones que convulsionan el siglo XIX, puede decirse que el piano es el mediador sonoro de dicha banda.

De los tantos bienes resguardados en las colecciones del Museo Nacional de la Música (MNM), escoger solamente uno para profundizar en su historia y socializar sus valores extramusicales, resulta difícil. Por ello, al protagonista de esta sección lo envuelve un sutil halo de grandeza, no solo por las memorias que guarda, sino por lo que representa. Se trata del piano de gran cola que perteneció al compositor, pianista y pedagogo holandés Hubert de Blanck (Utrecht, 1856 – La Ha-

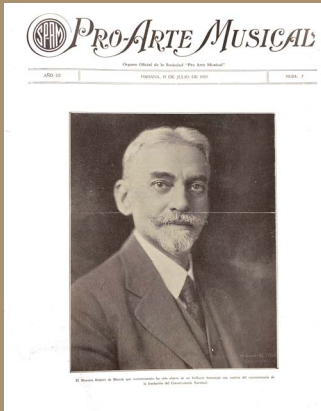
bana, 1932), quien, casi siglo y medio atrás, arribó a nuestra Isla para hacer de esta su segunda casa.

En 1971, llega el mencionado instrumento a los fondos del museo, donado por la pianista y compositora Olga de Blanck (La Habana, 1916 - 1998) —hija menor de Hubert de Blanck. Olga expresó que la compra realizada por su padre fue un regalo para su hermana mayor, la eminente pianista Margot de Blanck (La Ha-

¹ La información, volcada en este artículo relacionada con el piano, fue concedida por Osmani Pedro Ibarra Ortiz, jefe del departamento de museología del Museo Nacional de la Música.



JOEL GUERRA



En 1883, Hubert de Blanck se estableció definitivamente en Cuba, luego de presentarse como concertista en 1882. El estado de admiración ganado ante el exigente público, durante su primera visita, le valió el título de presidente de la sección de filarmónica de la Sociedad de Instrucción, Recreo y Beneficiencia La Caridad del Cerro y, al mismo tiempo, abrió el camino para materializar sus esfuerzos como intérprete, compositor, pedagogo y crítico. En su catálogo compositivo, abundan obras inspiradas en los aires independentistas que permea-

ban la Cuba de finales del siglo XIX. Su participación en la Guerra de 1895 como tesorero, de la Junta Revolucionaria de La Habana, provocó su deportación en 1896. Su amor por Cuba lo trajo tres años más tarde, momento en el que retomó las riendas del conservatorio, que había fundado en 1885, pero esta vez con un alcance nacional, a través de academias localizadas a lo largo del país. Su labor fue notable y repercutió en la formación de grandes músicos de la talla de Eduardo Sánchez de Fuentes.

La imagen reproduce la portada de la revista *Pro-Arte Musical*, órgano oficial de la Sociedad homónima, correspondiente al N° 7 del año III fechado el 15 de julio de 1925. Esta edición rindió tributo al cuatrigésimo aniversario de la fundación del Conservatorio Nacional de Música y a Hubert de Blanck, quien dirigió esta institución hasta finales de los años '20 (Fondo: Biblioteca Fonoteca Fray Francisco Solano, Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana).



vana, 1903 – Estados Unidos, 1991). El afamado concertista solicitó expresamente a la Steinway & Sons, ubicada en New York, la fabricación de este piano de gran cola, cuyo año de construcción se ubica en 1909 (imagen derecha). Sin embargo, la petición del músico incluyó un atributo especial, ya que requería un instrumento con medidas superiores a las habituales. Cuando lo estándar eran 256 cm, Hubert decidió llevarlo hasta los 263 cm de extensión. El motivo exacto de su decisión no es del todo claro, no obstante, esos centímetros de

más, amplían las posibilidades tímbricas del instrumento, lo dotan de una mayor profundidad en su sonido.

Según referencias historiográficas, el piano, una vez en Cuba, se colocó en la Sala Espadero, la cual, anexa al Conservatorio Nacional de Música, gozaba no solo de la preferencia entre los melómanos de la época, sino que fue considerada uno de los escenarios de conciertos más importantes del país. Este peculiar espacio, además de promover recitales estudiantiles, sirvió de manera incondicional a los empeños de la

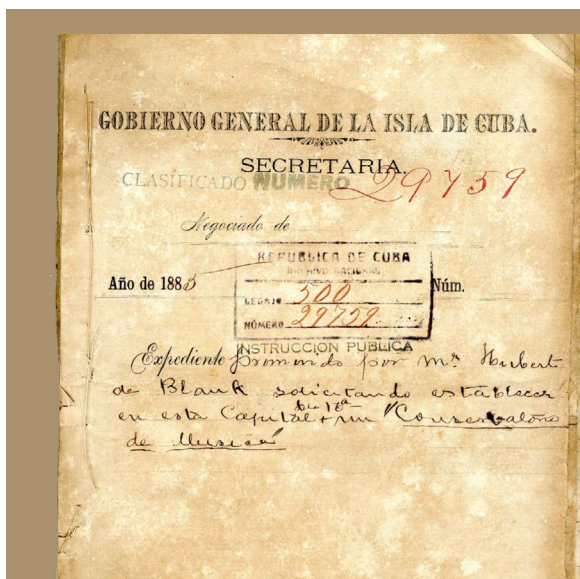
Sociedad Pro-Arte Musical², de la cual Hubert fue miembro de honor. Este binomio resultó en el fortalecimiento de la promoción de la música de concierto en la ciudad, ya que Pro-Arte Musical mantuvo durante 10 años una sólida programación, de la cual participaron figuras selectas del ámbito local y foráneo. El piano de gran cola fue, por tanto, devoto acompañante de disímiles artistas, entre ellos, el polaco Ignacy Jan Paderewski (Kurylivka, 1860 – New York, 1941) y el cubano Ernesto Lecuona (La Habana, 1895 – Santa Cruz de Tenerife,

1963). En la Sala Espadero permaneció hasta que el Conservatorio cambió la sede hacia el capitalino barrio del Vedado. Allí se mantuvo hasta 1962, momento en el que Olga de Blanck decide conservarlo en su domicilio y posteriormente legarlo al MNM.

CIEN AÑOS DESPUÉS.

Luego de una reparación realizada en 1982, hacia la segunda mitad de los dos mil, el MNM emprende un proceso de restauración capital, para devolverle al piano la gloria que antaño tuviera. El trabajo se le encomendó al luthier cubano, certificado por la Steinway & Sons, Nelson Puig Prieto, quien además es heredero de este noble arte cultivado por su padre y abuelo.

En el momento de comenzar las labores, el instrumento se consideraba perdido, debido a los severos daños que presentaba en su caja de resonancia. A pesar de ello, Puig pudo devolverlo a un estado impecable empleando las



En la imagen aparece la reproducción de la solicitud hecha por Hubert de Blanck al Gobierno General de la Isla de Cuba, para fundar un conservatorio de música (Fondo: Archivo Nacional de la República de Cuba). Dicha institución abrió sus puertas en octubre de 1885 y fue el primer centro de su tipo en el entorno musical habanero. El centro de estudios contó con el apoyo de la Sociedad La Caridad del Cerro, la Real Sociedad Económica Amigos del País, la Diputación provincial, el gobierno

de España, el Ayuntamiento de La Habana, y el gobierno de la nación. A la par recibió donaciones de socios protectores como Anselmo López, quien facilitó los pianos y útiles necesarios (Martínez, O.: *Hubert de Blanck. Vida y obra*. Ediciones de Blanck, La Habana, 1956). El Conservatorio fue considerado paradigma de la pedagogía musical cubana por la valía de los métodos empleados para la enseñanza de la música, el sentido organizativo y la alta profesionalidad en su desempeño.

² La sociedad Pro-Arte Musical se fundó en diciembre de 1918, por María Teresa Montes de Giberga (La Habana, 1880–New York, 1930), quien fue alumna de Hubert de Blanck, mientras estudiaba en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación.



En la instantánea, el piano de gran cola modelo D con número de serie 138336. La madera, el metal y la fibra sintética fueron los materiales empleados para construir el mueble con una altura de 118 cm, un ancho de 152 cm y una profundidad de 263 cm, que protege el alma de este instrumento. La tapa superior posee divisiones articuladas por bisagras y, justo debajo, se vislumbra un atril de 92 cm. El teclado tiene la extensión habitual de siete octavas más una tercera menor, y abarca del La 2 al Do 7.

Lo protege una tapa en la que fue grabada el nombre de la compañía constructora, junto a su mítica lira dorada. Su caja de resonancia redondeada es de color negro y a ella se sujeta una base rectangular, en la cual se dispusieron tres pedales bronceados: una corda a la izquierda, el tonal en el centro y el de resonancia a la derecha. El cuerpo del instrumento descansa sobre tres patas tornedas, según la moda de la época.

piezas originales de la marca, solicitadas y construidas por la propia Steinway en los talleres, ubicados en Hamburg, Alemania.

Del mismo modo que este instrumento sirvió en la Sala Espadero durante inolvidables veladas, hoy el MNM lo conserva no solo como una pieza museable, sino como un bien cultural vivo. Así, sus teclas han sido tocadas por un extenso catálogo de intérpretes, vinculados al Centro Nacional de Música de Concierto de Cuba. Con grado de conservación I, debido a sus altos valores históricos y su pertenencia a una familia relevante para la escena musical cubana de los siglos XIX y XX, actualmente se ubica en Obrapía entre Villegas y Bernaza, lugar donde se encuentran los talleres de restauración, los depósitos y el sello editorial del MNM. Aquí el instrumento es empleado en los conciertos que promueve la institución, por lo que continúa regalando conciertos extraordinarios a todos los que se acercan a disfrutar de su sonoridad.



Portada de un programa de mano correspondiente al recital de la pianista cubana Teddy Risech, en la Sala Espadero, del Conservatorio Nacional de Música (Fondo: Biblioteca Nacional de Cuba José Martí).

Roberto Núñez Jauma, *historiador*
 Producciones Colibrí

Gabriela Milián Calzadilla,
gestora cultural
 Gabinete de Patrimonio Musical
 Esteban Salas

PENTAGRAMAS DEL PASADO

DE CLAUDIO BRINDIS DE SALAS (1800 - 1872), UNA DESCONOCIDA COLECCIÓN DE DANZAS

por Claudia Fallarero

DESCARGAR PARTITURA



Del virtuoso hijo, el afamado violinista Claudio José Domingo Brindis de Salas (La Habana, 1852 - Buenos Aires, 1911), existen abundantes referencias. En cambio, de Claudio Brindis de Salas Monte (La Habana, 1800 - 1872), padre de aquel, se conocen escasísimos datos, como sucede con muchos músicos, repertorios y procesos musicales de las primeras décadas del siglo XIX.

Se sabe poco de su actividad como intérprete. Apenas se le distingue como violinista y director de orquestas de baile en aquella Habana de inicios del

ochocientos, que ya para los años cuarenta se entregaba febrilmente a la costumbre de bailar. Como compositor, solo se citan unas pocas obras «de escaso valor» —sentencia presuroso Nicolás Guillén—¹: su opereta *Congojas matrimoniales*, la pieza *Melodía*, impresa en 1854, que «no se conserva», explica Zoila Gómez, y unas «danzas de marcado sello cubano, que quedan como sus piezas más célebres», pero que tampoco son conocidas en el presente².

Por ello ha sido revelador el hallazgo de una pequeña colección de obras manuscritas para piano, en cuyas páginas aparecen inscripciones como «compuestas por Brindis» o «compuestas y armonizadas por Brindis», atesoradas entre los fondos de partituras manuscritas de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí. En su interior, nueve piezas danzables dan fe de la aplicación de este músico a la composición. Sin dudas, nueve vestigios de lo que debió ser su ejercicio habitual de proponer nuevo y atractivo repertorio a la exigente audiencia citadina de comienzos del XIX. Como sucedió con otros autores de un circuito similar al de Brindis de Salas³,

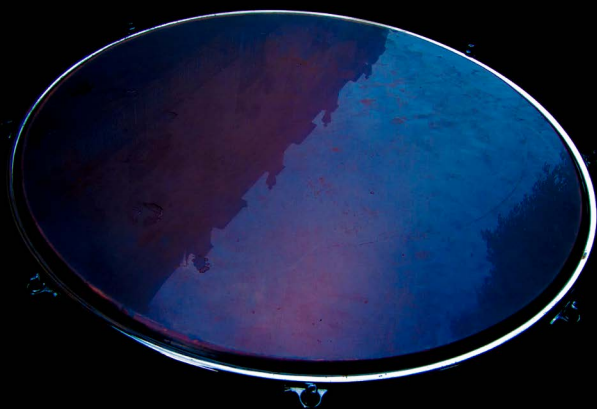
eran probadas primero en la escena bailable, luego las más gustadas se «acomodaban» al lenguaje del piano —o a la inversa. Estas se imprimían y se vendían en las imprentas y las litografías habaneras

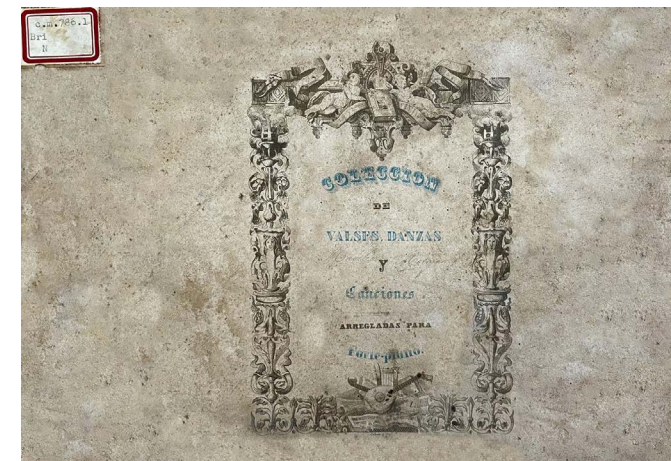
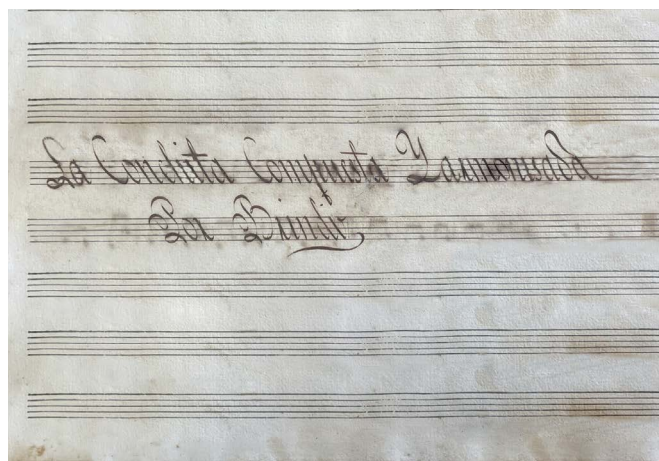
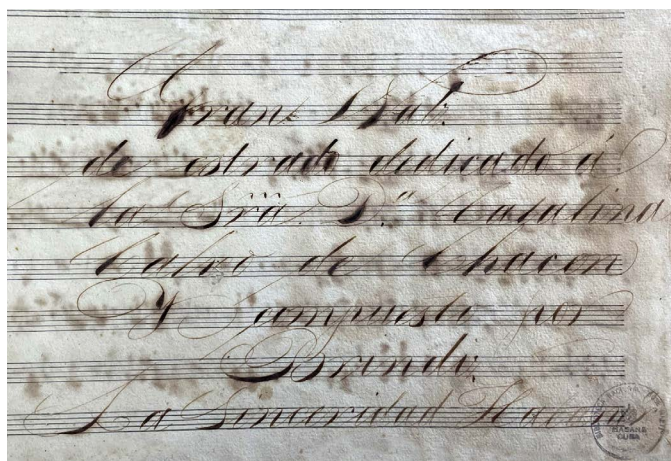
¹ Nicolás Guillén: «La vida ardiente y dolorosa de Brindis de Salas», *Hoy-Domingo*, 12 de agosto de 1962. Biblioteca Histórica Cubana y Americana «Francisco González del Valle». Fondo Emilio Roig de Leuchsenring. Colección facticia de Emilio Roig de Leuchsenring. <https://repositoriodigital.ohc.cu/s/repositoriodigital/item/5514>.

Los escuetos datos publicados sobre este músico han sido replicados de una fuente a otra y emanan de las referencias aportadas por Serafín Ramírez, en *La Habana artística* (1891); y por Nicolás Guillén, en un artículo dedicado a Claudio José Domingo (el hijo) y titulado «Brindis de Salas, el rey de las octavas» (1935). De este último, surgió otro texto, en 1952, reproducido diez años más tarde en el impreso *Hoy-Domingo*.

² Zoila Gómez: «Brindis de Salas, Claudio». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Casares, E. (ed.). Madrid, SGAE, tomo II, 1999, p. 700.

³ Se trata, por ejemplo, de compositores como José Sierra y Luigi Arditi, cuyas piezas se incluyen en el libro *Música de Salón en publicaciones periódicas. La Habana 1829-1867* (Cidmuc, 2017).





Portadilla de las piezas *Gran Vals de estrado* (imagen superior) y *La Conchita* (imagen derecha), de Claudio Brindis de Salas.

como la casa de Mariano Botella, en Obrapía N° 114, que ofrecía colecciones de contradanzas por 8 reales en 1835⁴, antes de que Federico Edelmann instalara su casa-almacén de música, en 1836, y la comercialización de partituras se regularizara en La Habana.

Así debió ocurrir con estas obras, pues su portada general refiere: «Colección de Valses, Danzas y Canciones arregladas para Forte-piano». Es posible que se tratara de una compilación mayor, pues solo se conserva un vals y ninguna canción. Finalmente, las que han sobrevivido se titulan: *Gran Vals de estrado*; *Contradanza La Catalina*; *Contradanza*; (Contradanza o Danza) *La Conchita*; (Contradanza o Danza) *La flor de mayo*; *Danza La Nevada*; (Contradanza o Danza) *La bella Ysaura*; (Contradanza o Danza) *La Heráclita*

y ocho compases sueltos de un *Andante*, que tiene la fisonomía de ser un fragmento incompleto.

En conexión con la vida de Brindis de Salas, otro elemento en esos documentos resulta atractivo y permite situar el contexto de los manuscritos. Se trata de la dedicatoria «a la Sra Da Catalina Calvo de Chacon» en la portadilla del *Gran Vals*, que, sumado al título de *La Catalina* en una de las danzas, apuntan a la presunta relación del músico con la casa de los Condes de Bayona. A inicios del siglo XIX, el heredero del condesado era Francisco Chacón y O'Farrill, casado con Catalina Calvo de Chacón, a su vez, del linaje de la casa Peñalver-Calvo. Cual guion de una novela decimonónica, esta trama nos la revela Guillén del siguiente modo:

Hermano de leche del Conde de Bayona (José María Chacón y Calvo, IV Conde de Bayona, amamantado

por María del Monte Salas y Blanco, madre de Brindis⁵), estuvo relacionado desde la infancia con figuras muy señaladas de la aristocracia habanera, cuyos saraos amenizaba con una «orquesta de baile», famosa en aquellos medios. [...] Componía versos, de los cuales se conocen unos serventesios dedicados a las señoras doña Catalina Calvo de Chacón y doña Catalina Calvo de Calderón (hija de la anterior), y un soneto escrito en los natales de don Juan de la Cruz y del Junco. En suma, un negro que, a diferencia de otros de su misma piel, como el poeta Manzano [...], gozaba de muchas franquicias en la high life habanera del primer tercio del siglo XIX⁶.

⁴ *Noticioso y Lucero*, 20 de agosto de 1835.

⁵ **Yamira Rodríguez:** «La Casa Calderón, los condes de Casa Bayona y Brindis de Salas», 1 de noviembre de 2017. <http://www.habanaradio.cu/articulos/la-casa-calderon-los-condes-de-casa-bayona-y-brindis-de-salas/>, 23 de diciembre de 2022.

⁶ **Nicolás Guillén:** Ob. Cit.

Para completar la imagen, Serafín Ramírez, añade:

Su verdadero carácter, su afición decidida por la raza blanca (afición que le costó muy buenos y muy malos ratos), su deseo constante de figurar entre ella, su porte distinguido, su elegancia en el vestir, superior a toda ponderación, su conversación extremadamente afectada, y por lo mismo entretenida, y por último, la circunstancia de haber sido largos años maestro de baile de toda la gente de buen todo y hermano de leche del conde de ** [sic.], (...) le colocaron en una brillante posición a la cual, francamente, jamás habría llegado por su noble y simpática carrera⁷.

Acerca de su estatus, Ramírez también asegura que: «Fue Claudio Brindis sin duda alguna el músico de más crédito, el más popular y conocido de todos, y sin embargo, el de menos mérito artístico, el más deficiente pudiera decirse»⁸. Sus estudios como violinista habían sido inducidos por su padre, «el sargento primero del Real Cuerpo de Artillería, Luis Brindis»⁹. Ese fue su espacio de formación, el de las bandas de batallones de pardos y morenos, «de cuyo seno salieron muchos directores, músicos y compositores, sobre todo de obras bailables propias del salón criollo, como lo fueron el subteniente Claudio Brindis de Salas y el sargento primero Tomás Buelta y Flores», argumenta Victoria Eli¹⁰.

Buelta y Flores, por tanto, sería su contemporáneo más cercano, estética y circunstancialmente, hablando. Este otro fue director de una de las más

«brillantes orquestas» de baile de la capital, que amenizaba las noches del Tívoli en los años treinta, considerado por la prensa como uno de los «mejores profesores» de la escenaailable¹¹. Para 1841, se había convertido en músico titular de la Real Casa de Beneficencia¹², trayectoria que se truncó, como la de Brindis, en 1844, cuando muchos de la población de color se vieron involucrados en la Conspiración de La Escalera. Brindis de Salas y Buelta y Flores fueron encarcelados y este último murió a causa de los crueles castigos que le impusieron¹³. En el caso de Brindis, fue condenado a salir de Cuba, aunque estaría de regreso en 1849, desobedeciendo la orden, y siendo nuevamente apresado pero liberado por el general Concha, «compadre y amigo», a quien dedicara su *Melodía*, de 1854¹⁴. Tras esos avatares, intentó reconstruir su orquesta, pero muchos de sus integrantes habían muerto en los sucesos de La Escalera. Aunque al parecer logró fundar otra agrupación denominada *La Concha de Oro* y hacer giras musicales en los años sesenta, su estatus no volvería a ser el de antes, muriendo ciego y pobre en 1872¹⁵.

Este penoso desenlace conduce a pensar que tal vez la colección de piezas para piano sea anterior a 1844, o date de los primeros años posteriores a su regreso, en 1849, momento en que también nace Claudio José Domingo, en 1852. Al inicio de la década del cuarenta parecía estar en un periodo especialmente fructífero de su carrera en La Habana. Según las publicaciones periódicas, se presentaba con su orquesta en los bailes de la Academia de Declamación y Filarmonía

de Cristina, que sería, entre las sociedades de inicios del XIX, «[...] la única que tenemos en la Habana de su naturaleza y encierra todos los elementos de un Liceo»¹⁶. La crónica de una velada en 1841 así nos lo expresa, sin que sepamos qué significa el misterioso dato sobre el «buen comportamiento» de Brindis:

Academia de Cristina.

[...] El último baile del viernes de esta Academia estuvo muy concurrido: casi no se podía uno revolver en el gran espacio con que cuenta para bailar, y el estrado formado á ámbos lados, presentaba un golpe de vista agradable, que hubiera sido de mas efecto sino careciese de buen alumbrado el teatro. (...) La comparsa de los Sres. académicos, vestida con gracia y elegancia, quedó con bastante lucimiento, y el músico Claudio Brindis se portó bien en toda la noche¹⁷.

⁷ **Serafín Ramírez:** *La Habana artística. Apuntes históricos*, La Habana, Imp. del E. M. de la Capitanía General, 1891, pp. 895-896.

⁸ **Serafín Ramírez:** Ob. Cit, p. 895.

⁹ **Nicolás Guillén:** Ob. Cit.

¹⁰ **Victoria Eli:** «Bandas. Cuba». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Casares, E. (ed.). Madrid, SGAE, tomo II, 1999, p. 146-147.

¹¹ *Noticioso y Lucero*, 26 de julio de 1835.

¹² *Noticioso y Lucero*, 15 de febrero de 1841.

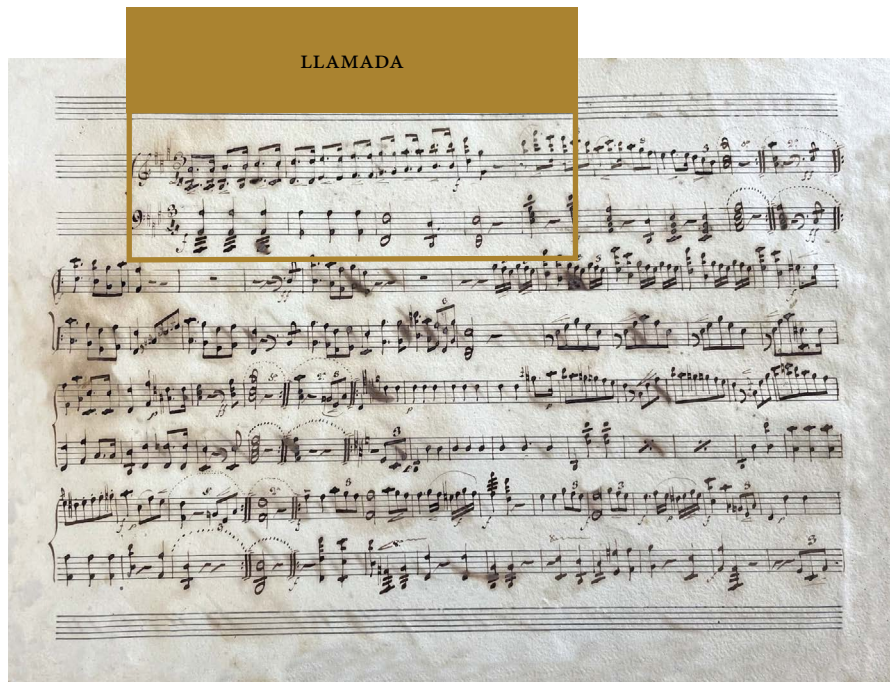
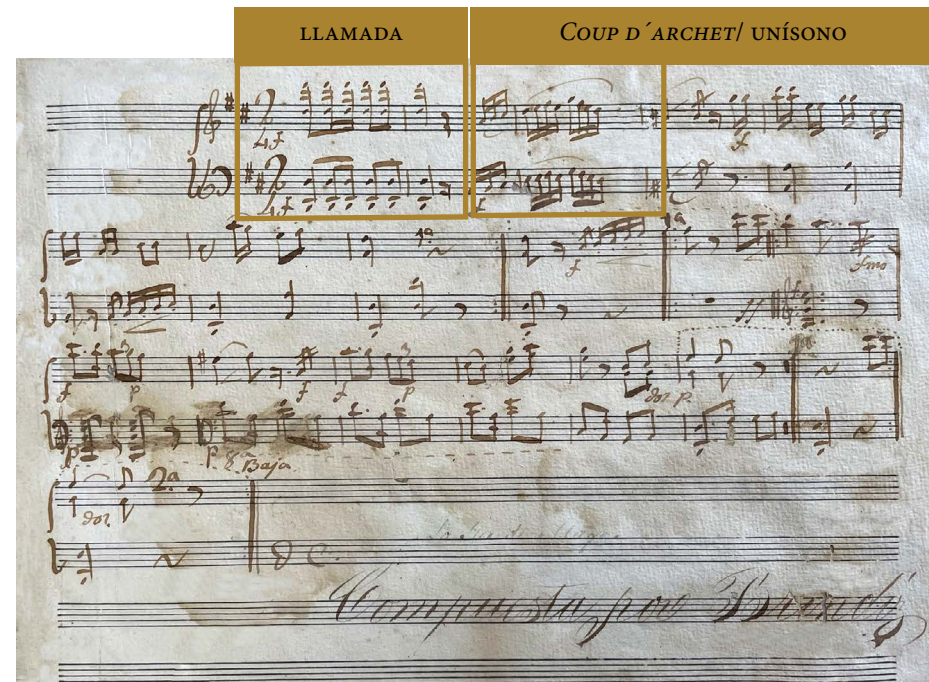
¹³ **Serafín Ramírez:** Ob. Cit, p. 396.

¹⁴ **Nicolás Guillén:** Ob. Cit.

¹⁵ **Zoila Gómez:** Ob. Cit. p. 700.

¹⁶ *Noticioso y Lucero*, 28 de febrero de 1841.

¹⁷ *Noticioso y Lucero*, 12 de marzo de 1841

En la primera imagen el *Gran Vals de estrado* y, al lado, *La flor de mayo*, ambas piezas de Claudio Brindis de Salas.

ALGUNAS IDEAS SOBRE EL LENGUAJE DE LAS PIEZAS

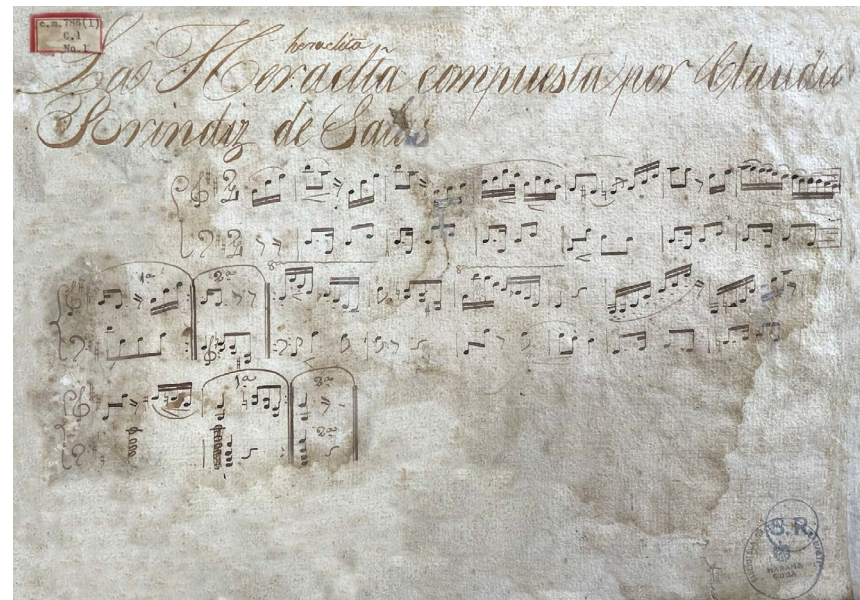
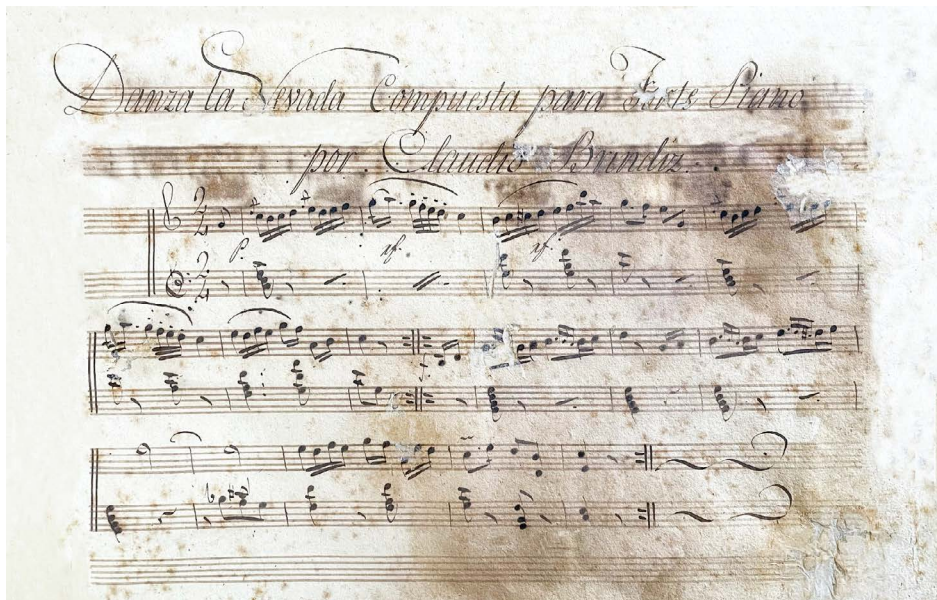
Al interior de las piezas de esta colección, es evidente que la mayoría fue «arreglada» para el lenguaje del piano, a partir de un discurso orquestal previo, cuya disposición de recursos configuró su dramaturgia bailable. Esto se siente, por ejemplo, en las «llamadas» a la danza, dispuestas como primer motivo de algunas de ellas. Sucede así en el *Gran Vals de estrado* (imagen superior izquierda), con un fragmento inicial de octavas ascendentes con sonoridad de «convocatoria». En cambio, es más eviden-

te en *La flor de mayo*, con una típica fanfarria orquestal, seguida de una pausa retórica, que informa a la audiencia sobre el comienzo del baile (imagen superior derecha).

El uso reiterado de los unísonos, de ambas manos en distintas tesituras —a veces muy distantes en el piano—, es otro síntoma de «lo orquestal» en estas piezas, pues era también un recurso característico de aquellas agrupaciones de baile de comienzos del XIX, a las que los compositores les disponían unísonos o pequeños *tuttis*, que se diluían luego en secciones melódicas de timbres independientes.

Según distingue Ramírez, las orquestas de la etapa de Brindis eran, «aunque pequeñas, relativamente completas [...], en las que el instrumental de arco guardaba justa proporción con el de viento, de madera y cobre, logrando por este medio que la masa de los primeros dulcificara hasta cierto punto la potencia de los segundos»¹⁸, sin el añadido finisecular de clarinetes, fígle, cornetines, trombones, timbales y güiro, timbres luego característicos del sonido danzón.

¹⁸ Serafín Ramírez: : Ob. Cit, p. 394.



Partituras de la Danza *La Nevada* (primera imagen) y, al lado, *La Heráclita*, de Claudio Brindis de Salas.

En ocasiones, en lugar del unísono, Brindis dispone extensos pasajes de paralelismos de terceras u octavas, poco idiomáticos también del lenguaje del piano por su difícil coordinación en la ejecución. La extrema distancia entre las manos en varias piezas, sumado a la dificultad de abarcar acordes llenos de cuatro notas, en el acompañamiento, apuntan a una suerte de «traducción» armónica de la orquesta, sintetizada tímbricamente en la versión de teclado. Por último, en términos melódicos, recurre a numerosos tresillos y entradas de *coup d'archet*, estilo de escritura de las cuerdas frotadas (imagen inferior).

Ese impacto del idioma orquestal en el lenguaje pianístico no debe ser entendido como elemento

desfavorable. Por el contrario, hace parte de la noción de «lo criollo», presente progresivamente en las variantes bailables del XIX, que se convierte en marca de identidad. Es una manera singular de disponer el contenido rítmico-tímbrico, una especie de «intertextualidad» tímbrica dentro de la escritura «para piano», que debe ser asumida como tal a la hora de enfrentar la interpretación.

Estas características varían considerablemente en las danzas *La Nevada*, que especifica haber sido «compuesta para el Forte piano», y *La Heráclita*. Hay en ellas un diálogo más orgánico entre los dibujos de las manos derecha e izquierda, una relación de tesituras más coherente y un diseño melódico jerár-

quicamente escalístico en la mano derecha. Es evidente que estas las generó pensando en los recursos del piano en primera instancia y no a la inversa.

En cuanto al idioma de la contradanza, Ramírez manifestaba «inquietud» a finales de siglo, trayendo a colación la diferencia entre el producto danzario de esas fechas respecto a las primeras del ochocientos: «¡Adónde irá a parar nuestra bellísima contradanza, ya la consideremos como pieza bailable, ya como concepción musical, si sigue arrastrada por el furioso torbellino que hoy la envuelve!». Asimismo, recuerda:

[...] las bonitas contradanzas de D. Nicolás Muñoz, Ul-piano Estrada, Tomás Buelta y Flores, y de otros muchos

profesores que sería cansado enumerar, imprimiéndoles a estas últimos como dijimos antes, ese calor tropical, ese ritmo característico, vivo, picante, voluptuoso si se quiere, pero á la vez inocente, fino y sencillo, nunca el sabor africano que hoy nos hacen sentir algunos danzones, desde sus grotescos nombres escritos en lengua desconocida, ó en un castellano claro, pero muy poco edificante por cierto, hasta su último acorde¹⁹.

En efecto, las contradanzas de esta colección manifiestan esas características. Indistintamente nombradas «contradanzas» o «danzas» —sus diferencias, tal como explica la historiografía, fueron esencialmente coreográficas²⁰— poseen títulos generados a partir de situaciones cotidianas o personales. Hacen parte del resultado acriollado, cultivado también por otros compositores, con el concepto binario de dos secciones, que remiten ineludiblemente a los cuatro cuadros o figuras coreográficas principales. La primera sección es de un carácter tranquilo y expositivo. La segunda es contrastante y más «viva», donde Brindis dispone, según la costumbre cultivada también por otros, aquel diseño ca-

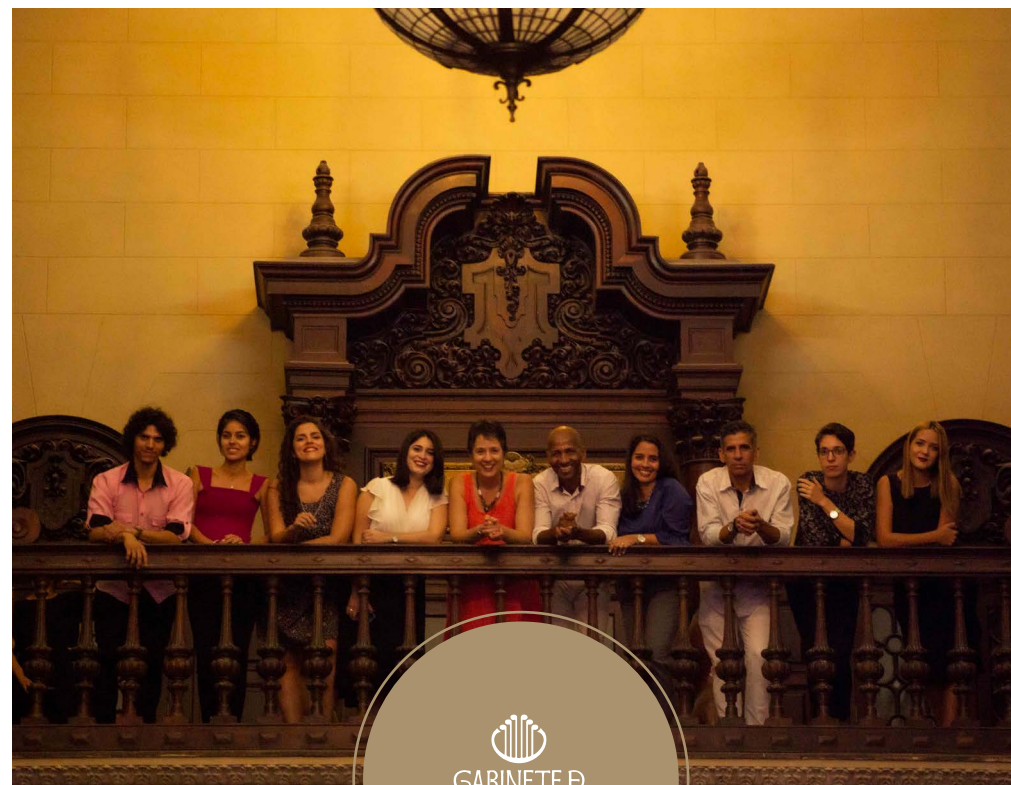
racterístico de tango o habanera (corchea con puntillo-semicorchea-corchea), que le aporta el gracejo, la voluptuosidad y el «calor tropical».

Al sumar nueve documentos de música anotada a la historia, la presente colección se convierte en una muestra más de ese siglo XIX habanero, del que conocemos poca música, respecto a la multitud de referencias que indican que se trató de un periodo vertiginoso y ajetreado en términos culturales. Si bien el lenguaje musical de Claudio Brindis de Salas ha sido desconocido, prácticamente, desde ahora tenemos estos ejemplos de lo que fue su producción danzaria, al parecer, su principal campo de acción.

¹⁹ **Serafin Ramírez**: Ob. Cit, p. 395.

²⁰ **Zoila Gómez y Victoria Eli**: «Cuba. Música de tradición escrita: académica y popular. Siglo XIX. Contradanza, primer nacionalismo, ópera y teatro bufo». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Casares, E. (ed.). Madrid, SGAE, tomo IV, año 1999, pp. 256-259.

Claudia Fallarero, musicóloga
 Gabinete de Patrimonio Musical
 Esteban Salas




 GABINETE DE
 PATRIMONIO MUSICAL
 ESTEBAN SALAS

 gabinete.cubava.cu

 Canal de Youtube

 Gabinete de Patrimonio
 Musical Esteban Salas

 @gabinetetestebans

 @gabinetetestebans

 @gab.patrimoniomusical.cuba

A CONTRATIEMPO



En la instantánea, la Orquesta de Cámara de La Habana, dirigida por Guido López-Gavilán, junto a la violinista Lissy Abreu, a propósito de la inauguración del Festival Habana Clásica, en su IV edición, en sinergia con la clausura del Festival de Música Contemporánea de La Habana. La cita tuvo lugar en la Basílica Menor de San Francisco de Asís, la tarde del 5 de noviembre de 2022, donde se interpretaron obras de Nicola Sani y Juan Piñera, compositores en residencia del primer certamen, así como piezas de Carlos Fariñas y José Loyola.

NOVIEMBRE EN LA HABANA: UN MES PARA LA MÚSICA *por Gabriela Rojas*

GERTRAUD OJEDA: UNA MIRADA DESDE LA GESTIÓN *por Elaine Espinosa y Bertha Fernández*

UN CONCIERTO PARA LA HABANA *por Miriam Escudero*

NUEVO NÚMERO DE EL ECO DE LAS VILLAS

COLEGIO UNIVERSITARIO SAN GERÓNIMO DE LA HABANA: TRIBUTO A LA MEMORIA *por Gabriela Milián*

*La difusión del patrimonio en el entorno online:
Pautas para la Dirección de Patrimonio Cultural*

Discurso de la X graduación del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana

DE CUBANÍA «NATURAL» Y TONO VINTAGE *por Marius Díaz*

UN GALARDÓN PARA ABRACADABRA *por Lucía Alonso*



NOVIEMBRE EN LA HABANA: UN MES PARA LA MÚSICA

por Gabriela Rojas

Desde hace algunos años, La Habana experimenta en noviembre una suerte de «intervención sonora» que revitaliza el espacio ciudadano. Las salas de la ciudad —particularmente las del Centro Histórico— viven una intensa programación, a veces en notoria desproporción con el resto de la temporada. La pandemia impuso una pausa en esta naciente tradición, consolidada en 2022, a partir de la sinergia de tres de los eventos más importantes de la música de concierto en el país: los festivales de Música Contemporánea de La Habana, Habana Clásica y Mozart Habana. El denominador común en cada propuesta fue la advocación a esta villa capitalina, que ha tenido por bien celebrar el 503 aniversario de su fundación en comunión con la música.

Dicha confluencia, posibilitó la interacción directa del público habanero con una amplia gama de repertorios y estéticas, de acuerdo al perfil de cada evento: la creación musical contemporánea (particularmente la cubana y latinoamericana), la música de cámara clásica, en variedad de formatos y autores, y la obra mozartiana, que remite al canon occidental de los siglos XVII y XVIII. De esta forma, quedaron representados, con relativa equidad, patrimonios musicales nacionales y foráneos, presentes y pretéritos, que permitió la consolidación de una oferta cultural *sui generis* e idiosincrática.

Esta vez los organizadores apostaron por el «abrazo» entre festivales para garantizar la continuidad de actividades a lo largo de cuatro semanas, del 27 de octubre al 27 de noviembre. Especial interés revistieron en este contexto los conciertos de clausura simultaneados como inauguraciones, que, a manera de ejes, facilitaron a sus gestores la articulación de las diferentes propuestas e identidades. De igual forma, resultaron el escenario idóneo para unir a los artistas nacionales con los invitados llegados de otras latitudes, lo cual propició el intercambio intercultural.

PRIMERA ESTACIÓN: FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA DE LA HABANA

Auspiciado por la Asociación de Música, de la Unión de Artista y Escritores de Cuba (UNEAC), el Festival de Música Contemporánea de La Habana arribó en este 2022 a su trigésima cuarta edición. Fue su inauguración, el 27 de octubre en la Basílica Menor de San Francisco de Asís, la que dio inicio a este mes consagrado a la música de concierto en la capital. El concierto dedicó su primera sección al 80 aniversario de la fundación del Grupo de Renovación Musical, presentando obras de varios miembros del colectivo.

Tal gesto explicita uno de los principios que maneja el Festival en su programación: lo «contemporáneo» definido no solo como creación inmediata o actual,

sino por la asociación con estéticas o técnicas vanguardistas en el momento de la composición. Esto justifica la inclusión de repertorios que datan de hace casi 100 años, cuya contemporaneidad puede ser entendida ya como «histórica». En contraposición, el programa concluyó con el estreno mundial de la obra *Relatos mágicos* (2020), del joven compositor cubano Jorge Amado Molina, interpretada por el cuarteto de cuerdas Catalyst (EE.UU), con el violinista Ilmar López Gavilán como invitado.



El cuarteto Catalyst de Estados Unidos, junto al violinista Ilmar López-Gavilán, en el estreno de *Relatos mágicos*, una obra para quinteto de cuerdas del novel compositor Jorge Amado Molina, presentada en el concierto inaugural del Festival de Música Contemporánea de La Habana.

La programación se alternó entre la Basílica y la Casa de las Américas como espacio referente para la creación contemporánea continental. La Sala Galich sirvió de entorno propicio para la escucha sensorial de piezas electroacústicas, mientras que la Sala Guevara acogió el estreno de partituras de autores cubanos y latinoamericanos, destacándose la puesta interactiva del Ensemble Vocal Luna en la obra *A las valientes bogotanas*, (2021), de Santiago Barbosa. De esta forma, quedaron representadas, en su dimensión latinoamericanista, la creación electroacústica y la performance interdisciplinaria, dos facetas presentes desde ediciones anteriores.

Sin duda, uno de los momentos de mayor detalle en la curaduría fue la clausura, pensada a su vez como inauguración de Habana Clásica. Este concierto, realizado el 5 de noviembre, presentó a los dos compositores en residencia del segundo evento: el cubano Juan Piñera y el italiano Nicola Sani. Se combinaron con tino obras de ambos autores con piezas de otros relevantes exponentes de la escritura musical contemporánea en Cuba, tal fue el caso de Guido López-



El Ensemble Vocal Luna, bajo la dirección de Maribel Nodarse, asumió, en el marco del concierto del 1 de noviembre en la Sala Guevara, el performance de dos piezas: *Ajiaco zumbado*, de Wilma Alba, y *A las valientes bogotanas*, de Santiago Barbosa, en el Festival de Música Contemporánea de La Habana.

Gavilán, Roberto Valera y el difunto Carlos Fariñas, representado por su célebre *Punto y Tonada*. Un homenaje de increíble sutileza que visibilizó la labor de estas figuras decanas de la composición nacional.

La tarde finalizó con la interpretación de la pieza *El dragón violeta*, de Aldo López-Gavilán, para la cual se

reunieron en escena el pianista y director artístico de Habana Clásica, Marcos Madrigal, la flautista Niurka González, la violinista Lissy Abreu (vicepresidenta también del festival) y el propio autor, acompañados por la Orquesta de Cámara Música Eterna, bajo la batuta de Guido López Gavilán. Más que una colaboración incidental, esta

alianza creativa —ilustrada elocuentemente en el escenario— demostró el potencial de las acciones en sinergia, así como la relevancia del diálogo fecundo entre intérpretes y compositores para la creación contemporánea.

HABANA CLÁSICA: UNA CIUDAD TOMADA POR LA MÚSICA

Habana Clásica tomó rápidamente el relevo y continuó sus acciones, ese mismo sábado 5 de noviembre, con una puesta en escena, en la antigua Iglesia de Paula, dedicada al violinista cubano del siglo XIX Brindis de Salas, a quien homenajeó esta cuarta edición del Festival. A lo largo de dos intensas semanas de programa, se realizaron otros 11 conciertos y un espectáculo danzario, así como numerosas actividades docentes e iniciativas de beneficio social y comunitario.

Coordinado desde su primera edición por el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, de la Oficina del Historiador de la Ciudad, el evento contó en esta ocasión con el apoyo de la Embajada de Suiza en Cuba y la Agencia Suiza para el Desarrollo y la Cooperación COSUDE como donante líder, lo que permitió consolidar la con-



En la imagen superior izquierda, Lissy Abreu y la Orquesta de Cámara Música Eterna, que dirige el maestro Guido López-Gavilán, en el concierto del 5 de noviembre de 2022 en la Basílica de San Francisco de Asís, interpretando la música de uno de los compositores en residencia del festival Habana Clásica: el cubano Juan Piñera.

En la imagen superior derecha, momentos del concierto monográfico, dedicado al holandés Hubert de Blanck, en el cual se realizó el montaje y la grabación de su *Quinteto para piano y cuarteto de cuerdas*, de mano de intérpretes cubanos y holandeses. De izquierda a derecha: Tijmen Huisinh (violín), Lisbet Sevilla (violín), Karla Martínez (piano), Anolan González (viola) y Willem Stam (cello).

vocatoria de artistas internacionales, como uno de los principales atractivos.

Esta edición estuvo signada, por la visita de los eminentes violinistas Dmitry Sitkovetsky, Brusk Zanganeh y Linus Roth —este último tocando, por coincidencias del destino, el Stradivarius que perteneció a Charles Dancla, maestro de Claudio José Domingo Brindis de Salas en París—; de los flautistas Jona Venturi y Tommaso Benciolini; y el retorno de algunos habituales como los violoncellistas Sonja Kraus y Willem



Stam y el pianista Alessandro Stella. Pero lo que verdaderamente singulariza a Habana Clásica, es el tipo de interacción que fomenta entre estas figuras y las agrupaciones e intérpretes solistas cubanos, refiriéndonos tanto los que residen en la Isla como a los que han continuado su carrera en otros países.

Desde anteriores ediciones, se ha ido conformando una comunidad artística que promueve, más allá de nacionalidades y egos, la forja de lazos de amistad desde el intercambio mu-

sical. De esta forma, el elenco cubano de Habana Clásica —donde se ubican, por solo mencionar algunos, las ya nombradas Lissy Abreu y Njurka González, la violoncellista Elis Regina Ramos, la pianista Karla Martínez, la soprano Bárbara Llanes, las orquestas Música Eterna y Camerata Romeu, la Orquesta de Cámara de La Habana, el Cuarteto Habana y la Orquesta del Lyceum de La Habana— deviene también anfitrión, mediando efectivamente en la relación de los visitantes foráneos con el público habanero.



Habana Clásica ha sabido sacar partido de tal circunstancia, para poner en valor, junto al canon clásico (Haydn, Brahms y Tchaikovsky), repertorios contemporáneos y locales menos conocidos. En esta edición, acogió una iniciativa de revalorización patrimonial que reencontró al público habanero con la obra del holandés Hubert de Blanck, una de las figuras más influyentes del panorama musical cubano de fines del siglo XIX e inicios del XX. Para ello, se organizó un concierto cameral que reunió a intérpretes cubanos y holandeses, con la intención de hacer converger los dos universos culturales que forjaron la identidad de este «holandés errante».

MOZART HABANA: REVISITANDO EL CANON DESDE EL CARIBE

Habana Clásica extendió este año la invitación a otro festival «colega», haciendo coincidir su clausura con el concierto inaugural del Mozart Habana, un evento gestionado por el Lyceum Mozartiano de La Habana (OHCH), que dirige el pianista Ulises Hernández. Por cuestiones logísticas, el certamen cambió sus fechas acostumbradas —se celebraba habitualmente en octubre—



José Antonio Méndez Padrón dirigiendo la Orquesta del Lyceum de La Habana junto a los pianistas Marcos Madrigal y Alessandro Stella en los acordes finales del *Concerto para piano a cuatro manos* de Leopold Kozeluch, el 20 de noviembre en el Oratorio San Felipe Neri.

y devino el colofón de estas jornadas dedicadas a la música de concierto en los predios de La Habana.

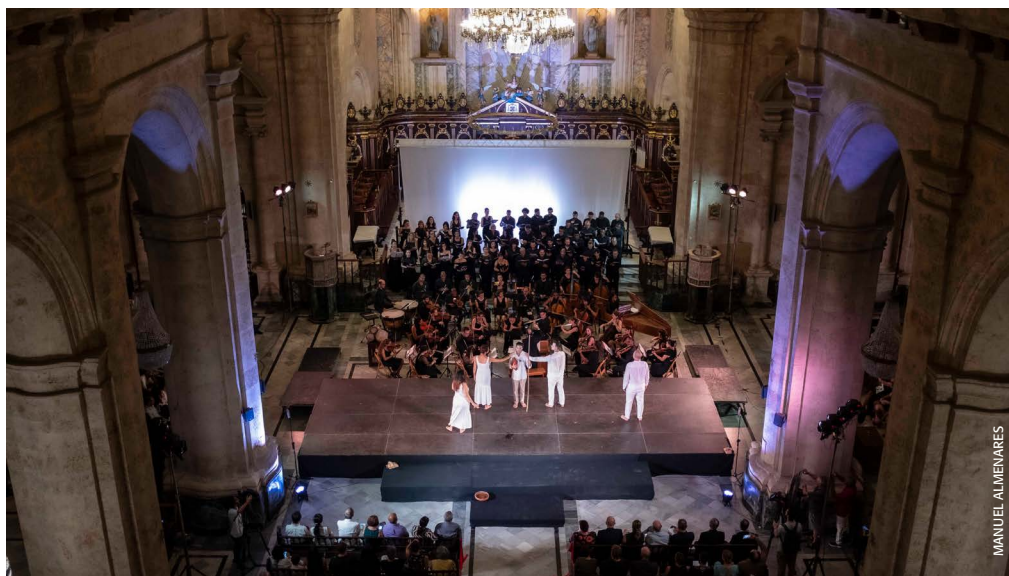
El concierto del 20 de noviembre tuvo como objetivo conciliar un evento definido por las individualidades artísticas (Habana Clásica hace énfasis en el calibre de los artistas convocados) con otro que se piensa desde el repertorio (Mozart y el clasicismo como plato

fuerte). La manera de armonizar ambas perspectivas fue sencilla: la Orquesta del Lyceum de La Habana tocaría música del austriaco y de uno de sus contemporáneos menos célebres, Leopold Kozeluch, en colaboración con los solistas reconocibles Marcos Madrigal y Alessandro Stella. Como cierre, se previó el estreno de un arpa donada por la Fundación Mozarteum de Salzburgo

con la ejecución del *Concierto de arpa, flauta y orquesta Kv. 299*, para el cual se convocó además a Niurka González (flauta) y a Maite Rodríguez (arpa). El resultado fue una propuesta sonora que puso énfasis en la precisión estilística de las interpretaciones y funcionó perfectamente como «bisagra».

La interpretación históricamente informada de la música de Mozart en particular, y más ampliamente del canon clásico occidental, se ha convertido en la marca identitaria del Lyceum Mozartiano y de su agrupación sinfónica, la Orquesta del Lyceum de La Habana conducida por José Antonio Méndez Padrón. A esto contraponen la defensa del patrimonio local entendido como clásico, ya se trate de repertorios históricos o de producciones recientes.

Esta dualidad, entre lo académico aprehendido y lo propio que nos compela, se vislumbró en las colaboraciones realizadas con la orquesta en este marco. Memorable fue el conversatorio/concierto del reconocido tenor mexicano Rolando Villazón, moderado por la musicóloga Miriam Escudero, donde se evidenciaron las múltiples influencias que distinguen al imaginario artístico del intérprete



MANUEL ALMENDARES

AURORA, el *Mysterienspiel* presentado en la clausura del Festival Mozart Habana en la Catedral de La Habana en la tarde del 27 de noviembre, bajo la dirección artística de Michael Sturm. Se reunieron para esta puesta la Orquesta del Lyceum de La Habana y los coros Cantores de Cienfuegos, Coro de Cámara de Matanzas y Coro de Cámara de la Universidad de las Artes. Como solistas, intervinieron las sopranos Bárbara Llanes y Dayris Llanes, el contratenor Frank Ledesma, el tenor Roger Quintana y el bajo Reinaldo Cobas. Al elenco musical, se sumaron los bailarines de la Compañía Danza Espiral, Dorisgladys García y Christopher A. Boulet.

latinoamericano y abarcan desde Mozart hasta Silvio Rodríguez. De especial relevancia fue el retorno de la cornista británica Sarah Willis, quien presentó, junto al habitual repertorio de su primer álbum *Mozart y Mambo*, dos de las danzas de la *Suite para corno, cuerdas y percusión* que comisionó a jóve-

nes compositores cubanos: *Guaguancó sencillito*, de Wilma Alba y *Sarahchá*, de Yuniet Lombida y Ernesto Oliva.

Como clausura, el Mozart Habana propuso una puesta teatral en la Catedral de La Habana, bajo el título de *Aurora*, que tuvo como plato fuerte la interpretación escénica (a manera

de misterio o *Mysterienspiel*) del monumental *Magnificat*, de Johann Sebastian Bach y la primera cantata de su *Oratorio de Navidad*, a lo que se sumó un villancico de Esteban Salas y la *Música fúnebre masónica*, de Wolfgang Amadeus Mozart. Con dirección artística del alemán Michael Sturm, diseño escenográfico y de vestuario de la artista polaca Małgorzata Oleszkiewicz, coreografía de Lliliam Padrón y dirección musical de José Antonio Méndez Padrón, *Aurora* reunió a un elenco de casi 100 artistas cubanos, entre cantantes solistas, bailarines, coro y orquesta, llegados de distintas regiones de la isla de Cuba. La espectacularidad de la propuesta y los aciertos del montaje musical pueden ser señalados como méritos de esta iniciativa creativa, que sonó algunas de las páginas más hermosas de Bach en La Habana.

Gabriela Rojas, musicóloga
 Gabinete de Patrimonio Musical
 Esteban Salas



Festival
 de Música Contemporánea
 de La Habana

[DESCARGAR PROGRAMA GENERAL](#)

[PÁGINA OFICIAL](#)



[DESCARGAR PROGRAMA GENERAL](#)

[PÁGINA OFICIAL](#)



[DESCARGAR PROGRAMA GENERAL](#)

[PÁGINA OFICIAL](#)

GERTRAUD OJEDA: UNA MIRADA DESDE LA GESTIÓN

por Elaine Espinosa y Bertha Fernández



Gertraud Ojeda, de nacionalidad alemana, radicada en Cuba desde la navidad de 1971. Estuvo a cargo de la programación cultural de la Basílica Menor de San Francisco de Asís desde su fundación el 4 de octubre de 1994 hasta 2013.

Dentro del Centro Histórico de La Habana, la Basílica Menor de San Francisco de Asís, es una de las salas de conciertos más importante, entre sus

muros, la música alterna con exposiciones de artes plásticas, eventos científicos y presentaciones como la de la revista Opus Habana. La Basílica, como es conocida, recibe la visita en su espacio, dedicado al arte musical, a un público conformado por vecinos de la ciudad, coterráneos de otras provincias y extranjeros que llegan a La Habana, todos interesados en escuchar la música que allí se interpreta.

Para recorrer esta emblemática sala nos acompaña, en un viaje imaginario, quien fuera su primera directora, Gertraud Ojeda, una mujer que puso toda su sabiduría al servicio de una profesión llena de pocas recompensas espirituales, cuyas experiencias comunica a los lectores de El Sincopado Habanero. Para los que trabajamos la gestión del patrimonio musical desde sus diferentes perfiles, queda como una lección de buenas prácticas.

¡Qué sorpresa al ver que una extranjera dirigía esta institución, y que lo hacía no solo con exigencia y dedicación, sino también con amor y mucho sentido de pertenencia! Así lo hizo durante largos años, y afortunadamente todavía hoy podemos contar con ella siempre que la necesitamos.

¿Gertraud, en qué momento usted se vincula con la Oficina del Historiador?

En noviembre, cerca del aniversario de La Habana, se celebraba un simposio conmemorando precisamente en esta fecha, en el Palacio de los Capitanes Generales. En una de esas ocasiones, a través de Raída Mara Suárez Portal, Leal se me acercó y me invitó a tomar un café, en el hotel Ambos Mundos. Con mucho gusto y mucho orgullo lo acompañé, allí me propuso pasar a trabajar en la Oficina del Historiador. Nunca se me olvida, que le dije: «¿Leal, usted habla en serio?» Y me respondió: «Yo siempre hablo en serio».

Eso fue en 1993, año que marca mi inicio en la Oficina. La Basílica se inauguró el 4 de octubre de 1994, día de San Francisco y estuve a cargo, atendiendo la programación, hasta 2013 que me retiré.

¿Estuvo usted en la inauguración de la Basílica?

¡Sí, claro! Para mí fue un momento inolvidable, porque estaba presente Fidel y, al lado el eterno historiador de La Habana. Se inauguró con un concierto de Frank Fernández y el Coro Exaudi. Todavía se conserva el programa diseñado para esa ocasión al igual que muchos otros.

¿Cómo recuerda esos años de dirección en la Basílica?

Intensos, pero siempre recompensados, al final, por lindos conciertos. Cuando uno ve que los músicos quedaron contentos de poder tocar en un escenario tan especial y que el público se siente a gusto, entonces, es una gran retribución a todo el esfuerzo. También el personal del Convento estaba muy comprometido con el espacio.

¡Hicimos muchas cosas durante todos esos años! Fueron momentos inolvidables. Como anécdota, te cuento que la Basílica se inauguró, pero los claustros todavía no estaban restaurados. Entonces, los artistas tenían que vestirse en frente, es decir, en la Casa Carmen Montilla. Gracias al esfuerzo de la Escuela Taller Gaspar Melchor de Jovellanos se recuperó este espacio tan significativo, no solamente para la cultura, sino también desde el punto de vista histórico.

Prácticamente conocí a los mejores músicos del país. Todos los conciertos son importantes por su exigencia, pero bueno... hay conciertos que nunca se olvidan, como cuando vinieron los coros rusos, músicos extranjeros de di-



Gertraud Ojeda, junto a Elaine Espinosa, actual promotora cultural de la Basílica Menor de San Francisco de Asís, mostrando el programa de mano que se diseñó para el concierto inaugural de dicha sala.

versas nacionalidades, las semanas de la cultura de diferentes países, los festivales de música antigua, contemporánea y electroacústica, los festivales de poesía, los Encuentros de Jóvenes Pianistas, con el apoyo del maestro Salomón Mikowsky, y los encuentros corales que se hicieron y se hacen hasta hoy. Casi siempre era la última en salir los sábados en la tarde noche. Recuer-

do, cuando salía de mi oficina, el silencio, era como si respiraras la historia de ese tremendo convento, con las dos palmas en el patio y arriba la luna llena. Era algo mágico.

Trabajar en la OHCH, en ese ambiente, y ser responsable de la programación de una sala de conciertos de esa índole, fue una gran suerte en mi vida. Estoy eternamente agradecida

a Leal por haberme dado esa oportunidad. Menos mal que pude cumplir, pienso, con toda tranquilidad, que no le fallé. Lo recuerdo siempre tan sencillo, diciendo: «yo soy alumno de Emilio Roig».

¿Qué características particulares ha tenido la gestión del patrimonio musical en este particular espacio?

La Basílica fue la primera sala de conciertos que comenzó a funcionar en el Centro Histórico. Desde un principio, acogió a la música de cámara en cualquiera de sus formatos, desde solistas hasta formaciones instrumentales y corales. Cada nuevo espacio inaugurado para la música en el Centro Histórico ha tenido un perfil diferente.

Son muchos los conciertos y las exposiciones que han ocurrido en este lugar entre la sala y los claustros. ¿Cómo se realiza un plan de gestión y coordinación en un centro multifuncional como este?

Gestionar los conciertos y las exposiciones siempre fue un gran reto, por el interés, la atención, la historia y la belleza del lugar. Se pensó una programación

variada a corto, mediano y largo plazo, tratando de evitar las repeticiones. Se analizaban los acontecimientos culturales del año en la ciudad, que necesitarían de un espacio en el Centro Histórico, a lo que se sumaba la programación habitual. Ese fue un principio a lograr: tratar de tener una programación sistemática, con la idea de que el que pasee los sábados por el Centro Histórico, se pregunte: «voy a ver qué hay en la Basílica», para encontrar invariablemente a las seis de la tarde un concierto.

Vi siempre el Convento de San Francisco no solo como una sala de conciertos, sino como un gran centro cultural, donde curábamos novedosas exposiciones. Durante muchos años se presentó la revista *Opus Habana* y se desarrollaron eventos científicos. Recuerdo con admiración cómo, en dos ocasiones, acogimos el Salón Nacional de Paisajes y fue tremendo, en ambos claustros y en el Salón Blanco en este último estuvieron las exposiciones de Da Vinci, el Giotto, y la de los dibujos de Goya.

¿Cómo evalúa el desarrollo de la gestión cultural y, específicamente, musical en el Centro Histórico?



CARLOS MIRANDA.

Pienso que es un espacio muy especial. Además de tener varias salas de conciertos, brinda oportunidades a todas las manifestaciones musicales. La Casa de México, por ejemplo, mantiene su actividad los viernes por la tarde con música mexicana, la Casa de África sus conciertos habituales y el Centro Hispanoamericano, los viernes a las cuatro, la retreta de la Banda Na-

cional de Conciertos, con la característica de ser un espacio abierto en la calle de Madera junto a la Plaza de Armas.

Cada espacio se especializó. La música de cámara, desde lo más antiguo hasta lo contemporáneo se escucha en la Basílica. También el canto lírico, desde sus inicios, ha ocupado el Oratorio San Felipe Neri, donde se despidió de su público María Eugenia



CARLOS MIRANDA.

Imagen izquierda, Gertraud Ojeda, junto a Elaine Espinosa y Salomón G. Mikowsky, director artístico del Encuentro de Jóvenes Pianistas, en esta ocasión, en su II edición durante un concierto en la Basílica Menor de San Francisco de Asís. Imagen derecha, Gertraud Ojeda, durante la III edición de dicho encuentro.

Barrios. Igualmente, con una programación variada se incorporó la Sala Ignacio Cervantes.

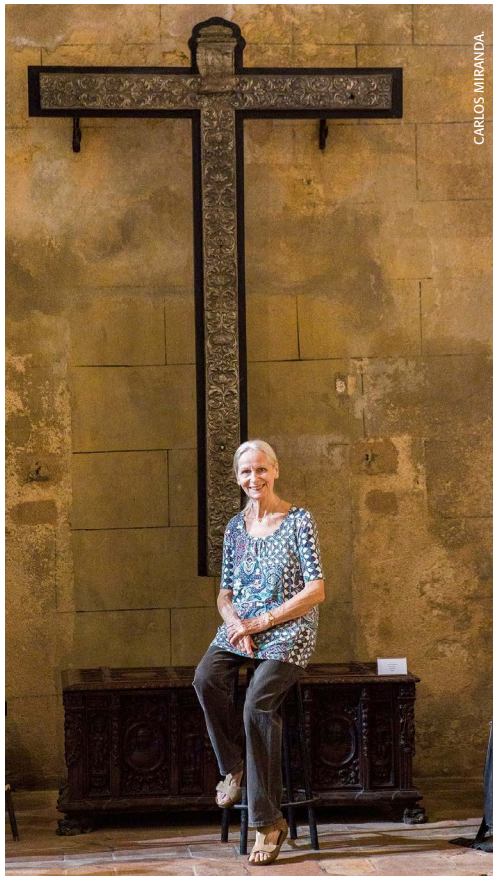


Imagen reciente de Gertraud Ojeda en la Basílica Menor de San Francisco de Asís.

¿Cuáles son los principales desafíos de la gestión cultural y musical en La Habana?

En primer lugar, establecer una programación sistemática de calidad y variedad. Además, es fundamental que las personas puedan planificarse y escoger, entre una oferta diversa, lo que les interesa. Sin lugar a duda, la clave está en tener siempre una opción para disfrutar de la música.

En mi experiencia, la calidad siempre fue uno de los principios más importantes en la programación. Recuerdo, por ejemplo, los conciertos de graduación de estudiantes del ISA, que no eran para todos los estudiante, solo para los primeros expedientes. La estabilidad de la programación ayudó, asimismo, a formar un público muy interesado. A veces, cuando la Cámara Romeu tocaba, la gente hacía colas para comprar las entradas, incluso, desde días antes. Hoy todavía tiene su público cautivo.

¿Qué características de su personalidad le ayudaron en esta labor y qué retos enfrentó?

Es una pregunta difícil. Creo que los años, que pude acumular de experiencia laboral antes de comenzar en la OHCH fueron definitivos. Conocer

el ambiente artístico de La Habana, trabajar en la Dirección Provincial de Cultura con tremendo equipo, atendiendo proyectos comunitarios e instructores de arte, fue la manera de conocer esta ciudad desde el Wajay hasta Santa Fé. Visitar las Casas de Cultura y el Movimiento de Artistas Aficionados, fue una buena práctica. Encontré muchas personas valiosas y establecí relaciones de trabajo respetuosas y activas con todas las instituciones que tenían que ver con la música en La Habana y sobre todo, lo relacionado con el Centro Histórico.

A esto debo agregar la disciplina y la puntualidad, características de mi personalidad y sobre todo, ir al detalle... No quiero vanagloriarme, pero eso teníamos en común Leal y yo, porque al final es el detalle el que pone el punto para que todo salga perfecto, desde la puntualidad al comenzar los conciertos y las coordinaciones que había que hacer. Muchas veces la parte administrativa no era nada fácil, al tener que garantizar los programas para cada concierto y preparar la información en tiempo.

Fue muy bonita la conexión que pude establecer con los músicos. Eso

es importante, teníamos una relación activa, incluso de amistad. Eso ayudó, porque si teníamos alguna necesidad, yo llamaba y la respuesta era positiva. También, las buenas relaciones con las instituciones, como el Centro Nacional de la Música de Concierto y el Instituto Cubano de la Música. Me atrevo de decir que a los músicos les gustaba mucho actuar en la Basílica.

Agradezco la formación que recibí en Alemania. En la universidad, estudié dos carreras a la vez: Musicología y Ciencias Culturales y Estéticas. Por eso pude enfrentar todo esto, porque conozco el lenguaje de la música.

No puedo dejar de mencionar el apoyo recibido por mi familia, mis hijas siempre disciplinadas ayudando en casa y en especial el de mi esposo. En la actualidad sigo yendo a los conciertos de «mi sala» como todavía le digo.

Elaine Espinosa, promotora cultural
 Basílica Menor de San Francisco de Asís.

Bertha Fernández, gestora documental
 Gabinete de Patrimonio Musical
 Esteban Salas

UN CONCIERTO PARA LA HABANA¹

por Miriam Escudero

Para un magno aniversario, el quinto centenario de La Habana (1519-2019), la Fundación de la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE) encargó a José María Vitier García-Marrúz (La Habana, 1954), consagrado cultor de la música cubana, una obra celebrativa.

Ello dio origen a *Habana Concerto*, un producto artístico construido sobre el sustrato de más de cinco centurias. El apelativo Habana rinde tributo a la lengua de los nativos. Según cuenta la leyenda, es nombre arahuaco de mujer; lugar mítico, fundado al pie de la madre ceiba quien invita bajo su sombra, una vez al año, a renovar votos de fidelidad, a perpetuar la utopía que sustenta la existencia misma de la frágil ciudad.

El otro vocablo, *concerto*, en italiano, remite a la tendencia y al género que dominó la música en la vieja Europa desde el siglo XVII. Armonía en equilibrio coordinado, diálogo entre uno y todos los instrumentos de cualquier procedencia, pues de su raíz latina el verbo concertar deviene en acción de convocatoria ecuménica, que trae a identidad de fines cosas diversas o intenciones diferentes. Así, al articular espacio y propósito, en *Habana Concerto* la lengua musical despierta emociones que, aunque originadas en una interacción cultural impuesta

e involuntaria, se muestran hoy, dialécticamente magníficas, sobre esta confluencia de coordenadas históricas.

DEL AUTOR

Vitier proviene de una saga familiar que se sitúa en la vanguardia de los años cincuenta del siglo XX, una parentela de creadores que desde siempre ha contribuido con su arte a enriquecer el patrimonio de la cultura cubana. Los Vitier, Diego, García-Marrúz, Rodríguez Rivero... todos tributarios de la trascendencia, que, como Martí, han pronunciado sin vergüenza esa «dulcísima palabra: cubano», sintiendo «el aire como nimbo de oro; como trono o cumbre de monte, la Naturaleza».

Fue en 1940 que la nación cubana definió su identidad como una cultura que reconoce e integra el valor de todos sus antecedentes. A partir de esa premisa, toda vocación individual de nutrirla posee un impacto grupal y a ello ha contribuido José María Vitier desde su singularidad universal. Singular, por esa manera distintiva de abordar la creación musical y conceptual criolla junto a su musa, Silvia Rodríguez Rivero. Universal, porque el eclecticismo historicista que emplea en su obra potencia el acercamiento de todos.



Portada del CD *Habana Concerto*, obra de José María Vitier para Orquesta Sinfónica y 3 solistas (flauta, violín y piano). Este fonograma fue grabado por los solistas Niurka González (flauta), Javier Cantillo (violín), Marcos Madrigal (piano) acompañados por la Orquesta del Lyceum de La Habana bajo la dirección de José Antonio Méndez Padrón.

¹ Notas musicológicas del disco *Habana Concerto* de José María Vitier.

Si en su *Misa a la Virgen de la Caridad del Cobre*, Vitier finalmente concilia las matrices hispana y africana como ofrenda que une la vocación mística de los cubanos, su *Habana Concerto* «grosso» articula en el tiempo los paradigmas estéticos de la música y la literatura cubana. Cual Ortiz, Carpentier, Lezama y Leal, barrocos por naturaleza, polifónicos y polirrítmicos, en una constante búsqueda de la polisemia, de explicarnos a través de las metáforas ese acertijo infinito, esa manera peculiar que hemos desarrollado para mantener viva una certeza irracional que, al decir de Ortiz, «es condición del alma».

En el proceso de gestación de *Habana Concerto* —confiesa José María— «la palabra antecede al sonido o, como diría mi padre, “la palabra y el sonido habitan la misma morada”. Es decir, que hay un corpus poético, verbal, incluso oral, en el trasfondo del mensaje musical».

Dejemos pues a un lado la razón, y acerquémonos a los sonidos, imaginemos La Habana de todos los tiempos, pensemos su historia y vibremos con la música que concilia épocas y tendencias. Rindamos honra a sus mejores hijos, los que han defendido con denuedo la unidad de la nación, pensada esta como perla de nuestra cultura: Eusebio Leal Spengler y Cintio Vitier.

DE LA OBRA

La estructura del concierto es uno y trino a la vez, como un gran ciclo de tres obras a las que José María y Silvia, en complicidad, nombran: *Pórtico*, *Me-*



dio Punto y *Vitral*. Estos elementos, que distinguen la arquitectura colonial cubana, son característicos de la Ciudad de las Columnas, como bautizara Alejo Carpentier a La Habana. Son cápsulas en el tiempo cuya escucha total propicia la reflexión sugestiva so-

bre una dramaturgia musical que actúa a manera de poema sinfónico.

La flauta, el violín y el piano, santísima trinidad de la organología cubana; más, cada ciclo interno con sus tres movimientos, nos remiten a las vueltas de La Ceiba junto a Leal, «con el anhelo de que en esa espiral el tiempo nos abrace». La elección de esos instrumentos quizá responda a que en Cuba se vinculan con las orquestas típica y charanga, con expresiones de la música popular y académica, con bailes de salón, danzón, chachachá o Latin jazz. El sonido iniciático de la flauta responde, quizás, a la metáfora de la fundación vinculada a la naturaleza. El del violín se ofrece a Oshún, la orisha afrocubana del amor, instrumento de White, Albertini, Brindis de Salas y Cintio Vitier (al que ya Juan Ramón Jiménez había tempranamente definido como «poeta y músico vocativo»). Y el piano, es el oráculo por excelencia de José María.

La obra demanda intérpretes de alta competencia musical. Ello se materializó en un concierto y grabación protagonizados por Niurka González, en la flauta —su fraseo «barroquizante» ha acompañado varias obras de Vitier—; Javier Cantillo, en el violín —de pertinente soltura improvisadora—; y Marcos Madrigal, al piano —proclive a la poética del compositor desde el instrumento que éste conoce más. Ello se complementa con la excelencia de la Orquesta del Lyceum de La Habana y su conductor-fundador, José Antonio Méndez Padrón, un experto en el estilo concertante de amplio espectro.

Al leer la partitura, se descubren facturas diseñadas para habilidades que demandan el talento de estos precisos solistas, música hecha a la medida; como cuando antaño Manuel Sauterret retaba a Tomás Ruiz con aquella contradanza: ¡Tóma, Tomás! En el futuro otros harán el honor de tocar la obra, pero quedará la partitura y la grabación —supervisada por su autor— como referente obligado para una interpretación históricamente informada.

Pórtico. Principia la música con una llamada a la ceremonia iniciática de escucha que es anunciada por vientos y cuerdas *in crescendo* seguido de una oración de la flauta a solo, en estilo concertante neobarroco, que interrumpen la percusión y el xilófono. Cual Filomeno, trayendo los utensilios de la cocina para aderezar la obra real maravillosa que interpretan las almas de Vivaldi, Handel y Scarlatti en la novela de Carpentier. El diálogo se establece entre la orquesta con sonoridad de cámara, la flauta virtuosa e improvisativa que a intervalos discursa con el xilófono y el piano. En el segundo movimiento, lento y lloroso, el arpa acompaña el sonido impresionista de

la flauta. Su «canto» es sustentado por la orquesta en una lírica ternaria que remite a temas de la banda sonora de *El Siglo de las Luces*. Y aquí he de hacer un paréntesis, la estética neorromántica de Vitier se caracteriza por un melodismo cancionístico que aplica, con sólida estructura dramática, a los solos instrumentales. Llegado el tercer movimiento, se alterna entre un lenguaje ambiguo e introspectivo y una rítmica contradanza a lo *San Pascual Bailón*. Estos momentos se «interrumpen mutuamente», a rachas, en lo que responde a una suerte de estructura rondal. Dichos contrastes de instrumentación y lenguaje aluden, quizás —si se percibe la contradanza como metáfora del siglo XIX—, al acontecer de esa historia cubana, fragmentada por las guerras y la trata humana. Tras la cadenza, se evoca en retrospectiva el segundo movimiento, que se resuelve optimista de vuelta a la contradanza, y, con ello, domina el carácter festivo de la cultura cubana.

Medio Punto. Una vez atraviesas el umbral del Pórtico, el segundo concierto invita a entrar al patio central de una casona colonial o a visitar la Plaza Vieja donde los arcos de medio

punto, elementos que se basan en la geometría de un semicírculo perfecto, sostienen el claustro y los soportales. Son estos los ambientes decimonónicos que contrastan entre la celebración del Día de Reyes y las procesiones de Semana Santa. En esa misma ciudad, hoy conviven la campana convocatoria de la iglesia y los tambores celebrativos de la santería. Comienza el violín que dialoga con la orquesta y, luego, alterna con toques de percusión afrocubana en los que destacan los batás,

a los que Vitier introduce a manera de contraparte concertante. El segundo movimiento, lírico, a tono con un neorromanticismo impresionista, escoge a la habanera y se escucha una de las melodías más hermosas de todo el ciclo. Construida en el estilo cantabile que caracteriza los temas de tempo lento e intervalos largos, «sentidos», que se me antoja tributario, por ejemplo, de *La Bella Cubana* de White. Culmina este segundo momento con un final a manera de tormenta vivaldiana



que retorna a una realidad triunfante. En el tercer movimiento, el violín alterna con varios lenguajes a manera de políglota musical. Se acompaña de una especie de jazz band sobre la que el espíritu mozartiano del violín se va transformando en una descarga de improvisación que alterna con citas a *We will rock you*, de Queen.

Vitral. Cuenta Argel Calcines, en la revista *Opus Habana*, que un día, «el Ángel de la jiribilla se asomó a un arco carpanel y, aunque su presencia fue fugaz, Chinolope creyó haber atrapado el reflejo iridiscente de sus alas». Es la mística del vitral que, coronando al medio punto, tamiza la fuerte entrada del sol, refracta la luz y la proyecta en el piso cual «señal calidoscópica que —aparentando ser aleatoria— se repite siempre en algún momento de la jornada». Por ello, Vitier emplea el piano, actor omnipresente de todas sus composiciones, para proyectar las imágenes de su creación destinada al audiovisual. Una fanfarria antecede la exposición, a solo, del tema de franco lenguaje neorromántico con alma eslava, que se irá transformado a manera de leitmotiv. Y es que, en este concierto, Vitier invoca a personajes musicales de las bandas sonoras de películas como: *El Siglo de las Luces* (Humberto Solás), *Fresa y Chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea), *Lista de espera* (Juan Carlos Tabío), y *El Mayor* (Rigoberto López). En el segundo movimiento, la escritura pianística incorpora, por momentos, maneras del estilo improvisatorio popular, propias de la «descarga» sobre tumbao. Es ese, otro elemento «visual» de su música, transfor-

mar al referente, moldeándolo en el crisol del ritmo que libera. Por último, en el tercer movimiento, reta técnicamente al pianista, pues demanda un redoble pertinaz de notas repetidas que transforma su instrumento en elemento percutiente.

El Epílogo no es el final, sino una sobremesa. A manera de tertulia, se encuentran nuevamente el piano, la flauta y el violín en el espacio íntimo de la velada de salón, quizás, en el otrora Liceo Artístico y Literario de La Habana. Allí reexponen los temas líricos de Pórtico, Medio Punto y Vitral y su música se vuelve una plegaria que acompaña la oración desenfadada de Lezama Lima sobre la insularidad utópica; alma enamorada que celebra su cubanidad mientras reza:

«Ángel de la jiribilla, ruega por nosotros. Y sonrío. Obliga a que suceda. Enseña una de tus alas, lee: Realízate, cúmplete, sé anterior a la muerte. [...] Repite: Lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un posible en la infinitud. [...] la única certeza se engendra en lo que nos rebasa».

Carpentier explicaba el proceso creativo del artista latinoamericano como un «arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado». En consecuencia, Vitier echa mano del eclecticismo como recurso que evoca elementos de la música occidental para subordinarlos a un ritmo local; un *collage* sacrílego de referencias que guarda en su biblioteca men-

tal. En su creación, se identifica con figuras como la contradanza y la habanera, con los estilos improvisatorio y concertante. Esas preferencias las expresa a través de un lenguaje que transita de neobarroco a neorromántico, impresionista o stravinskiano. Su factura fragmentada, propone un constante modular entre el discurso melódico tonal y disonante, entre redundancia y ambigüedad, entre la alegría celebrativa y la incertidumbre circunstancial del ser cubano.

Mientras escucho, rememoro la mística del maestro Leal, quien dominaba a profundidad la percepción sensorial de la historia: «vengo caminando hace mucho tiempo, hace muchas décadas, hace muchos siglos». Estoy condicionada por afectos y metáforas que me conectan con la sugestión de más de 50 años vividos en esta ciudad. Al apelar a mi emoción cultural escucho los pregones, los cantos de la abuela, de la vecina folklórica, el olor de la casona de mi primer amor. Es la reflexión de una audición comprometida, que no posee distancia epistemológica con la obra, es una lectura personal. Apelo a diestros oyentes, a los que La Habana y la cultura cubana no hayan tocado hasta lo profundo, a hacer también justicia desde la universalidad local a la que nos convoca, con su obra, José María Vitier

Miriam Escudero, *directora*
 Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas

El artículo está ilustrado con obras de Silvia Rodríguez Rivero.

NUEVO NÚMERO DE *EL ECO DE LAS VILLAS*

por equipo de redacción *El Eco de Las Villas*

El Eco de Las Villas ha decidido acercarse en este número, por primera vez, desde voces e investigadores avezados, a la influencia del llamado continente negro en la música de la región central de Cuba. Sin pretender cubrir todo, por su extensión y por humildad ante tan vasto caudal, la revista recorre diferentes tópicos que abarcan desde la construcción de instrumentos, el estudio del lenguaje en los cantos afrocubanos, las tonadas trinitarias, los coros de clave, el testimonio de rumberos y portadores y el registro etnográfico del lombanfula.

Además, abre una nueva sección, «La Atalaya», con justas reflexiones acerca de la presencia de la campana como patrimonio sonoro e intangible, detenido en el tiempo como eco del pasado. Lo justifican sus funciones primeramente de sumisión y control desde los centrales y las dotaciones de esclavos, y luego, como atractivo turístico de primer orden. Asimismo, nos atrevemos a presentar en nuestras páginas la transcripción musical normalizada de cantos realizados en cabildos y casas templos de la región, como parte de ciertos rituales, a partir de registros *in situ* realizados en la región de Las Villas a finales del siglo XX.

El elemento negro transversaliza la cultura cubana en toda su dimensión. Constituye un ente mo-

derador de dinámicas culturales, de posturas ante la vida, de discursos de poder, y a la vez, constituye un factor singular al interior de las prácticas, los estilos de composición, la interpretación, así como del fenómeno de la resistencia cultural. Varios son los ejemplos en la música de este territorio: José Manuel Jiménez Berroa, Néstor Palma, Catalina Berroa, Beny Moré, Armando Lara, Roberto Angulo, Alejandro Sánchez, Angel Rafael Gómez Mayea (Teofilito) y muchísimos más que serían imposible nombrar. El proceso de coordinación de este ejemplar ha permitido al equipo de trabajo enfrentarse a dinámicas culturales, tradiciones que permanecen intactas en las venas de sus cultores y elementos distintivos de la música cubana, que aún requieren estudio e investigación. Además, invitan a ser revisitados y, más que todo, valorados, socializados y promovidos. Gracias por permitirnos acceder a estos saberes y contribuir, desde las páginas de esa revista, a esta justa labor.

Descargar no. 2 Año 2022
El Eco de Las Villas



COLEGIO UNIVERSITARIO SAN GERÓNIMO DE LA HABANA: TRIBUTO A LA MEMORIA

por Gabriela Milán



ARCHIVO DE LA PRODUCTORA DE AUDIOVISUALES DE LA OHCH

Eusebio Leal en el Aula Magna del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana frente al mural que hiciera el artista de la plástica Ernesto Rancaño como tributo a la enseñanza. Abraza la imagen de la Patria a quienes son los eternos maestros: Rafael María de Mendive, Félix Varela, José Martí y José de la Luz y Caballero

«**H**ace un poco más de dos décadas, una tarde, con una importante visita de Estado, el Jefe de la Revolución llegó a aquella esquina, la de Obispo y Mercaderes, y me preguntó sobre este sitio, que siempre le había

parecido anacrónico. Le expliqué que hasta 1958 se conservaron aquí parte de las ruinas del monasterio de San Juan de Letrán, fundado por los padres dominicos en 1578, y que un proceso de especulación inmobiliaria iniciado en 1916 había comenzado a demoler lentamente aquella hermosa construcción (...).

Él me preguntó: “¿Qué hacer, qué podemos hacer?” A partir de ese momento, y muchos años después, volvimos a hablar del tema. Ya él había madurado la idea de que era posible desaparecer el insólito anacronismo (...) se trataba de un edificio inacabado, y como inacabado fue utilizado luego del triunfo de la Revolución, en enero de 1959, en varias funciones de carácter público: el Instituto Nacional de la Reforma Agraria, el primer Ministerio de Hacienda, el Ministerio de Educación, y otras funciones (...).

Pero llegó el momento en que ese comentario y ese diálogo se hicieron más intensos. Comenzaba ese período que

llamamos especial, en que por azares del destino algunos de los compañeros que están aquí nos vimos cara a cara mucho tiempo, muchos días y muchas noches, y fue entonces cuando cristalizó la idea: cambiar, transformar, si fuese necesario, demoler. Esto último presentaba una serie de complejidades, sobre todo que al demoler lo construido nos quedábamos sin nada, y el emprender un proceso de construcción colocaba sobre el tapete nuevamente la duda: ¿cómo será, la mimética reproducción de lo que existió, o algo de nuestro tiempo? Fue entonces cuando en diálogos intensos con varios colaboradores nuestros, y finalmente con el arquitecto José Linares, llegamos a una conclusión: ir al pasado desde el futuro...»¹

¹ Palabras de Eusebio Leal Spengler, Maestro Mayor, en la inauguración del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, noviembre de 2006.

Con el relato sobre cómo germinó la idea de reedificar un templo para la enseñanza, inauguraba Eusebio Leal, en noviembre de 2006, la facultad más joven de la Universidad de La Habana. Quien fuera Maestro Mayor durante 14 años saldaba la deuda histórica con los frailes dominicos que en 1515 llegaron a tierras antillanas para extender las doctrinas de la fe católica. Fueron ellos, también paladines del conocimiento, los fundadores de la primera casa de altos estudios establecida en la Isla². La Real y Pontificia Universidad de San Gerónimo de La Habana, título que recibió antaño en honor al hombre santificado que predicó con denuedo las sagradas escrituras, formó en sus aulas alumnos ilustres: Francisco de Arango y Parreño, Carlos Manuel de Céspedes, Ignacio Agramonte, José de la Luz y Caballero, José María Heredia, Rafael María de Mendive... todos eminentes hacedores del pensamiento, la ciencia y la cultura nacional.

Devolver a la ciudad ese espacio primigenio consagrado a los saberes ilustrados y humanistas se convirtió en el propósito de un selecto grupo apasionado con el pasado. Unieron fuerzas en esta empresa un equipo del Consejo de Estado, arquitectos, ingenieros y proyectistas de la propia Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana (OHCH), constructores de las empresas Puerto Carenas y Restauración de Monumentos; así como alumnos de la Escuela de Artes y Oficios Gaspar Melchor de Jovellanos que, de conjunto con maestros canteros mexicanos, tuvieron la importante faena de colocar



Imagen superior: Detalle de la fachada del actual edificio Santo Domingo ubicada en la calle Mercaderes. En la instantánea se observa la reproducción del pórtico barroco por el cual accedían los alumnos a la Real y Pontificia Universidad de San Gerónimo. Son representados en él, San Pedro mártir, Santo Domingo de Guzmán y Santo Tomás de Aquino. Imagen inferior: Detalle de la fachada de la calle O'Reilly donde se encuentra la torre campanario y que en la actualidad marca la entrada al Museo Universitario. Imágenes del Archivo de la Productora de Audiovisuales de la OHCH

la reproducción pétreo del pórtico cuyo peso asciende a 86 toneladas.

Se trabajó entonces en la creación de un espacio diferente, catedral de la memoria, que honrara las glorias pretéritas y al mismo tiempo cultivara nuevas laureas. El Colegio renació como ave fénix para acoger la carrera de Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico-Cultural, única de su tipo en el país con la particularidad de ofrecerse solo en modalidad semipresencial para trabajadores de la OHCH, del Ministerio de Cultura y aquellos vinculados a las distintas manifestaciones del arte y su preservación. Por su naturaleza, la licenciatura requiere especial sensibilidad de los aspirantes para entender la multitud de procesos que intervienen en la creación, transmisión y salvaguarda de lo patrimonial. En palabras de Leal: «tratamos de que la carrera no fuera subordinada nunca a una fórmula genérica, sino que aceptara el desafío de su singularidad, que era

² En 1721, con el apoyo de los poderosos condes de Casa Bayona, lograron los dominicos la aprobación pontificia a la solicitud de fundar universidad en su convento de San Juan de Letrán, mediante la bula emitida por Su Santidad el Papa Inocencio XIII. La aceptación de Felipe V de Borbón, a través del Consejo de Indias el siguiente año, y la posterior confirmación por real cédula de 1728, permitieron que el 5 de enero de ese año naciera en el renovado convento la Real y Pontificia Universidad de San Gerónimo de La Habana, con los mismos privilegios, honores y gracias que gozaba la del convento de la orden en La Española, y contando con las cátedras de Cánones, Leyes, Medicina, Matemáticas, Gramática, Teología y Filosofía. <http://www.sangeronimo.ohc.cu/nuestra-facultad/historia/>

formar al alto personal para el patrimonio cultural (...) Era sabido que la mano ejecuta lo que el corazón manda y que no es posible diferenciar el trabajo manual del intelectual, por tanto, la aspiración de la aprobación fue, al aceptarnos en el seno de la clase trabajadora, que todo el mundo alcanzara el derecho a estudiar y el goce de hacerlo. De esa manera para estos muchachos, que llegaban con la desilusión de no haber alcanzado una carrera superior y que por alguna razón no continuaron lo que había sido la ilusión de sus propios padres, debíamos lograr restituirlos a la vida docente a través del trabajo y alentar su aspiración, siendo bachilleres, a someterse a los exámenes para ingresar en el colegio. Era un adorno que debíamos colocar en la historia de esta institución. Y así ha sido. Hasta el día de hoy están presentes en las aulas —no todos, desde luego—, pero sí aquellos que han logrado atravesar el umbral de lo imposible»³.

Durante los años de estudio los alumnos reciben una sólida preparación en tópicos históricos que combinan lo universal, latinoamericano y cubano; dichos tópicos van desde las enseñanzas generales a otras específicas que se mimetizan con las artes, la arquitectura y el urbanismo. Se parte del principio que un experto de esta rama, en primera instancia debe comprender el contexto que dio origen a determinado bien, ya que según el ciclo de la gestión del patrimonio, no se puede proteger lo que se desconoce. A su vez, son incluidas materias propias del que-

hacer de un especialista en el ejercicio de su profesión, por tanto, se privilegia la enseñanza de lenguas muertas como el latín para enfrentar la lectura de los manuscritos antiguos, la arqueología para entender cómo se formaron las sociedades a través de sus restos materiales, la museología, museografía y curaduría, para clasificar, exponer y reflexionar sobre las tipologías de las colecciones, la gestión económica para crear habilidades gerenciales y financieras entorno a la conducción de proyectos patrimoniales, o la comunicación, para finalmente difundir y sensibilizar a ese amplio mar de públicos que orbitan alrededor de los centros históricos, «de tal manera que podamos ser útiles al desafío que los tiempos modernos piden de nosotros»⁴.

Esta realidad cristalizó en un inmueble bautizado con el nombre de Santo Domingo en honor a sus padres fundadores; un inmueble que reproduce los símbolos de nuestra primera Alma Mater: los muros, el pórtico y la torre guardiana de la campana ofrecida por los dominicos a la Universidad de La Habana como ofrenda de lo que se había perdido. Allí, el Colegio intercambia con otras entidades, las cuales reúnen una representación de los más prestigiosos intelectuales cubanos. Esta condición permite a los propios estudiantes no solo acceder a fondos de excepcional valor, sino adentrarse en la praxis y crear lazos con las Academias de la Lengua y de Historia, la revista *Opus Habana*, el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, el Conjunto de

Música Antigua Ars Longa y la Dirección de Bienes Patrimoniales con sus dependencias encargadas del patrimonio documental, museal y su más reciente departamento de Transformación Digital. El monumental edificio es también sede del Museo Universitario, depositario de célebres testimonios sobre el devenir del centro de estudios, así como de un sistema de laboratorios, salas de cine y galerías de arte.

El Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana hasta la fecha ha graduado más de 200 alumnos y continúa en su empeño de formar gestores comprometidos no solo con la hazaña restauradora y los programas de desarrollo social impulsados por la OHCH, sino con los proyectos trazados a nivel nacional encargados de resguardar nuestro legado. «En esa preservación está el ancla, la clave fundamental, la piedra angular de la subsistencia de un pueblo que ha proclamado universalmente su derecho a existir, su derecho a ser, su derecho a su propia identidad, a su propio carácter, a escribir su propio destino»⁵.

³⁻⁵Eusebio Leal Spengler, Ob. Cit.

LA DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO EN EL ENTORNO ONLINE: PAUTAS PARA LA DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL



Gabriela Milián, miembro del equipo de trabajo del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la OHCH, durante su acto de defensa en opción al título de Licenciada en Gestión y Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural, Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana, el 25 de noviembre de 2022.

TITULACIÓN: Licenciatura en Gestión y Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural.

INSTITUCIÓN: Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana.

AUTOR: Gabriela Milián Calzadilla

TUTOR: Dr.C. Luis A. Barreiro Pousa (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana).

TRIBUNAL: MSc. Adriana Hernández Gómez de Molina (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana), MSc. Katia Cárdenas Jiménez (Dirección de Gestión Cultural, OHCH) y Dra.C. Magda Resik Aguirre (Dirección de Comunicación, OHCH).

CALIFICACIÓN: Muy Bien

FECHA DE DEFENSA: 25 de noviembre de 2022.

RESUMEN: La presente investigación pretende ofrecer un conjunto de pautas que contribuyan al perfeccionamiento de la gestión *online* de la Dirección de Patrimonio Cultural y su ecosistema virtual. El interés por este estudio se manifestó por el creci-

miento experimentado en las plataformas digitales durante la etapa de cuarentena producto de la COVID-19. La propuesta se esbozó de acuerdo con los basamentos teóricos que rodean al tópico de la difusión como proceso comunicativo en la gestión del patrimonio cultural, así como de la Comunicación Global del Patrimonio, teoría sobre la cual se proyecta la propuesta final.

Los canales con que cuenta la mencionada Dirección en el ciberespacio son caracterizados en forma de diagnóstico con el objetivo de contextualizar y reconocer tanto las limitaciones como las experiencias positivas que existen al respecto. Tales argumentos se derivaron de la revisión bibliográfico-documental y el contraste de la información obtenida después de aplicar los métodos teóricos y empíricos correspondientes. A partir de lo concebido en los dos capítulos iniciales, se culmina con una propuesta que, desde las problemáticas detectadas, introduce las líneas de trabajo a tener en cuenta para una gestión eficiente de los recursos en la red de redes.



DISCURSO DE LA X GRADUACIÓN DEL COLEGIO UNIVERSITARIO SAN GERÓNIMO DE LA HABANA, UNIVERSIDAD DE LA HABANA

Quiero dedicar mis palabras a dos personas muy especiales que, al menos en el plano físico, no nos acompañan. Nuestro eterno Maestro Mayor Eusebio Leal, cuyo espíritu llevamos muy dentro y de algún modo nos guía, sus luces y ansias de devolver a La Habana, su primera casa de altos estudios, es el motivo por el cual estamos reunidos aquí; y la profesora Luz Merino, quien nos enseñó el maravilloso universo de las artes visuales cubanas y de la cual somos orgullosos discípulos.

Queridos profesores, familiares, invitados y compañeros de aula devenidos en verdaderos amigos.

Una década ha transcurrido desde que los primeros egresados vistieron sus togas. Decirlo toma unos segundos, pero estos años dialécticos han sido los más fieles testigos de los cambios, a veces oportunos y necesarios, otras veces impostergables, que han definido el derrotero del Colegio que, a partir de este minuto, nos abre las puertas a un nuevo futuro.

Parece que fue ayer cuando cruzamos ese umbral de Obispo para asistir a nuestra primera clase, nuestro primer saludo espontáneo, nuestro primer proyecto de grupo, nuestra primera evaluación escrita que, ahora puedo decirlo, resultó en un suspenso casi masivo. Los nervios de nuestro primer examen,



El 14 de diciembre se celebró la X graduación del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana (UH). En esta ocasión, el acto estuvo dedicado al cuadragésimo aniversario de la declaratoria por parte de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) del Centro Histórico de la ciudad y su sistema de fortificaciones como Patrimonio Cultural de La Humanidad. De igual modo, se le rindió homenaje al Dr. Eusebio Leal Spengler, en el aniversario 80 de su natalicio. En la instantánea, Gabriela Milián, alumna integral de su promoción, ofrece el discurso en nombre de todos los estudiantes. Presiden el acto sentados de izq a der. el Dr. Félix Julio Alfonso, decano del Colegio, la Dra. Marian Hernández, vicerrectora primera de la UH y la Dra. Zarezka Martínez, secretaria general de la UH.

las primeras fiestas para celebrar los resultados que poco a poco conquistábamos, el suspiro de satisfacción luego de aprobar el temido examen de matemáticas y tener la certeza de que podríamos continuar, nuestra primera salida de viernes en la que un gentil caballero regaló flores a todas las damas...

Ahí estábamos, más jóvenes y expectantes. Intentábamos descubrir esa fórmula mágica para simular la nueva etapa de estudios con las responsabilidades laborales y domésticas. Durante seis años fuimos conscientes del ejercicio de fuerza de voluntad que suponía llegar a la meta, al mismo tiempo dábamos el triste adiós a los que, por variados motivos, eligieron otros caminos.

Cuando iniciamos en San Gerónimo no teníamos Internet en los celulares y el Nauta hogar era una quimera. Inundábamos el laboratorio de informática cada día para realizar nuestras tareas y declaro: siempre fuimos enemigos de Wikipedia. Aún me pregunto: ¿Cómo sobrevivimos sin WhatsApp?

Durante este tiempo, hemos enfrentado avatares de toda índole, hemos tenido que adaptarnos a bruscas transformaciones mediadas por tiempos de crisis y hoy atravesamos por momentos difíciles que impactan la realidad social, política y económica a

la cual nos debemos. Para complejizar las pruebas que ya encarábamos, Ariadna con su caprichoso hilo nos introdujo en un desafiante laberinto: la pandemia y el consecuente aislamiento. De este escenario sobrecogedor aprendimos cuan efímera y frágil es la vida, pero también aprendimos a ser más fuertes, solidarios y creativos. Tropiezos hubo, pero el compromiso del claustro, al que le extendemos nuestro eterno agradecimiento, jamás claudicó y nosotros, somos el resultado también de ese esfuerzo por perpetuar el conocimiento.

Luego de dos años sin poder disfrutar de ese calor humano, se materializó entonces la posibilidad de regresar a las aulas y beber la savia de nuestros docentes en vivo. Teníamos un espacio renovado, tal como rezaron las promesas en 2017, plagado de arte en sus paredes y el privilegio de volver a respirar ese aire universitario que desborda los pasillos.

Aunque atrás quedó la ingenuidad del primer año, hay detalles que nunca cambiaron como los abrazos de Luisito, la sororidad de Chulayne, el ímpetu de Laura, las agudas observaciones de Ada, la sonrisa de Yoiseliz,

el sosiego de Marla, los rizos infinitos de Gretel, la intensidad apasionada de Joel, el alma hippie de Cristóbal, la expresividad de Ana Lidia, la firmeza de Rachel, el carácter pausado de Víctor, la sencillez de Paris, las ocurrencias de Alejandro, las fotos de Gilberto para documentar nuestro proceso, las ilustraciones de David, el humor filosófico de Lisandro y las enseñanzas de vida de Rensoli.

Creo que si hay algo que nos define como grupo es el aliento que nos impulsa en los momentos difíciles, los deseos de llegar juntos al final y, sobre todo, el respeto que sentimos por la profesión que escogimos.

Pero también es momento, no solo de recordar, sino de celebrar. Celebramos por los grandes acontecimientos y por aquellos pequeños detalles que marcaron la diferencia. Celebramos los exámenes en los que logramos salir airoso, los trabajos improvisados que resultaron ser un éxito y la adrenalina por terminar de escribir ese texto en las noches de desvelo. Además, festejamos todos y cada uno de los sábados que pudimos despertar sin poner la alarma, los profesores que, aún siendo exigentes fueron comprensivos y nos



La entrega de los títulos a los recién licenciados, del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, culminó con la foto oficial del acto. En ella aparecen los 20 graduados y el claustro que los guió durante los seis años de estudios. Los acompañan autoridades de la Universidad de La Habana y Fray Raisel Matanzas Pomares, sacerdote dominico, en representación de la orden de predicadores que, en 1728, fundara la Real y Pontificia Universidad de San Gerónimo.

tendieron su manto de apoyo, las carcajadas durante las clases, los que en estos años encontramos el amor, los que fundaron una nueva familia, las historias que construimos y las que somos protagonistas.

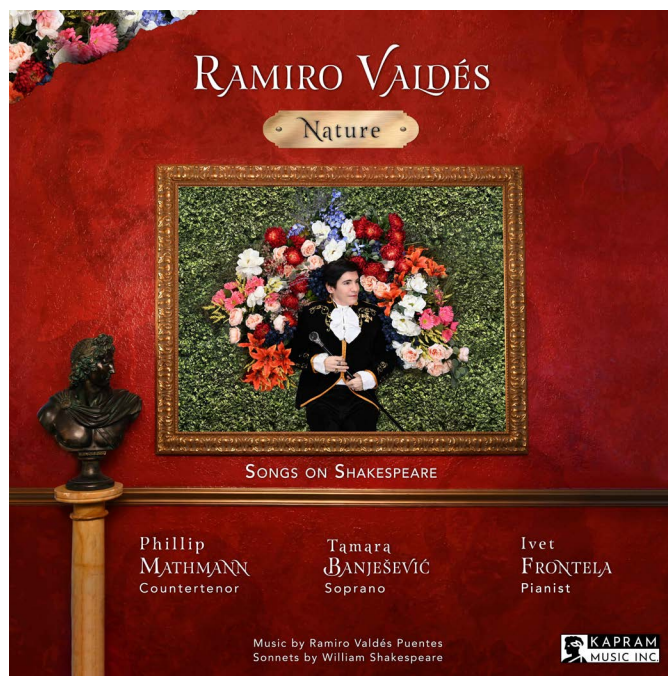
La siguiente etapa de nuestras vidas inicia en un escenario complejo, pero precisamente esas dificultades, lo hacen único, por ello debemos asumir el reto con responsabilidad, discipli-

na, pero también con humildad. El mundo necesita personas elocuentes y empáticas que sean capaces de ir más allá de lo obvio. Somos nosotros los guardianes de la cultura y la historia, en nuestras manos está preservarla en beneficio de todos.

Gabriela Milián, gestora cultural
 Gabinete de Patrimonio Musical
 Esteban Salas

DE CUBANÍA «NATURAL» Y TONO VINTAGE

por Marius Díaz



Nature, de Ramiro Valdés Puentes, se convierte en el primer fonograma, publicado por el sello discográfico Kapram Music, en septiembre de 2022. Sobre el proceso de composición, el autor señaló que «de alguna manera mágica cuajó, en la impronta de mi creación, la urgencia de incluir unos sonetos de Shakespeare, porque, en mi opinión, son los más bellos versos de amor nunca escritos, los leo con fascinación desde mi juventud».

La figura de William Shakespeare sigue gozando de una incuestionable contemporaneidad y humanidad. Su obra se reconstruye de forma novedosa y sirve de inspiración a creadores y artistas de disímiles campos y procedencias. Entre ellos se encuentra el compositor y pianista cubano Ramiro Valdés Puentes, quien, inspirado en el célebre escritor inglés, presenta su más reciente disco *Nature*, bajo el sello discográfico Kapram Music.

Las ocho piezas, que recoge esta producción, exponen un espacio melancólico e idealista, donde el amor constituye el motivo unificador. Esta temática, «de cubanía “natural” y tono *vintage*, resulta fresca y actual en los tiempos de hoy, como las letras que inspiraron su creación», según palabras del propio autor. Con siete sonetos de Shakespeare, acompañados de un texto de Ramiro Valdés Cortizo —hijo del compositor—, encontramos un conjunto de obras de variedad emocional y solidez formal equilibrada.

La ejecución estuvo a cargo de dos jóvenes artistas de la ópera en Europa: el contratenor alemán Philipp Mathmann y la soprano serbia Tamara Banjesevic, acompañados por la pianista cubana Ivet Frontela. Desde su diversidad, el protagonismo interpretativo alcanzado por cada uno de ellos da vida a la serie

con sensibilidad y cercanía, lo cual permite manifestar la intensidad creativa del autor.

Nature forma parte de una apuesta de difusión y promoción de la obra de Valdés, que continúa con la grabación y edición de nuevas piezas, continuadoras de la rica tradición musical de Cuba, donde el piano y el canto se presentan como claves indispensables. Estas sonoridades, de riqueza melódica, se soportan en una pianística refinada y de un sólido nivel técnico. Con un acento propio, al decir del propio compositor, «el horizonte está en seguir el camino de la producción músico-dramática para voz y piano, dibujado por Saumell, Cervantes, Sánchez de Fuentes, Lecuona y Diez Nieto, así como mis propios maestros Gramatges y Vitier, entre otros grandes compositores cubanos».

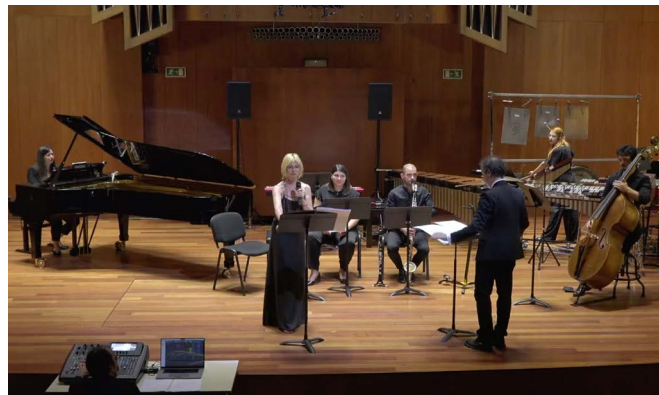
Marius Díaz, *compositor*

UN GALARDÓN PARA ABRACADABRA

por **Lucía Alonso**

Cada minuto de la vida puede ser mágico, no lo digo solo por el mercado abarrotado de historias al respecto, realmente creo que la incontenible realidad es capaz de asombrarnos una y otra vez. Es exactamente esto lo que incorpora el monodrama *Abracadabra* —para mezzosoprano, flauta (piccolo y contralto), clarinete en Sib (clarinete bajo), piano, contrabajo y percusión—, una obra pensada desde lo imprevisible y genuinamente maravilloso que puede ser mezclar música y lírica con lo inesperado. Teniendo esta perspectiva de fondo, llega la buena noticia para su compositor Marius Díaz, de que la obra ha sido galardonada, con el Certificate of Achievement & Publishing in the USA, en el NM-GCS II International Composition Competition.

Estrenada en el concierto académico de la Cátedra de Composición IF International Foundation, de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, celebrado en el Auditorio Sony (Madrid, España), en junio de 2022, la pieza fue compuesta a partir del texto de la escritora cubana Viviana Reina Jorrín, que dialoga con fragmentos del libro *De medicina praecepta saluberrima*, del médico y político romano Quintus Serenus Sammonicus. A nivel musical, según palabras de su autor, «es una partitura que respalda la dualidad idiomática, a partir de elementos modales, que



Bajo la dirección del compositor Fabián Panisello, por primera vez, *Abracadabra* fue interpretada por Donatienne Michel-Dansac (mezzosoprano), Sofía Salazar Sánchez, (flauta), Diego Micó Estruch (clarinete), Abel Ivars (contrabajo), Nerea Vera (percusión) y Magdalena Cerezo (piano).

evocan la antigüedad del escrito en latín, en contraste con componentes seriales más contemporáneos que, con un carácter expresionista, acompañan al texto en español que nos relata la historia».

El certamen que premió a *Abracadabra* estuvo dedicado a Fikret Amirov y aunó a autores de 21 países, con un total de 33 obras entregadas. Los tres primeros premios los recibieron, en el primer y el segundo lugar, Lin Sen (China) y Jared Destro (USA);

mientras Roman Czura (Alemania) y Irakli Areshidze (Georgia) compartieron el tercero. Asimismo, estuvieron dentro de los honrados Lelio Di Tullio (Italia), Franz Augustine Mallari (Filipinas), Lucas Jaramillo Valderrama (Colombia), Mehran Pedram (Irán), Alicia Haydée Clausi (Argentina), Sina Jafarikia (Irán) y Etibar Asadli (Azerbaiyán/Francia).

Cabe resaltar la labor del jurado durante la evaluación de las piezas, según palabras de la profesora Dra. Nargiz Aliyarova, presidenta de la National Music & Global Culture Society: «Our honorable board of qualified jury studied entries very carefully, selecting the best of the best. The name of the Amriov encouraged musicians around the world, and as a result number of excellent compositions emerged».

La ceremonia y el concierto de gala se celebraron el 22 de septiembre en el teatro Mugham Center, en Baku (Azerbaiyán); y el 20 de octubre en el Bruno Walter Auditorium, del Lincoln Center, en New York (Estados Unidos). En los programas de los eventos, se incluyeron las obras de los ganadores y piezas del compositor homenajeado, Fikret Amirov.

Lucía Alonso

periodista, colaboradora de *El Sincopado Habanero*

EL SINCOPADO HABANERO

Vol. VII 2022



Vol. I 2016

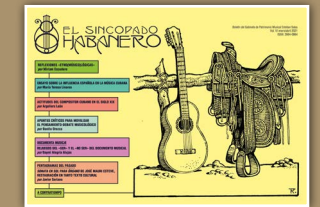
Vol. II 2017

Vol. III 2018

Vol. IV 2019

Vol. V 2020

Vol. VI 2021



Se trata, por tanto de «sincopar la música» porque esa es la esencia misma de la cubanidad: alterar la monotonía, provocar la sensualidad e invitar al movimiento desde este observatorio de La Habana Vieja, donde se concilia el arte con su función social y cada lección aprendida ha de ser compartida para preservar lo más valioso que es nuestra memoria.

El violinista Linus Roth, de origen alemán, durante la IV edición del Festival Habana Clásica, en la Basílica Menor de San Francisco de Asís, la tarde del 10 de noviembre. Roth toca el violín Stradivarius «Dancla», de 1703, un amable préstamo de la fundación de música L-Bank Baden-Württemberg. Este instrumento fue fabricado por el luthier italiano Antonio Stradivari de Cremona y lleva el nombre del violinista francés Charles Dancla, quien fuera maestro del violinista cubano Claudio José Domingo Brindis de Salas (La Habana, Cuba, 1852 - Buenos Aires, Argentina, 1911) en París.



© MANUEL ALMENDARES

