



El Oído Pensante

E-ISSN: 2250-7116

eloidopensante@gmail.com

Universidad de Buenos Aires
Argentina

Blanco García, Yurima; Pérez Gómez, Ailer
"Vanguardia" y "retaguardia" musical en Cuba: relatos históricos y polémicas (1961-1971)
El Oído Pensante, vol. 8, núm. 2, agosto-enero, 2020, pp. 11-37
Universidad de Buenos Aires
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552972255002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

“Vanguardia” y “retaguardia” musical en Cuba: relatos históricos y polémicas (1961-1971)



Yurima Blanco García

Universidad de Valladolid, Valladolid, España
yurima.blanco.garcia@uva.es

Ailer Pérez Gómez

Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, La Habana, Cuba
ailerperez@cubarte.cult.cu

Recepción: marzo 2020.

Aceptación: junio 2020.

Resumen

Este trabajo parte de un interrogante ¿cuál ha sido el relato historiográfico sobre la vanguardia musical cubana y sus polémicas? El objetivo es definir las tensiones que tuvieron lugar en torno a la creación musical en los inicios de la Revolución Cubana a través del examen de las fuentes historiográficas firmadas por sus protagonistas. La vanguardia musical en Cuba se emplaza en el contexto incipiente de la Revolución y estuvo liderada inicialmente por Juan Blanco (1919-2008) y Leo Brouwer (1939). Este movimiento no sólo destacó por la innovación técnica, estética y social de su propuesta, sino que devino en una élite artística e ideológica. En paralelo, existió otro discurso en el terreno compositivo y de la crítica, calificado como “retaguardia musical” (Martín, 1971) y, por ello, postergado en el reconocimiento y visibilidad de sus creadores. Se toma como referencia documental el análisis de publicaciones donde debatieron los compositores entre 1961 y 1971, de manera recurrente, *La Gaceta de Cuba* y el boletín *Mensajes* (UNEAC). Se reflexiona sobre cuatro ejes centrales identificados en esta polémica: la definición de “música nueva”, la confrontación entre “vanguardia” vs “retaguardia musical”, el compromiso político de los compositores y la valorización del público.

Palabras clave: vanguardia musical, retaguardia, compositores, Revolución Cubana, crítica

"Vanguardia" e "retaguarda" musical em Cuba: histórias e controvérsias históricas (1961-1971)

Resumo

Este trabalho parte de uma pergunta: qual tem sido o relato historiográfico da vanguarda musical cubana e suas controvérsias? O objetivo é definir as tensões que ocorreram na criação musical no início da Revolução cubana, examinando as fontes historiográficas assinadas por seus protagonistas. A vanguarda musical em Cuba está localizada no contexto incipiente da Revolução e foi inicialmente liderada por Juan Blanco (1919-2008) e Leo Brouwer (1939). Esse movimento destacou-se não apenas pela inovação técnica, estética e social de sua proposta, mas também transformou-se em uma elite artística e ideológica. Ao mesmo tempo, houve outro discurso no terreno composicional e crítico, qualificado como "retaguarda musical" (Martín, 1971) e, portanto, adiado no reconhecimento e na visibilidade de seus criadores. A referência documental é baseada na análise de publicações onde compositores debateram de forma decorrente entre 1961 e 1971, como *La Gaceta de Cuba* e o boletim *Mensajes* (UNEAC). O artigo propõe uma reflexão sobre quatro eixos centrais identificados nesta controvérsia: a definição de "nova música", o confronto entre "vanguarda" e "retaguarda musical", o compromisso político dos compositores e a valorização do público.

Palavras-chave: música de vanguarda, retaguarda, compositores, Revolução Cubana, crítica

Musical "Avant-garde" and "Rearguard" in Cuba: Historical Narratives and Polemics (1961-1971)

Abstract

This work starts from a question: which has been the historiographical narrative of the Cuban musical avant-garde and its polemics? Its aim is to define the tensions that took place in musical creation at the beginning of the Cuban Revolution by examining the historiographic sources signed by its protagonists. The musical avant-garde in Cuba is located in the incipient context of the Revolution and was initially led by Juan Blanco (1919-2008) and Leo Brouwer (1939). This movement not only stood out for the technical, aesthetic and social innovation of its proposal, but it also became an artistic and ideological elite. At the same time, there was another discourse in the compositional and critical field, described as "musical rearguard"

(Martín, 1971) and, therefore, postponed in the recognition and visibility of its creators. The analysis of publications where the composers debated between 1961 and 1971, on a recurring basis, *La Gaceta de Cuba* and the bulletin *Mensajes* (UNEAC) are taken as documentary reference. It reflects on four central issues identified in this controversy: the definition of "new music", the confrontation between "avant-garde" and "musical rearguard", the political commitment of the composers and the appreciation by the public.

Keywords: Musical avant-garde, rearguard, composers, Cuban Revolution, criticism

Introducción

La historiografía musical coincide en enmarcar la década de 1960 como la etapa de mayor auge de la vanguardia musical en Cuba, emplazado en el contexto de la incipiente Revolución Cubana. Este movimiento alcanza su definición a partir del discurso compositivo, crítico y social que desplegó un núcleo de músicos, inicialmente liderados por los compositores Juan Blanco (1919-2008) y Leo Brouwer (1939). Los jóvenes artistas prestaron especial atención a la experiencia del Festival de otoño de Varsovia y mostraron 1964 como fecha de despegue para sus primeras creaciones (Gómez y Eli, 1995).

El escenario de esta vanguardia fue propiciado por las transformaciones que emergieron del nuevo sistema político-social. Considerada entre las "grandes revoluciones modernas de los últimos dos siglos" (Rojas, 2015, p. 10) y con una amplia repercusión en el ámbito continental,¹ la revolución de 1959 se definió por la ruptura con los modelos del régimen anterior y una transformación política que alteró todos los órdenes de la sociedad. En el nuevo sistema se diseñaron otras perspectivas para la cultura que, en el caso específico de la música, "se vieron reflejadas en tres grandes vertientes: la educación, la creación y la divulgación" (Gramatges, 1997, p. 20).

¹ El proceso cubano de 1959 se considera una quinta etapa en la historia del movimiento de izquierdas en Latinoamérica (Prieto, 2017, p. 22). Se tomó como paradigma por los grupos progresistas y obtuvo una amplia representación entre la intelectualidad. Entre los escritores identificados con este movimiento figuran nombres sobresalientes como Mario Benedetti, Julio Cortázar, Pablo Neruda, Jorge Amado y Roque Dalton, junto a los cubanos Nicolás Guillén, Alejo Carpentier y Roberto Fernández Retamar.

La actividad de los jóvenes compositores, así como de los intérpretes y críticos que se vincularon con este movimiento, no sólo abarcó la creación musical, sino que contó con una amplia plataforma para la crítica y la divulgación. De acuerdo con Gómez y Eli sus principales figuras ocuparon diversas tribunas para referirse no sólo a las innovaciones técnicas y de lenguaje que pertrecharon sus obras, sino que “impugnaron los resultados y posiciones estéticas de los compositores de la generación anterior con polémicas voces” (1995, p. 404). Este hecho, percibido como propio de épocas de rupturas, “no duró mucho tiempo y, a la larga, dejó su huella positiva en cuanto a la confrontación de ideas” (1995, p. 404).

Ciertamente, las aportaciones de la vanguardia musical y la élite –artística y política– que la representaba, ha sido el centro de estudio de este período en la literatura musical, en detrimento de otras figuras también implicadas en el campo musical, pero en posiciones subalternas. Sin embargo, conviene conocer y discutir sobre los discursos que generaron tanto los compositores vanguardistas como los de otros músicos que no se adscribieron a este movimiento.

Proponer esta dualidad cobra sentido si entendemos el fenómeno de la asimilación de los lenguajes de vanguardia y el posicionamiento de compositores y obras como la instauración de un nuevo canon musical. Corrado señala que el canon se conforma bajo el amparo de un *status quo*, “en la tradición naturalizada, en la experiencia, en la virtual intemporalidad de los valores estéticos compartidos, en su papel fundante en la cultura y con valor prospectivo, ya que señala o sugiere las direcciones que debe seguir la producción posterior” (2005, p. 29).

De esa manera se advierte la tendencia a una visión generacional en este discurso, que afectó la visibilidad de otras figuras que transitaban rutas estéticas diferentes, pero que se mantuvieron activas en los ámbitos de la composición, la docencia y la crítica musical durante la primera década de la Revolución. Sin embargo, asumir simplemente que el canon es criticado por las minorías o por aquellos que se perciben excluidos o no representados en “el canon dominante” (Corrado, 2005) sería una visión muy sesgada del asunto. Es por eso el interés en responder cómo se manifiesta la confrontación entre estos dos grupos de compositores en el ámbito de las ideas y cuáles son los principales ejes que la orientan.

Ello podría observarse también desde la relación renovación/ruptura: si bien el ideal modernista busca expandir la tradición utilizando técnicas plurales, de otro lado, la vanguardia cuestiona la tradición, las instituciones,

y provee una estética de contracultura (Madrid, 2008, p. 15). Sin embargo, si se contextualiza en el ámbito latinoamericano –y en nuestro caso, el cubano–, esta idea toma otros matices, pues la vanguardia se integró a la concepción de políticas culturales y a la creación y desarrollo de las instituciones que las implementaban. Sus creadores plantearon un vínculo inmanente entre vanguardia y revolución (Blanco, 1962) y, con ello, un medio de posicionamiento y negación de la tradición (Rodríguez Alpízar, 2019), analogía que fue cuestionada por el otro grupo de compositores (Martín, 1971).

Exploramos el reflejo de estas posturas al interior de los escritos promovidos por la prensa en el período de 1961 a 1971, coincidente con los procesos de emergencia y establecimiento de la vanguardia musical cubana y en el que se concentran estos fecundos intercambios –directos o indirectos– entre algunos de los compositores ubicados en uno u otro extremo. Para ello indagamos en las publicaciones seriadas del período, tomándolas como fuentes primarias, en tanto espacios fundamentales a través de los cuales pueden ser estudiados dichos debates. Estas fuentes se localizan en los archivos de instituciones cubanas como la Biblioteca Nacional José Martí, el Laboratorio Nacional de Música Electroacústica y el Museo Nacional de la Música.

Recurrimos al método historiográfico en tanto permite considerar los posicionamientos y lugares de enunciación de las ideas y los sujetos que las emiten en su propio escenario. La historiografía, como afirma Juan Pablo González “tiende a organizar su relato de acuerdo a juicios de valor surgidos en el propio tiempo que estudia, dándole importancia a aquello que los sujetos estudiados consideraban importante o al menos preguntándose el porqué de sus decisiones” (2015, p. 32).

Este punto de partida nos lleva a ampliar el ámbito de la pesquisa sobre el contexto de los sesenta en Cuba y considerar el conjunto de fuentes bibliográficas y de “actores” implicados en la configuración del campo musical (Bourdieu, 2002). Si bien la vanguardia fue el canon y dominó el relato histórico de los sesenta, “cuando la historiografía comenzó a preocuparse por la sociedad en su conjunto, con su pluralidad de sujetos e historias de vida, el canon se diversificó y la musicología entró en crisis” (González, 2015, p. 32). En este trabajo intentamos visibilizar otros juicios de valor y discutir sobre su pertinencia, asumiendo el presupuesto de la historia no como el pasado, sino como aquello que el conocimiento histórico ha abarcado de él (Dahlhaus, 1997, p. 55).

El artículo se estructura en tres partes: primero, se examinan las principales aproximaciones al fenómeno desde las perspectivas histórica e historiográfica. En segundo lugar, se describen las formas en las que se refleja la confrontación entre estas dos posiciones –“vanguardia” y “retaguardia”– en espacios de crítica musical de la época liderados por los compositores. Finalmente, se propone una reflexión a partir del análisis de ese debate y se identifican los principales ejes de discusión encontrados en sus pronunciamientos.

Relatos históricos sobre la vanguardia y sus polémicas

Como se refirió anteriormente, se toma como ámbito temporal de indagación el periodo entre 1961 y 1971. Durante esta década encontramos una problemática central a partir de la cual se construyeron los discursos sobre el arte y la cultura: la trascendencia y el estrecho vínculo que debía existir entre la política, las expresiones culturales y los artistas e intelectuales. Según Martínez (2006) este activo involucramiento de los intelectuales provocó que fueran clasificados más que por su filiación a una u otra corriente estética de la época en función de su postura político-ideológica.

En el campo específico de la música de concierto se puede sugerir que existió una mayor flexibilidad, respecto a otras esferas artísticas, por parte de la clase política hacia los gestores de la música y la praxis musical misma. Quevedo (2016, pp. 158-159) afirma que ello se sustentó en dos aspectos puntuales: el apoyo que el núcleo de compositores proporcionó al proceso de la Revolución, validado desde las actuaciones de la Sociedad nuestro tiempo en los años cincuenta;² y, de otro lado, el alto nivel de competencia técnica que exigía la evaluación de su discurso creativo, de ahí que la clase política cedió ante la implicación social del movimiento vanguardista.

Los principios de la política musical planteados desde inicios de la década proponían una noción inclusiva (Ardévol, 1966), pero las contradicciones en el ámbito creativo se hicieron notar por diversas vías. De ahí que el relato histórico sistematizado tanto a través de la producción escrita

² Presidida por H. Gramatges, agrupó los compositores A. León, J. Blanco, C. Fariñas y Nilo Rodríguez, al director de orquesta M. Duchesne Cuzán, la profesora María Antonieta Henríquez, escritores y artistas plásticos y de cine. Crearon la revista *Nuestro tiempo*, comisionaron exposiciones, conciertos y presentaciones literarias. Vincularon sus actuaciones con el movimiento político de izquierda. En 1960 cesaron sus funciones y se adscribieron a las instituciones oficiales del nuevo sistema, ocupando importantes cargos en la esfera pública.

como de acciones difusivas se centrara fundamentalmente en aspectos generacionales, técnicos y estéticos, y menos en otros de carácter político o ideológico.

En ese sentido, existe un grupo de textos dedicados a reflejar panoramas históricos de la música en Cuba, tanto de modo general como enfatizando en determinados entornos creativos. Estos textos se producen desde la década de 1960 y en su mayoría proponen recorridos lineales por la historia de la música cubana teniendo como hilo conductor el quehacer de figuras importantes, esencialmente compositores. Aquí se observa una relativa uniformidad temática y metodológica entre textos de diferentes épocas, espacios y autores.

Muy similares cortes presentan los ensayos *Introducción a Cuba: la Música* (1969), de José Ardévol, *Panorama histórico de la música en Cuba* (1971), de Edgardo Martín, y *Presencia de la Revolución en la música cubana* (1997 [1983]), de Harold Gramatges, en tanto todos fueron escritos por compositores (con estrechos vínculos personales y de filiación estética entre sí). Los tres ordenan los contenidos en primer término por épocas, lo que garantiza un relato cronológico diacrónico de la historia, y por espacios de acción de la música, que destaca la enseñanza musical, los conciertos y espacios difusivos (donde entra el papel de instituciones, sociedades e intérpretes) y la creación, esbozada a partir de la relación de los compositores que consideran representativos de cada época definida, con mayor o menor amplitud respecto a filiaciones estéticas, recursos compositivos, rasgos estilísticos y obras específicas.

De ese modo, la resultante se enarbola como una genealogía de la creación de concierto en Cuba, donde la música contemporánea queda reducida a la mención de la vanguardia musical de los años 60 y las figuras adscritas a ella, primeramente: Juan Blanco, Leo Brouwer, Carlos Fariñas (1934-2002) y Manuel Duchesne Cuzán (1932-2005). A estos nombres se incorporan –siempre a modo de listado–, otros, de los cuales se menciona su apego o no a los postulados de la vanguardia, entendida como “puesta al día” con las técnicas de composición al uso en el mundo occidental (entiéndase este como Europa y Estados Unidos).

Esta tendencia de enfoque se extiende también a textos producidos por las musicólogas Zoila Gómez y Victoria Eli, en publicaciones dedicadas a panoramas más generales sobre la música, en las que la academia ocupa un epígrafe o capítulo. Puede constatarse en los libros *...haciendo música cubana* (1989), destinado a la enseñanza general, que agrupa los géneros

de la música cubana a partir del modelo de complejos genéricos desarrollado por Olavo Alén (1985); y *Música latinoamericana y caribeña* (1995), donde trascienden el entorno local y aplican dicho modelo a los géneros de la música popular-tradicional de la región, buscando las conexiones entre las diferentes regiones, como reflejo de una conciencia de identidad latinoamericana. En este ámbito las autoras proponen un capítulo dedicado a la música de concierto, en el que se antepone los conceptos de neoclasicismo y experimentación, este último inclusivo del concepto de vanguardia. En el texto se caracteriza la creación posterior a 1959 como: vanguardia musical cubana (1964-1969); nacionalismo y neoclasicismo (tendencias desarrolladas anteriormente); generación posterior a la vanguardia/primeros graduados del Instituto Superior de Arte, cantera creadora en desarrollo. A cada uno de estos grupos se asocian los nombres de los compositores correspondientes (Gómez y Eli, 1995).

Además de estos textos, pueden encontrarse artículos y ensayos editados por publicaciones seriadas, siempre teniendo al fenómeno de la vanguardia musical de los años 60 como eje de sus consideraciones respecto a la creación contemporánea. Entre ellos, llama la atención "Contrapunteo estético de la música cubana del siglo XX", de Clara Díaz (2001, pp. 40-45) que, siendo más reciente, aún asocia la creación posterior a 1960 en dos agrupamientos fundamentales. Por un lado, compositores que asimilan "los elementos más actuales y diversos en el orden técnico y estilístico, bajo la preocupación fundamental de establecer una renovación del lenguaje y sus recursos" (p. 55), criterio al que vincula a creadores como Brouwer, Blanco, Fariñas, Héctor Angulo (1934-2018), Roberto Valera (1938), José Loyola (1941), Gramatges y Argeliers León. El otro agrupamiento responde a compositores "representativos de una generación que se mantiene dentro de una línea composicional 'más conservadora'". Entendido el término conservador en el sentido de estéticas apegadas a modelos validados en la primera mitad del siglo XX como el "neoclasicismo" y el "nacionalismo". Aquí relaciona a Félix Guerrero, Edgardo Martín, Nilo Rodríguez e Hilario González (Díaz, 2001, p. 55).

Una visión peculiar respecto a la rígida noción de discontinuidad con la que se relaciona a la vanguardia en términos estéticos la encontramos en la tesis "Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea (1947-1980)". Rodríguez Cuervo (2002) determina, a través del análisis musical, "específicos modos de hacer de lo cubano" (p. 19) en un grupo de obras creadas en esa etapa. Con ello explora el concepto de identidad, definido en compositores de distinta hornada (Gramatges, León, Brouwer, Valera y Fariñas), desde las expresiones más directas y

evidentes hasta las más abstractas, que le permiten demostrar la existencia de características “comunes a la poética, al pensamiento, a los modos de obrar en su conjunto, de todas estas generaciones” (Rodríguez Cuervo, 2002, p. 110).

Por su parte, Mara L. Juan, aborda el fenómeno de la vanguardia durante la década del sesenta a fin de contextualizar objetos de estudio de su interés específico: la figura de Leo Brouwer (2006) y la creación para cuerdas frotadas en Cuba (2014). Señala el enfrentamiento de posturas y reproduce la visión de Gramatges para sustentar la naturaleza polémica y contradictoria de la vanguardia musical, en tanto “[...] pareció necesitar apoyarse en una ‘retaguardia’ para justificar su línea de avanzada y arremetió contra aquellos que no hacían su música sobre la base técnica del serialismo, aleatorismo, puntillismo, atematisismo y música concreta y electrónica” (Juan, 2014, p. 33).

En fechas más recientes, diferentes investigadores han abordado en sus estudios este período artístico de Cuba (Guzmán, 2008; Pérez Gómez, 2011; González, L., 2013; Quevedo, 2016; Morales, 2018; Rodríguez Alpízar, 2015 y 2019) y han propuesto nuevas valoraciones al respecto. El compositor Rafael Guzmán (2008) cuestiona el concepto mismo de vanguardia, su aplicación al entorno cubano y las narrativas que legitiman unos repertorios por sobre otros en un sentido de canon, donde lo nuevo y lo viejo se articulan en una relación simbólica que refiere nuevamente los opuestos “vanguardia” y “retaguardia”. Su propuesta es denominar esta etapa como “movimiento musical cubano de los 60” y considerar el fenómeno mucho más extendido que el enunciado de “vanguardia”. Esta última la define como “el proceso creativo-musical, sin distinción de técnicas y conceptos estéticos, que irrumpe con el triunfo revolucionario de 1959, se expande hasta la década de los años 70” (Guzmán, 2008, pp. 19-20), con el protagonismo de los compositores y la integración del Grupo de experimentación sonora del ICAIC, el movimiento de la nueva trova y otros soportes institucionales y artísticos.

Al respecto, se interroga Guzmán: “¿cómo catalogar las obras que, adoptando la estética de la ‘retaguardia’, contribuyen con su grano de arena a la respuesta de nuestra gran urgencia: la identidad?” (2008, p. 26). Esta idea cobra especial interés al subrayar la presencia de autores afincados en tendencias distintas o no directamente afines al núcleo vanguardista, a quienes reconocía –no obstante– “como continuadores de una cubanidad musical” (2008, p. 2). Distingue dentro del círculo de “retaguardia” a Ernesto Lecuona (1895-1963), Félix Guerrero y Alfredo Diez-Nieto, a los cuales

cabría añadir a Hilario González y Carlo Borbolla. A excepción de Lecuona, el resto ha resultado menos atendido en la historiografía tradicional por estar desconectados de ese hilo genealógico que pretende narrar la historia de la música como una sucesión de escuelas compositivas, rupturas y avances técnico-conceptuales.

Esta propuesta respecto al "movimiento musical cubano de los sesenta" lleva a Guzmán a la siguiente conclusión: "Nuestra verdadera modernidad constituye la independencia de nuestro pensamiento y el reflejo de la identidad cubana" (2008, p. 16). Ciertamente, la libertad creativa y estética y la definición de la identidad constituyeron dos constantes en la obra de los compositores cubanos, aunque, durante esta década, las polaridades condujeron a la casi total exclusión –bajo el calificativo de "tradicionales" o "conservadores"– de creadores y obras que continuaron con otros lenguajes convencionales, pero no por ello menos valiosos, por su implicación con la identidad cubana.

Liliana González (2013) propone la ampliación de este movimiento hasta la apertura de la Cátedra de composición del Instituto superior de arte, en 1976, bajo la dirección de Ardévol. La autora reflexiona sobre el carácter subjetivo y controversial de algunas obras y de la propia noción de vanguardia por parte de creadores, intérpretes y audiencias. Incorpora como ejemplo de otras fundamentaciones estéticas, aunque cercanas a este movimiento, a la figura de Federico Smith (1929-1977), inicialmente excluido en el relato histórico-musical de la vanguardia.

Rodríguez Alpízar (2015) contextualiza la obra pionera de Juan Blanco en el desarrollo de la música electroacústica en Cuba y define la emergencia y posicionamiento de la "llamada vanguardia musical de los sesenta" como "el verdadero reflejo musical de una época de cambios en Cuba" (p. 55). Plantea la diversidad del "movimiento", muchas veces abordado como un grupo homogéneo, y cómo sus estrenos "instaban a la reflexión estética en medio del debate que la música provocaba" (p. 50). En su trabajo más reciente (Rodríguez Alpízar) argumenta que los "discursos artísticos fueron convirtiéndose en discursos artísticos-políticos" (2019, p. 398), en tanto soporte ideológico de la Revolución, donde exploraron un lenguaje que pudiera alcanzar amplios sectores de la población.

Al margen de considerar estas nuevas ideas desde la perspectiva académica, es en un trabajo de hace casi cuatro décadas donde encontramos un vínculo directo con nuestra reflexión, dado que en los casos anteriores no se explora al interior del fenómeno en tanto debate intelectual

protagonizado por sujetos específicos que se dedicaron no solo a producir obras, sino a “pensar” sobre estas y las de sus contemporáneos. Es precisamente Victoria Eli, quien en su trabajo académico *La creación musical de la Revolución (1959-1971)*, dedica un epígrafe a la “Polémica en torno a la vanguardia musical”, y refiere que: “Publicaciones periódicas de la década del sesenta y de los años iniciales de la década siguiente, recogen en buena medida el enfrentamiento conceptual, técnico y estético de dos grupos de creadores” (1981, p. 85).

De ese modo, ilustra estas dos posiciones a través de pronunciamientos de algunos de los compositores más representativos. Este cotejo de opiniones alcanza, por un lado, a Blanco, Brouwer, Fariñas, y de otro, a Gramatges, Martín y Ardévol, quien resume el ideal de convivencia entre las polarizadas posturas:

Deseo que se toque toda la música que alcance cierto nivel como realización artística, incluida la experimental, con el máximo de libertad [...] Ahora bien, de ese ejercicio de la libertad no puede derivarse el predominio en nuestro país de una línea estilística determinada en perjuicio de las demás [...] ni es honrado intentar el monopolio de la contemporaneidad musical en nombre de una tendencia (Ardévol en Eli, 1981, p. 89).

Luego de estas valoraciones la autora considera que el fenómeno no debe entenderse como un enfrentamiento de carácter individual, ni enraizado en una simple oposición generacional, sino como un genuino debate intelectual, “cuyo contenido fue de un carácter esencialmente ideológico y estético” (Eli, 1981, p. 90).

Este juicio denota entonces la pertinencia de indagar en ese debate, más allá de la noción “naturalizada” –tanto en los discursos académicos como en el imaginario de los músicos–, que lo entiende como una simple polarización de posturas: la apropiación de las técnicas asociadas a la vanguardia internacional como sinónimo de progreso, puesta al día, funcionalidad y pertinencia social, en oposición a resultados creativos amparados en la búsqueda de una evidente expresión nacional a través de fuentes populares o folclóricas, como reflejo de un intransigente tradicionalismo y resistencia al cambio.

Con ello se han enmascarado, de cierto modo, los matices ideo-estéticos que señalara Eli (1981) en su aproximación. Consideramos que explorar las formas en las que se produjeron estos intercambios, sus espacios de

pronunciamento y los tópicos de discusión específicos sobre los cuales se enarbolaron estas polémicas puede contribuir a esclarecer las esencias del fenómeno y sobre todo, propiciar posibles nuevas lecturas a las luz de las fuentes escritas que aquí se toman en cuenta.

La voz (crítica) de los compositores

A partir de la década de 1960 se generan una serie de trabajos en órganos de prensa de amplia difusión social –*Revolución*, *Hoy*, *El Mundo*, y *Bohemia*–, y revistas culturales surgidas en la etapa y vinculadas a instituciones y movimientos artísticos –*Revista de Música* (Departamento de música de la Biblioteca Nacional José Martí), *La Gaceta de Cuba* (UNEAC) y *El Caimán Barbudo* (suplemento del periódico *Juventud rebelde*)– Los textos indagan en la llamada “nueva música”, “vanguardia musical”, o “creación contemporánea” de los compositores cubanos Juan Blanco, Leo Brouwer y Carlos Fariñas, con Manuel Duchesne Cuzán como intérprete, y sus principales resultados de escucha. En estos espacios aparecen no solamente algunos juicios valorativos de los autores, sino que se da pie a la opinión de estos protagonistas, no solo respecto a lo que ya puede considerarse como movimiento estético, sino a aspectos técnicos y formales específicos de las obras que se estrenan y reponen.

En la siguiente tabla se relaciona una selección de artículos difundidos por estas publicaciones seriadas entre 1961 y 1971, período de surgimiento y apogeo de la vanguardia musical y de las polémicas en torno a ella. Se muestran, siguiendo el orden cronológico, los campos de autor, año, órgano de difusión, título del artículo y una breve descripción del contenido. Como resultado del análisis se provee una columna final con palabras clave extraídas de los textos.

| Autor | Año | Publicación | Título | Contenido | Ejes |
|-------------|------|---|---|--|--|
| Juan Blanco | 1961 | <i>Revolución</i> | Primer concierto de la temporada | Referencia a <i>Tres Ricercari para orquesta</i> (J. Ardévol), OSN, E. González Mantici (Dir.) | -Público -Crítica interpretación |
| Leo Brouwer | 1961 | <i>Revista de Música</i> (año 2, nº 4, octubre) | Recuento de un festival de música en Varsovia | Importancia de la “nueva escuela polaca”, referente para la creación musical contemporánea, escasa presencia latinoamericana, contacto y apertura al socialismo europeo. | -Música nueva -Nueva escuela polaca -Compromiso político |
| Juan Blanco | 1962 | <i>La Gaceta de Cuba</i> (nº 1, abril) | Música nueva | Definición de “música nueva”, importancia de las nuevas técnicas y tendencias, compromiso político, crítica a los que “persisten en abjurar las técnicas de su tiempo”. | -Música nueva -Compromiso político -Interpretación -Músicos “estancados” |

| | | | | | |
|------------------|------|---|---|--|--|
| Juan Blanco | 1962 | <i>La Gaceta de Cuba</i> (nº 10, diciembre) | Oír música | Necesidad de que el público "estudie", decida. Crítica a aquellos "estancados" en el romanticismo, dogma, "niegan el desarrollo de las nuevas técnicas artísticas". | -Público -Músicos "estancados" -Música nueva |
| Juan Blanco | 1963 | <i>La Gaceta de Cuba</i> (nº 15, abril) | Los herederos del oscurantismo (I) | "Desenmascarar", arte abstracto, arte realista. "Con nosotros, con todos los escritores y artistas cubanos, está la Revolución". | -Compromiso político -Música nueva |
| Juan Blanco | 1963 | <i>Bohemia</i> | Encuentro con un director de orquesta | Intercambio con el director de orquesta Richard Schumacher, en el que el autor indaga sobre sus criterios acerca de la música dodecafónica, la música concreta y otras técnicas de vanguardia. | -Música nueva |
| Juan Blanco | 1963 | <i>Bohemia</i> (16 de agosto, p. 39) | Sin prejuicios | Concierto "Escuela Nacional de Música de Cubanacán. Concierto Juvenil en Homenaje al Profesor Juan Pablo Ondina". de <i>Esbozos dodecafónicos</i> (L. Brouwer). | -Música nueva -Crítica -Interpretación -Repertorio "sin prejuicios" |
| Juan Blanco | 1964 | <i>La Gaceta de Cuba</i> (nº 39, julio) | Música concreta | Imagen de <i>Texturas, para orquesta y banda magnetofónica</i> (J. Blanco) (OSN, Dir. M. Duchesne Cuzán) Reseña del concierto y ficha biográfica de J. Blanco. | -Música nueva -Nueva escuela polaca |
| s/a | 1964 | <i>Revolución</i> | Concierto de la Orquesta Sinfónica en el "Roldán" | Estreno de obras cubanas y polacas (OSN, M. Duchesne Cuzán, Dir.): <i>Texturas para orquesta y banda magnetofónica</i> , (J. Blanco) y <i>Concertante para viola y orquesta</i> (N. Galán). | -Música nueva |
| s/a | 1964 | <i>Bohemia</i> | El acontecimiento del año | Entrevistas a J. Blanco y M. Duchesne Cuzán referentes al concierto homenaje a la música polaca. | -Música nueva |
| Rine Leal | 1965 | <i>Cuba Internacional</i> | Otra música | Referencia al concierto de la OSN, estreno de <i>Episodio</i> , de J. Blanco y <i>Sonograma II</i> de L. Brouwer, dirigidas por M. Duchesne Cuzán. | -Nuevas técnicas -Público |
| Juan Blanco | 1965 | <i>Bohemia</i> (p. 27) | Un estreno y pocos logros | Crítica al concierto de OSN, E. González Mántici (Dir.). Juicios negativos acerca de la interpretación (dirección) Referencia a "Interludio" y "Pasacalle", de <i>Suite para coro y orquesta</i> (L. Brouwer). | -Crítica -Interpretación -Música nueva -Repertorio sin prejuicios |
| Federico Smith | 1965 | <i>Hoy</i> (31 de marzo, p. 5) | Música nueva en la orquesta sinfónica... | Crítica del concierto de OSN (Dir. Duchesne) con obras de Lutoslawski, Brouwer, Blanco y Stravinski. | -Público -Crítica -Interpretación |
| Jorge Berroa | 1966 | <i>El Caimán Barbudo</i> (nº 1, p. 23) | La juventud compone | Acerca del concierto de jóvenes compositores organizado por la Brigada Hermanos Saiz. | -Música nueva |
| Nicolás Cossio | 1966 | <i>El Caimán Barbudo</i> (nº 2, p. 2) | Nueva música | Entrevista. Presentación en concierto de obras de J. Blanco y L. Brouwer. Proceso de elaboración y condiciones de recepción. | -Música nueva -Crítica -Músicos "retrógrados" -Públicos |
| Alejo Carpentier | 1966 | <i>El Mundo</i> (2 de marzo, pp. 1, 9) | Un concierto joven | Crítica al concierto de la O. S. N. dirigida por Manuel Duchesne Cuzán, con obras de Leo Brouwer y Juan Blanco. Se concentra en el estreno de <i>Contrapunto Espacial</i> , de J. Blanco. | -Crítica -Interpretación |

| | | | | | |
|---|------|--------------------------------------|---|---|---|
| E. Martín/L. Brouwer/J. Blanco/ C. Fariñas/ M. Duchesne Cuzán | 1966 | <i>Juventud Rebelde</i> (junio) | Polémicas en torno a un concierto | Debate generado a partir las opiniones reflejadas en las notas al programa de concierto de la O.S. N. y la consecuente respuesta a las mismas por parte de los compositores y el director de la orquesta. | - Asimilación de la vanguardia europea en Cuba y América - Crítica al nacionalismo |
| Miguel A. Moreira | 1968 | <i>El Mundo</i> | Erotofonías | Descripción de <i>Contrapunto Espacial</i> nº 2, <i>Erotofonías</i> (J. Blanco). Opiniones del compositor sobre la recepción de obras donde utiliza "difíciles complejos sonoros instrumentales, concretos y electrónicos". | -Música nueva -Crítica -Interpretación |
| Juan Blanco | 1968 | s/t | Al fin... para que el triunfo sea completo | Recepción positiva de conciertos de música nueva –OSN bajo la dirección de M. Duchesne Cuzán– dedicado a la nueva música polaca (y que incluyó obras de L. Brouwer y J. Blanco). | -Nueva escuela polaca -Nueva música -Crítica -Interpretación |
| D. Ch. | 1969 | <i>La Gaceta de Cuba</i> (pp. 14-15) | Un nuevo triunfo para Cuba | Entrevista a Carlos Fariñas, a propósito de recibir el Premio de la Bienal de París. | -Vanguardia -Ruptura -Neoclasicismo -Nacionalismo |
| Omar Vázquez | 1969 | s/t | Ofrecerán el jueves concierto de música de vanguardia en el Teatro "García Lorca" | Anuncio del concierto de la OSN, dirigido por M. Duchesne Cuzán en el que se pondrán obras de L. Brouwer, C. Fariñas y J. Blanco. | -Público -Música nueva |
| Juan Blanco | 1970 | <i>Bohemia</i> (sept., p. 16) | No es tan fiero el león... | Crítica al concierto de los Conjuntos Instrumentales de la O. S. N. dirigido por M. Duchesne Cuzán, con obras de Schoenberg, Nono, Galán y Stravinsky. | -Crítica -Interpretación -Cubanía |

Tabla 1. Relación de artículos de prensa sobre la vanguardia musical en Cuba (1961-1971).

Al observar el corpus general de estos trabajos puede notarse cómo la crítica musical se concentra en especificidades de los conciertos que reseña o refiere, aporta juicios valorativos, fundamentalmente, de las interpretaciones y atiende a rasgos estilísticos de las obras presentadas. Al mismo tiempo, se maneja la idea de cambio y progreso que se opera con la Revolución, que según los autores plantea una apertura hacia la expresión de lo más genuinamente nacional. Esto es posible constatarlo en los textos panorámicos que comienzan a publicarse como resúmenes de lo ocurrido cada año, y en los que intervienen autores como Ardévol (1966) y Blanco (1961) de forma regular.

En este punto debe destacarse que fueron los compositores en esa época quienes mayormente asumieron la crítica musical académica, una muestra de ello está en el periódico *Revolución*, en el que alternan en esta labor, a partir de 1961, Juan Blanco y Natalio Galán. Estos artículos tenían una estructura bastante regular, que los organizaba según el programa ejecutado, ofreciendo criterios acerca de cada obra y su ejecución. En la siguiente imagen se ejemplifica uno de ellos: fragmento de *Texturas*, pieza para

orquesta y banda magnetofónica, publicado en *La Gaceta de Cuba* junto al título "Música concreta" y una breve referencia a su autor, Juan Blanco.



Fragmento de *Texturas*, de Juan Blanco (*La Gaceta de Cuba*, 1964, pp. 14-15).

Dos controversias sobre la "nueva música"

El espíritu de confrontación que caracterizó la época, del cual fue reflejo la producción crítica publicada en la prensa, se manifiesta de modo puntual en algunos intercambios directos sostenidos de diferente forma por compositores que se posicionaron en ambos extremos, del cual se exponen dos ejemplos expuestos en la opinión pública. El primero de ellos fue recogido por el periódico *Juventud Rebelde* en junio de 1966 con el título "Polémicas en torno a un concierto". El debate, protagonizado por los músicos identificados como "el núcleo" de la vanguardia musical de los sesenta, y el compositor y crítico Edgardo Martín, se generó a partir de las reflexiones publicadas por este último como parte de las notas al programa de mano para el concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional el 30 de mayo del propio año.

Martín (1966, en Eli, 1981) al contextualizar el repertorio del concierto dedicado a la música contemporánea cubana apuntaba de modo implícito sus reservas acerca de la asimilación de la vanguardia europea por los compositores de América, y consideraba que, "nuestros compositores", a la par de proclamar su derecho al uso del serialismo, la música concreta, la música electrónica y el aleatorismo, habían planteado un "responso al nacionalismo" (en Eli, 1981, p. 87). Con ello, no solo sostenía un juicio

crítico al abordaje de la vanguardia desde lo creativo, sino además sobre la propia crítica que estos compositores ejercían respecto a la obra de otros compositores, coetáneos o de generaciones precedentes, como el propio Martín.

La respuesta no se hizo esperar, y fue expresada públicamente en el propio concierto, antes de comenzar el programa, por el director Duchesne Cuzán, en una declaración de principios también firmada por los compositores Brouwer, Blanco y Fariñas, cuyas obras se escucharían luego. En ella niegan la existencia de una asimilación mimética de la vanguardia europea, en lo que consideran como apropiación de "las técnicas más idóneas" para "expresar nuestro medio actual", y en oposición profundizan en su crítica al nacionalismo asumido en muchos casos desde "estrechos localismos y folclorismos que, unas veces directamente y otras vestidas con ropajes neoclásicos han engendrado el academismo que durante tanto tiempo detuvo el desarrollo de la música culta cubana" (en Eli, 1981, p. 87).

Otra muestra de esta confrontación entre los compositores es el debate entre Hilario González y dos exponentes de la vanguardia, Blanco y Valera, en las páginas de *Mensajes*, boletín de la Unión de Artistas y Escritores de Cuba (UNEAC) para circulación entre sus afiliados. El móvil inicial de las polémicas se centró en el concierto de la OSN del 18 de agosto de 1970, bajo la dirección de Duchesne Cuzán. El debate desencadenó distintas posturas y trajo a colación temáticas de especial interés sobre la cultura musical que, aunque estaban implícitas en los discursos de estos creadores, apenas se habían planteado abiertamente. A partir de "El dilema de la nueva música", bajo la firma de González, las páginas del boletín se abrieron para este debate, que sirvió de pretexto para reflexiones no sólo de orden estético, sino también de índole ideológico y personal (Blanco García, 2018).

El programa del concierto incluyó obras de A. Schoenberg (*El Superviviente de Varsovia*, para recitante, coro masculino y orquesta); y B. Bartók (*Concierto #3*, para piano y orquesta) junto al estreno de dos piezas de compositores cubanos: *Devenir*, para orquesta, de R. Valera, y *La muerte del guerrillero*, para recitante y orquesta, de H. Gramatges. González centró su crítica en dos líneas, primero, los problemas de interpretación musical, especialmente en la dirección de la orquesta, y su impacto para la comprensión y "no distorsión" del público; y, segundo, en el análisis de elementos compositivos de las obras estrenadas. Respecto al primero refería el "desconcierto del público", la "contradicción" y "apatía" al no tener

puntos de referencia ni una acertada ejecución que permitiera “entender” las obras. En relación con el repertorio, González (1970) criticó la adopción del poema de Guillén –dedicado a Che Guevara– al asumir una “ilustración musical demasiado literal” donde, “a pesar del despliegue orquestal y de recursos nuevos –serialismo, aleatorismo– [abundaba] en recursos actuales y escaseaba en Gramatges”.

Este artículo provocó la respuesta de Valera en *Mensajes* del 1 de octubre, bajo el título “El dilema de la crítica nueva”, seguido de la respuesta de González, titulada “El dilema de Jalisco” –22 de octubre–. En este último número se añadía la participación de Juan Blanco con la réplica “Los dilemas de González”. El debate fue intenso de ambos lados, sobre todo se cuestionó la actualización de González respecto a los nuevos procedimientos compositivos y los conceptos de “forma” y “tiempo” en la creación contemporánea, sobre lo que concluía Valera (1970): “en música ha terminado una época, otra ha comenzado. Unos lo han advertido, otros no” (s/p.).

González (1970) cuestionó las posturas asumidas por el foco vanguardista, sobre todo, en lo que consideraba una actitud de difusión “a ultranza” en detrimento de la calidad, tanto de la ejecución musical como de la educación del público. Así, el mayor peso de las reseñas se enfocó en la interpretación: de un lado, sobre la ejecución de los intérpretes –solistas, conjuntos, orquesta o director–, de otro, factores externos que afectaban y condicionaban la escucha musical. La figura de Duchesne Cuzán se reiteró en sus artículos, sobre él recayeron comentarios negativos: “falta de capacidad de factura en la ejecución”, distorsión de la obra, “acto irresponsable y festinado”, actitud de “allá va eso”. Obviamente este criterio lo enfrentó a la vanguardia, que tuvo en Duchesne Cuzán uno de sus nombres indispensables y que iba asumiendo, como director auxiliar de la Orquesta Sinfónica Nacional, retos positivamente calificados por la crítica desde un momento temprano.

En definitiva, González (1970) vertebró su crítica sobre la interrogante de si debía la música “nueva”, tanto cubana como internacional, darse a conocer “a contrapelo de condiciones adversas o quedar engavetada en espera de la oportunidad en que pueda llegar al público de modo que se haga una idea justa del autor” (s/p.). Otra de sus pretensiones fue desmontar el mito de la novedad que propugnaron los líderes de la vanguardia, para atenuar el vínculo casi inmanente que se atribuía entre este movimiento y la esencia transformadora de la Revolución.

Principales ejes de discusión

Del análisis del conjunto de textos sobre la vanguardia musical en Cuba y sus polémicas emergen cuatro ejes sobre las cuales los compositores construyeron sus discursos: "música nueva", vanguardia vs. retaguardia, compromiso político y el público.

El primero de ellos se relacionó con la necesidad de definir y contextualizar la "música nueva". Juan Blanco (1962) esclareció tempranamente las principales motivaciones e inquietudes de los músicos jóvenes en el marco de la "música nueva": la necesidad de experimentar con nuevas técnicas sonoras –especialmente la música concreta y electrónica–, de trasgredir los lenguajes tradicionales y conseguir una puesta al día con las tendencias contemporáneas. Quedaba resuelto con este término una analogía semántica con todo "lo nuevo" que propugnaba el orden político de esos años: el "nuevo cine", la "nueva trova", la "nueva escuela", en definitiva, la construcción del "hombre nuevo" (Guevara, 1965).

Este término planteaba también un paralelo con la "nueva escuela polaca", principal referencia que tomaron para sus creaciones. La participación de Brouwer en el Festival de Otoño Varsoviano de 1961 ofreció la oportunidad a los creadores cubanos de incorporarse a un lenguaje compositivo transgresor, romper barreras de orden cultural y geográfico y dar un giro hacia el bloque político socialista. Su experiencia coincidía con la renovación cultural en las artes plásticas y el cine, como parte del llamado "deshielo" de Krushev en la Unión Soviética. Se advertía una perspectiva antimperialista y una visión continental en las impresiones de Brouwer (1961), germen de lo que sería un fecundo movimiento de creadores y músicos latinoamericanos, concretado hacia finales de esa década, en los encuentros y festivales de Casa de las Américas.³

En el aspecto compositivo, la definición de "música nueva" alcanza algunas de las técnicas que inciden en la transformación del lenguaje estético de esta etapa, las cuales recaen en diversos usos de la indeterminación (la

³ Casa de las Américas y el Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficos (ICAIC) asumieron el protagonismo cultural e ideológico de la Revolución en su proyección internacional. El Primer Encuentro de la Canción Protesta (1967) y el Congreso cultural de La Habana (1968) fueron puntos de encuentro del movimiento intelectual en América Latina y otros países del denominado "Tercer Mundo". En 1972 tuvo lugar el Encuentro de Música Latinoamericana, bajo la organización de A. León, que comprendió el intercambio y la grabación de un LP con autores de Cuba, Chile, Uruguay y Perú. Otro ejemplo del vínculo de los compositores con la canción comprometida fue el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, dirigido por Leo Brouwer entre 1969 y 1972, que agrupó al movimiento de la Nueva trova.

aleatoriedad o azar, las formas móviles o abiertas, la notación gráfica y la implicación del público), el serialismo (de tipo post-vienés), la música textural, el *collage*, la experimentación tímbrica (con músicas texturales, electroacústicas y técnicas extendidas) y la espacialización sonora, entre otras técnicas, en busca de una transgresión del canon tradicional, con frecuencia acompañada de la problematización del tiempo y el espacio musicales.⁴ Desde el punto de vista evolutivo se señalan dos momentos, uno de mayor "proximidad" a las tendencias europeas, eclecticismo, "y una asimilación de elementos no suficientemente procesados"; seguido de una etapa de "enriquecimiento del lenguaje propio" que permitió la creación de "un producto genuino, tanto en lo cultural como en lo estético" (Rodríguez Cuervo y Eli, 2009, p. 128).

El segundo eje aparece explícito en el relato histórico de los compositores y se refiere a todo lo opuesto a lo nuevo y, por tanto, calificado como una antítesis de la vanguardia: la "retaguardia" musical (Martín, 1971). Esta confrontación aludía a elementos técnicos de la composición, a criterios estéticos e ideológicos entre el bloque de la vanguardia –formado por los creadores, intérpretes y críticos vinculados con la "música nueva"– frente a otro bloque que agruparía, según Juan Blanco, a "compositores estancados", "retrógrados", "músicos que adjuran de su tiempo". El núcleo formado por Blanco, Brouwer y Duchesne fundamentaba esas actitudes como factores de freno para la puesta al día del contexto musical cubano: "aún quedan ciertos especímenes que padecen un subdesarrollo de cien años. Todo lo que no pueden entender les parece metafísico, decadente. Lo peor es que hacen muy poco por superarse. Le han tomado cariño a su aburrimiento" (Cossío, 1966, p. 2).

Se advertía una perspectiva de confrontación generacional entre los músicos de la nueva hornada y los compositores que representaban tendencias y movimientos anteriores, cuando expresaban los primeros: "hay muchos compañeros que fueron avanzada en otra época y que, lamentablemente, hoy residen en un estado de inercia que inexorablemente los conduce a un conformismo de evidente corte académico" ("El acontecimiento del año", 1964, p. 29). Sin embargo, ¿a quiénes se referían con estos argumentos? Sin intentar una genealogía de la música académica es necesario reconocer

⁴ Gómez y Eli (1995, pp. 403-404) relacionan los siguientes compositores y obras como representativos de la vanguardia musical en Cuba: L. Brouwer: *Sonograma I* (1963); *Sonograma II* (1964); *Dos conceptos del tiempo* (1965), *Conmutaciones* (1966), *Cánticos* (1968), *La tradición se rompe...pero cuesta trabajo* (1969); J. Blanco: *Ensemble V*, *Estudios I y II*; *Texturas I* (1964); C. Fariñas: *Oda a la memoria de Camilo* (1966), *Relieves* (1968), *Tiento II* (1969), *Muro, rejas y vitrales* (1969-1971); R. Valera: *Conjuro* (1968), *Devenir* (1969); H. Angulo: *Trío* (1966) y *Sonata* (1968).

que en la primera década de la Revolución convivían compositores formados en el Grupo de renovación musical (1942-1948); aquellos que en la década siguiente habían integrado la Sociedad nuestro tiempo (1950-1960); otros que no habían pertenecido a ningún movimiento creativo y, ahora en el nuevo contexto, los implicados en la vanguardia. Dentro del primer grupo sobresalen los nombres de José Ardévol (1911-1981), Harold Gramatges (1918-2008), Edgardo Martín (1915-2004), Hilario González (1920-1996), Argeliers León (1918-1991), Gisela Hernández (1912-1971) y Serafín Pro (1906-1977).⁵ Respecto a Nuestro Tiempo, dirigido por Gramatges, contó con la participación del propio Blanco, de Fariñas y de Nilo Rodríguez (1921-1997); en cuanto al tercero se pueden citar nombres como Carlo Borbolla (1902-1990), Pablo Ruiz Castellanos (1902-1980) y Alfredo Díez-Nieto (1918).

Las diferencias no radicaban en la edad, por ejemplo, entre Ardévol y Blanco distaban apenas ocho años y, este último, se anticipaba en uno a Hilario González. La discrepancia consistía en el plano de las ideas estéticas y los conceptos relacionados con la creación musical en la Revolución. Los puntos críticos se situaron en las técnicas compositivas a utilizar y la pertinencia de estos lenguajes contemporáneos en la creación nacional, sus implicaciones identitarias y culturales y en la afirmación del pasado musical. Ardévol (1966), como director de la Dirección General de Música, defendió un equilibrio en la política cultural basado en la calidad estética de las obras. Se posicionaba así en un punto más próximo a la "retaguardia", en tanto preservaba la continuidad de la tradición compositiva y los intereses de compositores no adscriptos a la vanguardia, sin negar la difusión de las nuevas tendencias, pero dentro de un ámbito limitado de difusión.

Por último, es preciso situar esta polémica generacional más allá de la música, pues fue en el terreno de la literatura y el cine donde alcanzó una mayor confrontación. Publicaciones como *Lunes de Revolución* y *La Gaceta de Cuba* acogieron el contrapunteo de escritores y artistas que postulaban sus ideas sobre la ruptura o continuidad de las orientaciones estéticas, el reflejo social o identitario en la creación. Al menos tres generaciones literarias compartieron en esa década: la de los años 30 –proyectada en

⁵ El GRM fue protagonista de la creación y la crítica musical en Cuba durante la década de 1940. Bajo la dirección de Ardévol, agrupó a jóvenes compositores e intérpretes que pretendieron crear la "escuela cubana de composición". Abordaron el neoclasicismo, siguiendo el modelo de Falla y de Stravinsky y, a partir de 1946, se enfocaron hacia búsquedas nacionalistas en sus obras. Un año antes, Hilario González, Julián Orbón y Gisela Hernández, renunciaron a este Grupo por desavenencias en el debate sobre la cuestión de la identidad y su reflejo en la creación musical. Aunque en 1948 se desintegró como movimiento, sus integrantes continuaron activos en la creación, la crítica, la docencia, la investigación y fueron voces activas de la política cultural hasta finales del pasado siglo.

la *Revista de avance*–, la de los cuarenta –el grupo Orígenes– y los jóvenes de los cincuenta, que despuntaban en la esfera pública y en el ámbito de la poesía épica y conversacional (Rojas, 2009). Desmarcándose de una visión generacional y orientándolo hacia el compromiso ideológico, respondía Fernández Retamar al escritor Virgilio Piñera: “no podemos abroquelarnos en cantones generacionales, porque una misma tarea, una tarea común, enlaza hoy en Cuba a todos los revolucionarios” (1962, p. 15).

Esta problemática se vincula directamente con el tercer eje que proyectaron los compositores como línea de debate: el compromiso político con la Revolución. En el terreno de la música, un ejemplo de la participación en el proceso social provenía de la Sociedad Nuestro Tiempo, en la década anterior, y resultaba palpable que “todos sus miembros más destacados fueron ocupando cargos dirigentes o desarrollando al máximo sus facultades artísticas” (Gramatges, 1997 [1983], p. 109). En consecuencia, ocuparon cargos destacados en la nueva política cultural: Gramatges fue designado embajador de Cuba en Francia; León dirigió el Departamento de música de la BNJM; Blanco colaboró en CMZ y, a partir de 1961, en la UNEAC; Rodríguez en la Imprenta Nacional y en el Municipio de Marianao; Fariñas en el Teatro nacional; y Duchesne, junto a Enrique González Mántici, al frente de la OSN (Ardévol, 1966). En el caso de Martín, continuó su actividad como crítico musical –encargado de escribir las notas de programas de la OSN– y como profesor –en la Escuela Amadeo Roldán y la Escuela nacional de arte– (Martín, 1971).

Con la fundación de la UNEAC en 1961, presidida por el poeta Nicolás Guillén, se respondió a la necesidad imperante de “constituir un espacio unitario, convergente, de consenso de los escritores y artistas cubanos” (Pogolotti, 2008). Los compositores de diferentes generaciones y estéticas se agruparon en esta organización y, en el caso de los jóvenes vanguardistas –concretamente Juan Blanco–, ocuparon importantes puestos que sirvieron de colofón para la expansión de la “música nueva”. Desde este escenario institucional se promovió el debate público sobre la vanguardia, el compromiso político, la formación del público, no obstante, las principales controversias fueron acogidas en el Boletín *Mensajes* y no en las páginas de su órgano oficial. Sólo la firma de Blanco fue visible en *La Gaceta de Cuba*, de la cual formaba parte del equipo editorial.

Relacionado con este eje, conviene añadir que la influencia del realismo socialista fue ganando terreno en todas las manifestaciones artísticas en el transcurso de los sesenta, con el mayor apoyo en las plataformas discursivas del Congreso de Educación y Cultura (1971) y las limitadas

interpretaciones de una parte de la clase dirigente y de los creadores. Esta tendencia se incorporaba desde el campo socialista soviético y comprendía una actitud estética que fomentaba el poder ideológico de la representación de la realidad a través del arte. Los compositores participaron del realismo socialista con “numerosas obras de contenido ideológico y revolucionario explícito; creaciones musicales cuyo sentido programático y carácter épico no siempre lograba distanciarse del ‘Kitsch didáctico-politizante’” (Morales, 2018, p. 79). Proliferó la creación de cantatas y de otras composiciones dedicadas a conmemorar acontecimientos de la historia de Cuba y sus héroes, del pasado o del presente, enmarcadas dentro de la retórica de la Revolución.

El público fue considerado un elemento catalizador en los discursos sobre “música nueva”. Los vanguardistas explotaron el escenario de transformación social y de apertura cultural que ofrecían las instituciones para volcar en un público ávido de nuevas sonoridades sus técnicas de experimentación (Rodríguez Alpízar, 2019). Como afirmaba Brouwer “tenían resuelta la doble problemática del compositor actual: la libertad de creación y la ‘razón de ser’ de ser de esa libertad inmediata: el público” (2004 [1970], p. 67). Entretanto, se disputaba sobre la necesidad de educar al público masivo a través de la preparación y superación que le permitieran una integración efectiva en la cultura (Ardévol, 1966).

Tanto las reflexiones de Blanco (1970) como las de Hilario González (1970) hacían hincapié en el público como reflejo de una posición social y generacional. Blanco (1970) juzgaba un modelo de auditorio burgués, sinónimo de retrógrado, desinformado, servil a las estéticas europeas –“las señoras de los conciertos de la Filarmónica”–, en contraposición a otro de fisonomía joven, ávido por lo nuevo, motivado por la experimentación y comprometido con el cambio. Se trataba, en definitiva, de una visión estereotipada sobre las audiencias. Por su parte, González (1970) defendió que la función de la crítica era “informar al oyente-lector sobre los fenómenos y ayudar a esclarecer los estados de incertidumbre” (s/p.).

Mientras los jóvenes compositores afirmaban la existencia de un auditorio potencial para sus presentaciones, participativo e integrado, obviamente, en sinergia con el cambio social, González (1970) enfatizaba la necesidad de instruir al público y atender a sus demandas como un reto y no como un logro conseguido. La primera idea concordaba con el discurso político y con un propósito de extender la educación, el arte y la cultura a toda la sociedad, que trasciende hasta la actualidad: la “masificación cultural”. Ciertamente, el público constituyó una motivación

para los impulsores de la vanguardia musical en Cuba, aun cuando las nociones de *habitus* fueron violentadas y no siempre efectivas. Estas problemáticas trascendían el marco de la crítica y se vinculaban conceptualmente con el *habitus*, la legitimidad artística, las luchas estéticas y de posiciones que entran en juego y se intensifican dentro del campo cultural. El enfrentamiento entre “el recién llegado” y “el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia” descubre el debate y las relaciones de fuerza entre lo nuevo y lo viejo, en términos de Bourdieu (2002, p. 120).

Conclusiones

La confrontación entre los compositores cubanos durante el período de emergencia y establecimiento de la “vanguardia musical de los sesenta”, pese a anécdotas de enfrentamientos personales, provocaciones y respuestas sarcásticas que aún prevalecen en el imaginario de músicos e intelectuales que vivieron la etapa, se produjo indudablemente en el terreno de las ideas. De ello da muestra la producción escrita que reflejó un número importante de publicaciones seriadas en la década de 1961 a 1971 y años posteriores, como se expuso en el segundo apartado. La asimilación de la vanguardia como postura ideológica y su recepción en Cuba, ejerció como tópico catalizador de las polémicas que caracterizaron estos escritos. Pero este debate no puede reducirse a la simple oposición “vanguardia” vs “retaguardia”, representada en las obras de dos grupos de creadores.

Los protagonistas de la vanguardia musical presentaron una serie de argumentos recurrentes, convertidos en plataforma central de sus relatos históricos, entre los que subrayamos: la diversidad de técnicas y medios tecnológicos para la experimentación sonora y estética; “la libertad de creación” con que contaban los compositores en el nuevo contexto político-social; la respuesta masiva y participativa de un público joven y “no prejuiciado” (Brouwer, 1970, p. 65); el desafío que debían afrontar frente a creadores, públicos y críticos anclados en los moldes convencionales del “romanticismo burgués”; y la necesidad de crear para el tiempo nuevo de la nueva Cuba en Revolución (Blanco, 1970). Sin embargo, ese margen de libertad excluyó otras estéticas creativas que coexistieron en el “movimiento musical cubano de los sesenta” (Guzmán, 2008). Los medios e instituciones de difusión musical y crítica –como la OSN y la UNEAC– recayeron en la difusión de las tendencias de experimentación y quedaron proscritas de estos espacios las obras de “retaguardia”.

Sin embargo, más allá de elecciones técnico-expresivas y estéticas, la reflexión generada funcionó como importante plataforma para la discusión sobre temas como la posición del compositor en la realidad contemporánea, su compromiso con los procesos de orden político y social de su entorno, aspectos de la formación e información musical, así como las formas de expresión de un arte auténtico. Con ello se gestó un fecundo movimiento intelectual en torno a la producción musical contemporánea, que no ha tenido paralelo en épocas posteriores de la cultura en Cuba (Rodríguez Alpízar, 2019) y que colocó a los creadores cubanos en el epicentro de este fenómeno a nivel latinoamericano.

Si bien se extraen de estos discursos cuatro ejes conceptuales sobre los cuales polemizaron los compositores –la definición de música nueva, de vanguardia vs retaguardia, el compromiso político y las disquisiciones respecto al público–, estos pueden extenderse y articularse con otras líneas de indagación, nuevas o ya exploradas. Las visiones sobre la identidad nacional y su reflejo en la creación musical (Rodríguez Cuervo, 2002); los procesos de modernidad y cosmopolitismo en el ámbito latinoamericano (Madrid, 2008); la perspectiva decolonial –común en los compositores de ambas posturas estéticas–; o el impacto de los discursos aquí analizados en el contexto de las polémicas culturales de los 60 (Rodríguez Alpízar, 2019) ofrecen un terreno fértil, a fin de continuar profundizando en las esencias de este fenómeno musical e intelectual.



Bibliografía

- » Alén, O. (1985). Conformación genérica de la música cubana. *Universidad de La Habana*, 227 (septiembre-diciembre), 191-200.
- » Ardévol, J. (1966). *Música y Revolución*. La Habana: Ediciones Unión.
- » Blanco, J. (1961). La música. *Casa de las Américas*, 9, 117-123.
- » Blanco, J. (1962). Música nueva. *La Gaceta de Cuba*, 1(1), 14.
- » Blanco, J. (1970). Los dilemas de González. *Mensajes*, 1(22 de octubre): s/p [Boletín de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba].
- » Blanco García, Y. (2018). *Hilario González. Catálogo razonado de obras*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.
- » Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Editorial Montessor.
- » Brouwer, L. (1961). Recuento de un festival de música en Varsovia. *Revista de Música de la Biblioteca Nacional José Martí*, 2(4), 194-205.
- » Brouwer, L. (2004 [1970]). La vanguardia en la música cubana. En *Gajes del oficio* (pp. 65-70). La Habana: Letras Cubanas.
- » Corrado, O. (2005). Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. *Revista Argentina de Musicología*, 5-6, 16-44. Recuperado de <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/183/176>
- » Cossío, N. (1966). Nueva música. *El Caimán barbudo*, 2, 2.
- » Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- » Díaz, C. (2001). Contrapunteo estético de la música cubana del siglo XX (III parte). *Clave*, 3(1) [segunda época], 37-42.
- » Eli, V. (1981). *La creación musical de la Revolución (1959-1971)*. (tesis de licenciatura en música). Instituto Superior de Arte, Facultad de Música, La Habana, Cuba.
- » Fernández Retamar, R. (1962). Roberto Fernández Retamar y Gil Blas Sergio responden a Virgilio Piñera. *La Gaceta de Cuba*, 1 (3), 15.
- » Gómez, Z. y Eli, V. (1989). *...haciendo música cubana*. La Habana: Pueblo y Educación.
- » Gómez, Z. y Eli, V. (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Pueblo y Educación.
- » González, H. (1970). Los dilemas de la nueva música. *Mensajes*, 1(10 de septiembre). [Boletín de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba].
- » González, J. P. (2015). Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX. *El oído pensante*, 3(1). Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7453>
- » González, L. (2013). *Federico Smith: cosmopolitismo y vanguardia*. La Habana: CIDMUC

- » Gramatges, H. (1997 [1983]). *Presencia de la Revolución en la música cubana*. La Habana: Letras Cubanas.
- » Guevara, E. (1965). *El socialismo y el hombre en Cuba*. La Habana: Instituto del Libro.
- » Guzmán, R. (2008). *Los móviles de Harold Gramatges*. (tesis de doctorado). Instituto Superior de Arte, Facultad de Música, La Habana, Cuba.
- » Juan, M. L. (2014). *Cuerdas frotadas en Cuba. Medio siglo de creación*. La Habana: Ediciones Cidmuc.
- » Madrid, A. L. (2008). *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- » Martín, E. (1971). *Panorama de la música cubana*. La Habana: Universidad de La Habana, Cuadernos CEU.
- » Martínez, L. (2006). *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*. México: FLACSO.
- » Morales, I. C. (2018). *Identidades en proceso. Cinco compositores cubanos de la diáspora (1990-2013)*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- » Pérez Gómez, A. (2011). *Música académica contemporánea cubana. Catálogo de difusión (1961-1990)*. La Habana: Ediciones Cidmuc.
- » Pogolotti, G. (2008). La UNEAC: espacio unitario y convergente de los escritores y artistas cubanos. *La Jiribilla*, 538, (agosto-septiembre). Recuperado de http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n538_08/538_06.html
- » Prieto, A. (2017). Etapas en las concepciones y retos de la izquierda latinoamericana. En C. Massón (Ed.). *Las izquierdas latinoamericanas. Multiplicidad y experiencias durante el siglo XX* (pp. 21-33). Santiago: Ariadna.
- » Quevedo, M. (2016). *Cubanness, Innovation, and Politics in Art Music in Cuba, 1942-1979*. (tesis de doctorado en musicología). Indiana University, Jacobs School of Music, Indiana, Estados Unidos. Recuperado de <https://search.proquest.com/openview/9f19b00babb52c7e0a73d9d078e768cb/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- » Rodríguez Alpízar, F. A. (2015). Juan Blanco y la profecía del sonido futuro. *Boletín Música*, 39(enero-abril), 43-57.
- » Rodríguez Alpízar, F. A. (2019). *Juan Blanco, pionero de la música electrónica cubana. Cultura, política e ideología en Cuba (1960-1970)*. (tesis de doctorado en musicología). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/56743/>
- » Rodríguez Cuervo, M. (2002). *Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea (1947-1980)*. (tesis de doctorado en musicología). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/4566/1/T25701.pdf>
- » Rodríguez Cuervo, M. y Eli, V. (2009). *Leo Brouwer: caminos de la creación*. Madrid: Fundación Autor SGAE.

- » Rojas, R. (2009). Apuntes para una historia intelectual. En C. Naranjo (Coord.). *Historia de Cuba. Vol.1 Colección historia de las Antillas* (pp. 393-411). Madrid: CSIC. Doce Calles.
- » Rojas, R. (2015). *Historia mínima de la Revolución cubana*. México: El colegio de México.
- » Valera, R. (1970). El dilema de la crítica nueva. *Mensajes*, 1(22 de octubre), s/p [Boletín de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba].

Otras fuentes consultadas

- » El acontecimiento del año. (1964). *Bohemia*, s/n, 29.
- » Música concreta. (1964). *La Gaceta de Cuba*, 39, 14-15.



Biografías / Biografias /Biographies

Yurima Blanco García

Doctora en Musicología. Profesora de Música de la Universidad de Valladolid y Universidad Internacional de La Rioja. Autora del libro *Hilario González. Catálogo razonado de obras* (Ediciones Museo de la Música, 2018). Participa en el Proyecto I+D *Formación de profesorado en música en España* y proyectos internacionales sobre patrimonio musical cubano. Ha realizado estancia de investigación en University of Miami y ha sido investigadora del Museo de Nacional de la Música (Cuba). En 2018 obtuvo la Beca Díaz-Ayala (Florida International University). Ha publicado en *Cuadernos de música iberoamericana*, *Boletín Música*, *Clave*, *Didacticae* y *Tabanque* y ha colaborado en *Patrimonio, creatividad y teatro* (Verdelis, 2019) y *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España* (SEdeM, 2018).

Ailer Pérez Gómez

Musicóloga. Magister en Música por la Universidad de las Artes, ISA. Investigadora del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana y profesora del ISA. Autora del libro *Música académica contemporánea cubana. Catálogo de difusión (1961-1990)* (Ediciones Cidmuc, 2011), y coautora de *La música cubana por La Calle del Medio* (Ediciones Cidmuc, en proceso). Publica asiduamente en las revistas cubanas sobre música y musicología tales como *Clave* y *Boletín Música*. Ha colaborado como autora en el volumen 9 de *The Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, dedicado a géneros musicales de América Latina y el Caribe, así como en *Música y mujer en Iberoamérica. Haciendo música desde la condición de género. Actas del Coloquio de Ibero músicas sobre investigación musical*.