

15. MÚSICA ACADÉMICA CONTEMPORÁNEA CUBANA
EN LA DÉCADA DE 1980 DESDE LA REVISTA *RITMO*.
EL DISCURSO DE/SOBRE (*NOS*) Y *LOS OTROS*

IVÁN CÉSAR MORALES FLORES
Universidad de Oviedo

Resumen: La música académica contemporánea cubana goza, en la década de 1980, de su última etapa de apogeo y esplendor. Los ecos internacionales de su actividad se moldean en una de las revistas españolas de mayor impacto del momento, *Ritmo*, a través de la visión de los españoles Ramón Barce y Francesc de Paula Soler, en el rol de reporteros internacionales, y la de los cubanos Cecilio Tielles y José Loyola, divulgadores oficiales de la política musical de la isla. Este trabajo se ciñe al análisis de las narrativas desarrolladas por los mencionados autores cubanos, con el interés de reformular preguntas pocas veces planteadas en la historiografía musical posrevolucionaria de la isla y abrir nuevos espacios de problematización: ¿quiénes escribieron la historia (legitimada) de la música cubana?, ¿desde dónde y cómo fueron escritas? o ¿cuándo, por qué y para qué se escribieron? A partir de estos cuestionamientos, el objetivo del presente texto toma como base la perspectiva interdisciplinar del análisis crítico del discurso desarrollada por Van Dijk, que centra su atención en dilucidar los modos en los que las relaciones sociales se construyen y potencian a través de la práctica del lenguaje.

Palabras clave: Cuba, música académica contemporánea, historiografía musical, música e ideología, música y política, revista *Ritmo*, análisis crítico del discurso.

CONTEMPORARY CUBAN ACADEMIC MUSIC IN THE 1980s FROM *RITMO* MAGAZINE. THE DISCOURSE OF/ABOUT (US) AND THE OTHER

Abstract: *In the 1980s, contemporary Cuban academic music lived its last stage of apogee and splendor. The international echoes of its activity are molded in Ritmo, one of the most impactful Spanish magazines at the time. This activity was represented through the vision of the Spaniards Ramón Barce and Francesc de Paula Soler, in the role of international reporters, and that of the Cubans Cecilio Tielles and José Loyola, official disseminators of the island's musical policy. This chapter is circumscribed to the analysis of the narratives developed by the Cuban authors, with the goal of reformulating questions rarely raised in the post-revolutionary musical historiography of the island and opening new spaces of problematization: who wrote the (legitimized) history of Cuban music, from where and how were they written or when, why and for what purpose were they written? Based on these questions, the objective of this text is based on the interdisciplinary perspective of critical discourse analysis developed by Van Dijk, which focuses on elucidating the ways in which social relations are constructed and enhanced through the practice of language.*

Keywords: Cuba, contemporary academic music, music historiography, music and ideology, music and politics, *Ritmo* magazine, critical discourse analysis.

A *RITMO* DE LA MÚSICA CUBANA

Los años ochenta fueron para la música académica cubana la última etapa de su especial apogeo y esplendor, tras los cambios políticos gestados a partir de 1959 y antes de la crisis generada con la caída del sistema socialista en la Europa del Este (1989-1991). Su actividad aglutinó un sin número de jornadas, festivales, encuentros, concursos y conciertos, tanto de orden nacional como internacional, que atrajo la atención y la participación de compositores e intérpretes de Cuba, Latinoamérica, Norteamérica, Europa (oriental y occidental), Asia y África. Harold Gramatges (1918-2008), Juan

Blanco (1919-2008), Luigi Nono (1924-1990), Hilda Dianda (n. 1925), Ramón Barce (1928-2008), Joan Guisoan (1931-2019), Héctor Angulo (1932-2018), Carlos Fariñas (1934-2002), Siegfried Matthus (1934-2021), Alicia Terzián (n. 1934), Guiya Kancheli (1935-2019), Carlos Malcom (n. 1935), Gerardo Gandini (1936-2013), Roberto Valera (n. 1938), Leo Brouwer (n. 1939) y Marlos Nobre (n. 1939) son algunos de los compositores y compositoras que, por estos últimos años de Guerra Fría, hicieron de La Habana un espacio de interés dentro del escenario internacional de la música académica contemporánea.

La repercusión de esta singular década en el ámbito de la música contemporánea es tal que su actividad alcanza a ser reseñada en diversas ocasiones —junto a referentes como el Internationale Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt, Donaueschinger Musiktage, Prague Spring International Music Festival, Gaudeamus Muziekweek o Festival di Nuova Consonanza— en una de las revistas musicales de mayor recorrido histórico e impacto en el ámbito periodístico musical de habla hispana: *Ritmo*. Las páginas de esta publicación española, fundada en 1929 y vigente hasta la actualidad, acogen durante la década de 1980 un conjunto de textos referentes a la actividad musical cubana. Este gesto, cuando menos, inusitado en el entorno del canon musical occidental-europeo, advierte que la política divulgativa desarrollada durante dicha década en *Ritmo* muestra un interés palpable en la actividad musical de los llamados “países periféricos” (*los otros*), principalmente en su sección “Internacional”, debiéndose, en gran medida, al quehacer desarrollado por el compositor, musicólogo y ensayista español Ramón Barce a raíz de su incorporación al grupo rector de dicha publicación como subdirector (1982-1993).

A propósito de la reseña del II Festival Internacional de Música de la URSS, Moscú (1984), son precisamente las palabras del notorio componente de la Generación del 51 las que desvelan de manera inequívoca su interés y posicionamiento al respecto:

Nos hemos acostumbrado rutinariamente, por una herencia inerte y cómoda, a considerar la música contemporánea (y todo arte, y toda cultura) como un patrimonio exclusivo de un pequeño grupo de países a los que se supone depositarios “sine die” de la actividad intelectual de valor universal. A las

naciones periféricas solo se las admite a título pintoresco, exótico; se les concede únicamente un valor local, exigiéndoles para esta concesión graciosa que su arte se apoye en el folklore nacional. [...] En Moscú hemos aprendido así una gran lección, quizá no estética, pero sí sociológica: que en sus países que imaginamos de jungla y desierto, quizá desolados por el hambre o por las guerras civiles, o aún sin encontrar formas estables de autogobierno, hay compositores que mantienen viva la antorcha de la creación artística y que se esfuerzan por alcanzar un lenguaje universal (Barce 1984: 70).

Barce, miembro fundador del Grupo Nueva Música (1958) y el grupo Zaj (1964), así como director de la revista y conciertos *Sonda* (1967-1974) y primer presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (1977), nos ofrece un marco de referencia convincente para comprender, desde las palabras citadas, no solo la presencia reiterada de información sobre la música de Cuba en las páginas de *Ritmo*, sino la de festivales y temporadas de concierto de muchos otros países fuera del canon occidental-europeo como: el Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea (México), la Bienal de Música de Puerto Rico, el Festival de Invierno de Campos do Jordão (Brasil), los Encuentros Gulbenkian de Música Contemporánea (Portugal), el Festival de Israel, las Temporadas del Teatro Colón (Argentina) y el Teatro Bolshoi (antigua URSS) o, dada la especial implicación política del evento, la edición de 1984 de la Festa dell'Unità (Reggio Emilia), organizada por el Partido Comunista Italiano con motivo del aniversario del golpe militar en Chile.

La identificación del autor de *Hacia mañana, hacia hoy* (1987) con Cuba queda, asimismo, patentada en el texto de su autoría “Algunos caracteres de la música cubana actual”, publicado en la revista valenciana *Variaciones. Cuadernos de Música contemporánea*, n.º 2 (1993), eco del deslumbramiento que la isla seguía ocasionando en parte de la intelectualidad de izquierda internacional:

Los últimos treinta años de música cubana, es decir, desde el triunfo de la Revolución (1959) hasta hoy, son apasionantes no solo desde el punto de vista estrictamente estético, sino por sus implicaciones sociológicas. La historia de un proceso social único en América por su duración y su profundidad se ha reflejado en la creación artística de manera muy refinada (De Dios y Martín 2009: 640).

El golpe de Estado fallido de 1981 (23F), la llegada al Gobierno de España del Partido Socialista Español (PSOE), bajo la presidencia de Felipe González Márquez (1982-1996), así como la crisis migratoria que marcó el éxodo del Mariel (1980), con más de 125 000 cubanos emigrados hacia Estados Unidos, constituyen tres de los sucesos más significativos con los que se abre la década de 1980 en España y Cuba, respectivamente. En medio de este contexto tiene lugar la publicación de la serie de textos aludidos sobre la actividad musical de la isla caribeña.

La muestra, excepcional por la asiduidad de su publicación durante la mencionada década, llama la atención tanto por el caudal de datos históricos que proporciona como por los entresijos que desvelan las narrativas en ellos desarrolladas. Es a este último aspecto al que se orienta el objetivo de la presente investigación, emprendido fundamentalmente desde la perspectiva interdisciplinar del análisis crítico del discurso (Fairclough 1995, Wodak 1996, Weiss y Wodak 2003 y Van Dijk 2008, 2009 y 2016), cuyo enfoque se centra en dilucidar los modos en los que las relaciones sociales se construyen y potencian a través de la práctica del lenguaje. Más allá y en provecho del amplio campo de acción que ofrece este enfoque, aquí nos acogemos a la definición de discurso(s) que subraya Van Dijk, en tanto “prácticas discursivas [—procesos de producción, distribución y consumo de textos—] conformadas por ideas o ideologías grupales” (Van Dijk 2008: 25). En las páginas que siguen se tomarán en consideración aspectos como ideología, poder e identidad (Van Dijk 2009 y 2016), así como las complejas relaciones de dominio y significación que encierran los binomios *yo vs. el otro* y *enunciando vs. enunciación* (Bhabha 2011 [1994], Hall 2010 [1990] y 2013 [1992] y Mignolo 2015).

Desde este enfoque, detenernos en los intersticios de las narrativas que engloban los textos sobre la actividad musical cubana publicados en *Ritmo* suscita la reformulación de preguntas y respuestas pocas veces planteadas dentro de la historiografía musical de la isla en su etapa posrevolucionaria, lo que, por otra parte, favorece la perspectiva adoptada con el paso del tiempo, en busca de nuevos espacios de problematización: ¿quiénes escribieron la historia (legitimada) de la música cubana?, ¿desde dónde y cómo fueron escritas? y ¿cuándo, por qué y para qué se escribieron?

La muestra incluye once textos en general, distribuidos en nueve números de *Ritmo* en la década de 1980, entre el volumen LIII de 1983 y el LVIII

de 1987. En total, cuatro autores (intérpretes, compositores e investigadores), dos de ellos cubanos y dos españoles, con tres reportajes periodísticos sobre la música contemporánea cubana, dos entrevistas a tres músicos destacados de la escena musical cubana contemporánea y cinco reseñas críticas de festivales, concursos, jornadas y encuentros musicales de actualidad en dicha década. A esto se añade una ficha de vida y obra sobre el compositor Harold Gramatges (tabla 15.1).

Tabla 15.1: Listado de textos sobre la actividad musical de Cuba publicados en la revista *Ritmo* durante la década de 1980.

AÑO	AUTOR	TÍTULO	SECCIÓN	VOL. Y N.º
1983	José Loyola	“La música contemporánea cubana”	Reportaje	LIII, 529
1984	Ramón Barce	“Jornadas de Música Cubana Contemporánea”	Internacional	LIV, 544
	Francesc de Paula Soler	“II Concurso y Festival Internacional de Guitarra”	Internacional	LIV, 549
1985	Cecilio Tieles	“La música cubana actual”	Reportaje	LV, 554
	Francesc de Paula Soler	“La Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba”	Entrevista	LV, 554
1986	Francesc de Paula Soler	“III Concurso y Festival Internacional de Guitarra de La Habana/Cuba. Un concurso y Festival dedicado a Leo Brouwer”	Reportaje	LVII, 567
		“I Encuentro Latinoamericano sobre Enseñanza Artística”	Internacional	LVII, 568
		“IX Jornada de Música Cubana Contemporánea”	Internacional	LVII, 568
		“Leo Brouwer. 30 años de vida artística”	Entrevista	LVII, 569
1987	Ramón Barce	“II Festival Internacional de Música Contemporánea”	Internacional	LVIII, 573
		“Harold Gramatges”	Músicos del siglo xx ¹	LVIII, 579

¹ En la década siguiente, la sección “Músicos del siglo xx” incluyó dos nuevos compositores de la isla, nuevamente bajo la firma de Ramón Barce: “Amadeo Roldán” (en *Ritmo*, año LXIII, n.º 630, 1992) y “Carlos Fariñas (en *Ritmo*, año LXIV, n.º 644, 1993).

En ajuste al limitado espacio de publicación con el que se cuenta, el interés del presente capítulo se adecúa al análisis crítico de los textos de los autores cubanos que, desde el exterior, escriben y/o comentan sobre la música de Cuba a través de las secciones “Reportaje” y “Entrevista” (en este último caso en el rol de entrevistados). Sin embargo, no por ello se pasa por alto el interés que encierran las contribuciones de Barce y el guitarrista Francesc de Paula Soler como reporteros de la actividad musical contemporánea de la isla. Sus cinco reseñas y un reportaje ofrecen, sin duda, puntos de vista de tan relevante calado y atención que, si bien no serán comentados aquí, sí garantizan la realización de una segunda entrega o continuidad del presente texto.

(Nos)OTROS O LOS OTROS DE NOSOTROS MISMOS

El desplazamiento conceptual que aquí se plantea al acogernos al término *(nos)otros* no busca desechar del todo el sentido polarizado del binomio *yo* vs. *el otro* —*nosotros/los otros*— (Hall 2010 [1990] y 2013 [1992] y Mignolo 2015), sino reinterpretarlo y expandirlo dentro de la realidad contextual a analizar en este trabajo. Es por ello que, en su hibridez, el término propuesto como *(nos)otros* no solo refiere a la complejidad que enmarca el hecho de situarnos a nosotros mismos, autores latinoamericanos (*los otros*), dentro del discurso hegemónico occidental, —“[d]e pronto tú mismo eres ‘el otro’ y crees que ‘el otro’ no eres tú” (Mignolo 2015: 178)— sino la compleja relación de otredad que, dentro de Cuba, subyace entre unas “élites simbólicas” (Van Dijk 2009: 65-66) —sector que centraliza el ejercicio del poder político, económico y/o simbólico, con acceso privilegiado al discurso público (ideológico)— y el resto de la sociedad.² De acuerdo con el enfoque posco-

² De acuerdo con Van Dijk: “El modo de producción de la articulación está controlado, a su vez, por lo que podríamos llamar las ‘élites simbólicas’, conformadas por periodistas, escritores, artistas, directores, académicos y otros grupos que ejercen poder sobre la base del ‘capital simbólico’” (Bourdieu 1977, 1984; Bourdieu y Passeron 1977). Estos tienen una relativa libertad y, por ende, un relativo poder en cuanto a decidir sobre los géneros de discurso dentro de sus esferas de poder y en cuanto a determinar los temas, el estilo o la presentación del discurso. Este poder simbólico no se circunscribe a la articulación en sí misma, sino que

lonial de Bhabha y su tercer espacio de enunciación (*in-between*), se trata de “eludir la política de la polaridad y emerger como los otros de nosotros mismos” (Bhabha 2011: 59). Este posicionamiento permite abordar el análisis de los reportajes desarrollados por José Loyola, “La música contemporánea cubana” (1983) y Cecilio Tiele Ferrer, “La música cubana actual” (1985) (figuras 15.1 y 15.2),³ además de las entrevistas realizadas a los hermanos Evelio y Cecilio Tiele Ferrer (1985), y a Leo Brouwer (1986), desde una nueva perspectiva crítica que nos aboca a lo dicho (enunciado) y el decir (enunciación) por/de los autores de estos textos. En otras palabras, siguiendo a Bhabha, ¿cómo se posicionan estos autores frente a lo que afirman en sus textos (enunciado) y cómo podemos ubicarlos en relación con los destinatarios de estos textos (enunciación)?

Flautista, compositor y pedagogo el primero, pianista, pedagogo e investigador el segundo, los autores de los citados reportajes ostentan la membresía de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), “brazo ejecutor de la política musical” del país (Tiele Ferrer, citado en De Paula Soler 1985: 31), además de figurar entre los directivos de dicha asociación, fundada en 1961 con la presidencia del reconocido poeta Nicolás Guillén. Loyola, como “presidente de la sección de música (1976-77), secretario organizador (1979), de nuevo presidente de la sección de música (1984-88), a partir de ese último año vicepresidente primero y en 1997 presidente” (Eli 2000: 1064); Tiele Ferrer, por su parte, como responsable de la Subsección de Intérpretes, Miembro Ejecutivo Nacional de dicha Subsección y director fundador de las Jornadas de Música Cubana Contemporáneas (1977-1984). A estos referentes se unen, en el caso de Loyola, su desempeño, ya por entonces, como director del Conservatorio Amadeo Roldán (1974-1975) y vicedirector docente del

se extiende al modo de influencia. Estas élites simbólicas pueden fijar las agendas de las discusiones públicas, influir en la importancia de los temas tratados, intervenir en la cantidad y el tipo de información, especialmente respecto a quiénes se retratan públicamente y a cómo se los pinta. Son los fabricantes del conocimiento, las creencias, las actitudes, las normas, la moral y las ideologías públicas. De tal modo que su poder simbólico es también una forma de poder ideológico” (Van Dijk 2009: 65-66).

³ A Tiele Ferrer dedica Barce su obra *Cuatro Preludios nivel Si* (1978) para piano, y al dúo conformado por aquel y su hermano, Evelio Tiele Ferrer, su *Sonata III para violín y piano* (1984); además de la *Sonata para violín* (1986) dedicada al segundo.

Música contemporánea

La música contemporánea

CUBANA



Por José Loyola

La música contemporánea cubana ha continuado un sólido desarrollo a partir del legado cultural musical y la labor creativa y social que nuestros actuales compositores heredaron de los pioneros de la música contemporánea en Cuba, Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940). Aunque no es nuestro propósito relatar aquí la historia contemporánea de nuestra música, sí quisiéramos de manera breve, aportar algunos elementos que puedan servir al lector de introducción y orientación sobre el estado actual de la creación musical en Cuba y los distintos aspectos relacionados con la misma.

Como es sabido, las dos vertientes que influyen en el surgimiento de la cultura cubana son: la española y la africana. La fusión histórica de estos dos factores constituyen las profundas raíces sobre las que ha crecido y evolucionado nuestra tradición cultural nacional y de manera sobresaliente la música cubana, cuya riqueza emana del abrazo que logró mezclar ambas vertientes y dar origen en sentido dialéctico a una nueva cultura, en el caso de la música, a lo que se ha denominado «música afrocubana». Este aspecto es de suma importancia para el entendimiento de cualquier enfoque o análisis que realicemos sobre la música cubana y muy específicamente en sus manifestaciones contemporáneas.

Ese carácter mestizo de la música cubana fue expuesto sin lugar a dudas por el destacado etnógrafo cubano, el doctor Fernando Ortiz (1881-1969), al expresar:

«Parece indudable que la explicación de las peculiaridades de la música típicamente nacional de Cuba ha de hallarse en las confluencias de muy diversas «culturas» que han contribuido a sedimentar la del pueblo cubano. Digamos desde ahora que en la formación de la música intervienen dos grandes corrientes culturales, las oriundas de Europa, las fluencias de las culturas «blancas», y las que brotaron de África, las fluencias de las culturas «negras».

Las músicas negras llegaron a Cuba con las blancas y con estas se maridaron; y ambas son las únicas que por su estrecho abrazo han codeterminado las diversas características de la música nacional de Cuba. Europa y África han proporcionado los materiales con que ha sido moldeada la música de Cuba. No toda la música cubana tiene acentos negros, parte de ella está compuesta bajo la inspiración y a estilo de la llamada «música occidental», de la que algunos con impropiedad, dicen «música universal», y es ciertamente la superior. Pero no es menos indudable que la música más característica de Cuba, la que le ha dado siempre resonancia mundial, es aquella que fue fundida con raudales de africanía, en este crisol criollo puesto al fuego tropical, producto de una transculturación blanquinegra, desde los multiseculares tiempos de la «zarabanda», el «cumbé» y contemporáneos éxitos de los compositores cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, quienes llevaron los valores afroides de Cuba a la «alta música sinfónica» de nuestros tiempos en el «auditorium» universal.

De la concurrencia de las músicas blancas y negras, y según el grado de su

mestizaje, en Cuba se origina una música «eurocubana», de elementos blancos caldeados en el trópico climático y humano, (...) Amores de la vihuela española con el tambor africano. Cosquillas a la blanca guitarra, rasgando sus tripas sobre la entraña abierta entre sus caderas; caricias al negro tambor y manoseo caliente. Engendo mestizo, es decir, «música mulata». (1)

El reflejo de los elementos de la cubanía en nuestra música estuvo siempre presente en las obras de los compositores representantes del nacionalismo cubano y principalmente en sus grandes pilares, Manuel Saumell (1817-1870) e Ignacio Cervantes (1847-1905), en cuyas contrdanzas y danzas se plasman de forma relevante los auténticos valores de nuestro criollismo musical del siglo XIX.

Continuadores de la tradición, Roldán y Caturla introducen nuestra música por los cauces contemporáneos a partir de la década de los años veinte del presente siglo, estimulados por los compositores universales más eminentes de esa época y por las corrientes musicales vigentes entonces y muy particularmente por la obra de Igor Stravinsky y otros.

Tanto Roldán como Caturla, crean obras en las que utilizan en gran medida los elementos característicos de la música de descendencia negra conocidos como tendencias del afrocubanismo.

En 1925, surge la primera obra de Roldán, en la cual explota conscientemente la cantera de ritmos y melodías afrocubanas.

Posteriormente compuso toda una serie de obras, en donde se concilian los elementos de la música contemporánea

Figura 15.1: Página de presentación de José Loyola, “La música contemporánea cubana”, en *Ritmo*, año LIII, n.º 529, 1983: 11.

Música contemporánea

LA MUSICA CUBANA ACTUAL

Por Cecilio Tiele Ferrer

No creemos que la situación actual en el campo de la música culta o clásica esté reñida con nuestro pasado, ni con nuestras tradiciones nacionales. Sin embargo, nos encontramos en un momento importante de la creación en Cuba, que abarca no sólo la composición, sino también toda la actividad musical. Existe una decidida voluntad de afirmar lo cubano. De definir de manera clara lo que identifica lo nacional en la música culta sin dejarse atraer por el facilismo de lo folklórico, en una apreciación simplista. Asimismo, existen otras concepciones que no surgen recientemente, sino que se preservan desde el comienzo mismo de la Revolución. Por ello, remitirse únicamente a la actualidad de esta hora empobrecería el análisis y no explicaría exactamente la realidad de las influencias y los cambios que se oyen en la nueva creación cubana. Un ejemplo lo encontramos en las Jornadas de Música Cubana Contemporánea, en las que se puede constatar la variedad de estilos, lenguaje y técnicas empleados por los compositores. Lo que demuestra, fundamentalmente, que la libertad de creación es práctica corriente en nuestro país. No todas las obras alcanzan el mismo nivel artístico, pero en todas está presente el deseo y la voluntad de plasmar lo cubano en lo universal. El futuro se encargará de sancionar el camino correcto. Camino que significa INTEGRACION ORGANICA de lo nuestro en lo más progresista del arte universal.

Los cambios sociales ocurridos en Cuba a partir de 1959 imprimieron un nuevo, decisivo y pujante impulso a nuestra cultura. Desde el siglo pasado el pueblo cubano ha luchado por la defensa de su identidad nacional, primero contra el colonialismo, y posteriormente, contra el imperialismo norteamericano. En sus inicios, el arte cubano fue una de las primeras manifestaciones de esos ideales: se destacaron poetas, literatos, músicos, etc. Entre los aportes de las manifestaciones artísticas, la música fue, quizá, la que definió más temprano lo cubano, dentro de la búsqueda de un alto nivel profesional. Ahora, en las nuevas condiciones, se acentúa la búsqueda en la música de un alto nivel artístico sin relegar a un segundo plano el contenido

Hablar de las tendencias actuales de la música cubana significa hablar del presente y del pasado. En unas ocasiones el pasado se funde con el presente sin contraponerse; en otras, el presente se contrapone al pasado con intenciones y hechos.

El Teatro García Lorca, en La Habana.

cubano. De esta manera recogemos la tradición formada el siglo pasado. La función ideológica del arte y su carácter comprometido fueron consciente o inconscientemente practicados por artistas cubanos del siglo pasado como Heredia, Plácido, Saumell o Cervantes. Algunos, por sus posiciones políticas, fueron deportados o encarcelados.

Este espíritu nacional y rebelde lo encontramos durante la república mediatizada, pero con una connotación más definida en el terreno ideológico, en las figuras de Nicolás Guillén, Regino Pedrosó, Rubén Martínez Villena, Juan Marinello, etc., entre los poetas y literatos. Se destacaron, entre los músicos, Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán. Al triunfo de la Revolución arriba un grupo de compositores en cuyas obras están presentes temas, motivos, ritmos de evidente carácter cubano.

Al liquidarse el sistema capitalista, junto a las formas caducas de poder político y económico, fueron asimismo abandonados viejos criterios sobre la cultura y el arte. La música no escapó a ese proceso de destrucción de lo viejo. Todo se revisaba y transformaba. Se crearon instituciones nuevas, se hacía llegar realmente la cultura al pueblo. Un acontecimiento histórico, que trascendió el marco de nuestro país por su importancia, fue eminentemente cultural: la Campaña de Alfabetización. Los artistas cubanos se plantearon reflejar con su arte la gran transformación que tenía lugar en el país. Su preocupación era estar a la altura de la revolución social de la cual era testigos y autores; servir a la Revolución haciendo un arte más revolucionario, porque la intención era dirigirlo al pueblo o para el pueblo.

En esa época escribieron obras interesantes José Ardévol, Enrique González Mántici, Harold Gramatges, Argeliers León, Edgardo Martín, entre otros. De los jóvenes de aquel momento se destacaron particularmente Leo Brouwer y Carlos Farías.

Pero la herencia que nos legó el capitalismo nos marcó en los primeros años: nuestro país no fue una excepción en cuanto a las contradicciones inherentes a la sociedad dividida en clases. Una de esas contradicciones es la separación artificial entre la música culta o clásica, y la música popular, no necesariamente



FOTO: ELENA MARTÍN

28 RITMO

Figura 15.2: Página de presentación de Cecilio Tiele Ferrer, “La música cubana actual”, en *Ritmo*, año LV, n.º 554, 1985: 28.

Instituto Superior de Arte (1976-1978), además de profesor de composición, orquestación, contrapunto y análisis musical, según Eli (2000). Tieleles destaca por su cometido como profesor y jefe de cátedra de Piano en la Escuela Nacional de Arte (1967-1980) y el ISA (1977-1984), y asesor nacional de la reforma de la enseñanza del piano en Cuba (1968), según Giro (2007) y Rodríguez López (2002). En otras palabras, dos músicos-autores, militantes del Partido Comunista Cubano (PCC) —condición *sine qua non* para asumir, por estos años, roles directivos como los aquí citados— que integran esas “élites simbólicas” de acceso privilegiado al discurso público y a los medios oficiales de difusión. No olvidemos, pues, tal como afirman Sosa-Valcárcel *et al.*, que en Cuba es “El Partido Comunista, en particular su Comité Central, [quien] ocupa una posición estratégica en el sistema comunicacional cubano, pues establece —en su estructura, en su regulación, en su justificación ideológica— unas élites simbólicas que coinciden en el marco de ese partido único con las élites que ocupan el poder político y económico” (Sosa-Valcárcel *et al.* 2019: 9).

Sin embargo, junto a estos referentes cruciales para comprender el andamiaje que sostiene la narrativa de ambos autores, también resulta indispensable resaltar sus formaciones musicales en centros académicos internacionales de alto prestigio. En lo que se refiere a Loyola, es importante destacar sus estudios de composición en la Escuela Superior de Música de Polonia (1967-1973), de la mano de los profesores Grazyna Bacewicz, Andrzej Dobrolski y Witold Rudzinski, y sus estudios de doctorado en la Academia de Música Fryderyk Chopin de Varsovia (1981-1985). Mientras que Tieleles, por su parte, destaca por su formación en el Conservatorio Nacional de París (1957) y sus estudios superiores en el Conservatorio Chaikovsky de Moscú (1958-1963, más tres años de posgrado hasta 1966), en este último junto a los profesores Samuel Feinberg, Ludmila Roschina y Stanislav Neuhaus (Orovio 1981; Eli 2000; Rodríguez López 2002 y Giro 2007).

La narrativa desarrollada por Loyola y Tieleles en los textos publicados en *Ritmo* exponen una serie de elementos que evidencian una clara propensión a la reproducción de un discurso oficial e ideologizado. Este hecho llama la atención si tenemos en cuenta no solo que su publicación tiene lugar en Madrid, a 7435 kilómetros de La Habana, sino que el *locus* de enunciación de estos reportajes coincide con ambos autores fuera de Cuba. De una

parte, Loyola, en coincidencia con sus citados estudios de doctorado en la Academia de Música Fryderyk Chopin de Varsovia, y de otra, Tiele, quien desde 1984 inicia sus labores como profesor del Conservatorio Profesional de Música de Vila-Seca, Tarragona —centro educativo que en 2007 le distingue como Profesor Emérito— y catedrático del Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona —donde, años más tarde, se erige como jefe del área de Piano (1994-2002)—, en estrecha y constante colaboración con el gobierno de la isla.⁴

La reproducción de ese discurso oficial e ideologizado cubano resulta fácil de advertir al tomar en consideración las “estructuras ideológicas del discurso” que propone Van Dijk (2016) desde el enfoque de los Estudios Críticos del Discurso: polarización, pronombres, identificación, énfasis de la descripción propia y descripción del otro negativa, actividades, normas y valores, e intereses. En resumen, una serie de estructuras que nos hacen tomar consciencia de la presencia de marcas discursivas que realzan, por ejemplo: la polarización “entre una representación positiva del endogrupo y una representación negativa del exogrupo”; el exceso de uso del “pronombre ‘político’ Nosotros (así como nuestro, etc.) para referirse a sí mismos y a los miembros de su grupo”; la continua identificación “con ‘su’ grupo” ideológico; el énfasis en auto-descripciones positivas y descripción negativa del otro, junto a la tendencia a ignorar o mitigar “nuestras propiedades negativas” y “sus propiedades positivas”; la recurrente (auto)identificación por lo que hacen, sus actividades; la expresión, implícita o explícitamente, de las “*normas* de (buena) conducta, o *valores* por los que se debería luchar” y sobre las cuales se sostiene la ideología del grupo, y, por último, la inclusión de “muchas referencias a nuestros intereses”, tales como “[...] recursos simbólicos como conocimiento, estatus o acceso al discurso público” (Van Dijk 2016: 179-180).

En su panorámica musical del siglo xx cubano, desde la música afrocubana de Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-

⁴ De la extensa experiencia profesional de Tiele en España destaca la fundación en 1995 de la Associació Cultural Catalana-Iberoamericana (ACCI), la cual presidió de 1995 a 2016 y, de manera honorífica, de 2016 al presente. Dentro de esta asociación tienen lugar los Ciclos de Música Catalana-Iberoamericana (Tarragona), contando en varias ocasiones con la colaboración de la UNEAC (Rodríguez 2002 y Giro 2007).

1940) hasta las más recientes manifestaciones que coinciden con la fecha de publicación del reportaje, el texto de Loyola muestra, por ejemplo, un uso redundante del pronombre “nuestro” al expresar, a lo largo de sus cinco páginas, “nuestra música”, “nuestra cultura”, “nuestro país”, “nuestra cultura musical”, “nuestra tradición cultural nacional”, “nuestros valores musicales nacionales”, “nuestros auténticos valores nacionales”, “nuestro criollismo musical” o “nuestros compositores”. El texto de Tiele, por su parte, algo más centrado en la actualidad musical de los años ochenta, expone un comportamiento similar, recayendo una y otra vez en expresiones como: “nuestra cultura”, “nuestras tradiciones nacionales”, “nuestros valores nacionales”, “nuestro país y nuestra revolución”. Devenidas en fórmulas discursivas, cada una de estas expresiones alertan, de una u otra forma, sobre las posibles inflexiones ideológicas de la narrativa desarrollada por estos dos autores.

En su representación cultural e ideológica, los textos de ambos músicos-autores manifiestan recursos de singular connotación en su concepción del hecho musical contemporáneo dentro de las normas y valores que distinguen la sociedad cubana de estas primeras décadas posrevolucionarias. En el caso del primero, merece prestar atención a su ambivalente visión del movimiento de “Vanguardia musical” desarrollado por Brouwer, Blanco, Fariñas y el director de orquesta Manuel Duchesne Cuzán (1932-2005):

En nuestra opinión, el movimiento de “Vanguardia musical” abrió nuevos horizontes en la música contemporánea cubana, obteniéndose en Cuba un nivel de actualización en relación con las técnicas y corrientes musicales universales y divulgando entre las nuevas generaciones de compositores esa realidad. Esta es para nosotros la valoración positiva de este hecho. Sin embargo, la utilización directa y acrítica de las nuevas técnicas contemporáneas de composición trajo como consecuencia un cierto mimetismo, en el cual no se perfilan los rasgos característicos de nuestros valores musicales nacionales; hay cierta tendencia al snobismo [*sic*] y por tanto se produce, aunque en un periodo efímero, un rompimiento parcial con aquella continuidad histórica de los elementos cubanos, que había sido la constante desde tiempos de Roldán y Caturla. Pero se produce un hecho interesante en el marco de esos dos contrarios dialécticos, es decir, entre la vieja y la nueva tendencia y es el

surgimiento de un nuevo valor musical cualitativamente superior. Comienzan a fundirse las nuevas técnicas contemporáneas de creación con la utilización de nuestros auténticos valores nacionales, tanto estéticos como ideológicos (Loyola 1983: 14).

En Tiele Ferrer (1985), este aspecto se expresa, nuevamente, en relación con un marcado “valor nacional”, al tiempo que se adentra, con delicado matiz crítico —no por ello menos significativo—, en problemáticas estéticas y sociales, así como en otras de las estructuras ideológicas señaladas por Van Dijk (2016): polarización, identificación, actividades e intereses.

En la música culta, la discriminación hacia los valores nacionales y el espíritu conservador de los dirigentes de la cultura burguesa, provocaron al principio de la Revolución una reacción no siempre positiva en los artistas cubanos, que todavía se percibe con claridad [“el cuestionamiento de la obra de Gonzalo Roig, Rodrigo Prats y Ernesto Lecuona”]. El espíritu de cambio significó, de una parte, la puesta en marcha de un proceso de decantación y afirmación de lo cubano. Y, de otra parte, la búsqueda de información. [...] al rescate de nuestros valores nacionales anteriores al año 1959 [...] Al mismo tiempo se organizaron eventos dedicados a la música contemporánea. Se buscaba formación. Se quería ESTAR AL DÍA [*sic*]. Compositores nuestros fueron a estudiar al extranjero. Pero nada de eso significó en aquel momento la solución de la mencionada contradicción [“la separación artificial entre la música culta o clásica, y la música popular”], porque la música culta siguió su trayectoria alejándose muchas veces del público por la complejidad del contenido y forma presentados, y porque el público preparado, en su mayoría burgués, se había marchado de Cuba y el nuevo público no tenía la preparación suficiente como para comprender la nueva música [...] Aunque se hicieron esfuerzos por acercar esta música a los trabajadores y a los campesinos, llevándoles conciertos a los centros de trabajo, [...] no se obtuvieron resultados positivos ni duraderos [...] Lo incontestable es que hubo en los primeros años del triunfo de la Revolución una merma considerable de la asistencia del público a los conciertos, que se ha ido recobrando paulatinamente (Tiele Ferrer 1985: 29).

Inexcusablemente, ambas perspectivas responden a un proyecto político de construcción nacional, donde el recurso de la identidad deviene en ca-

talizador fundamental del discurso ideológico. En sus enunciados persiste el interés por potenciar un canon musical nacional que, a fin de cuentas, garantiza legitimar el estado nación como principal unidad de interpretación. De acuerdo con Madrid (2010), no es de extrañar que sea este un posicionamiento que entronca, a ojos vista, con el del estudio de la música en Latinoamérica, “guiado por su alianza con diversos proyectos nacionalistas de carácter esencialista” (20). A este respecto, con referencia a Cuba, el propio Madrid advierte:

El caso de la musicología cubana es también paradigmático en cuanto a su obsesión por descubrir o reproducir la “auténtica” identidad cubana tanto antes como después de la revolución castrista de 1959. Recordemos que el trabajo sobre transculturación y música afrocubana de Fernando Ortiz (1935, 1950, 1951 y 1955) [...] surge de una preocupación claramente esencialista: el intento de capturar las características únicas de la cultura cubana. [...] Esto se observa a lo largo de la producción musicológica inmediatamente anterior a la revolución cubana, en trabajos como *La música en Cuba* (1946) de Alejo Carpentier y *El patrimonio folklórico musical cubano* (1952) de Argeliers León, y es aún más evidente dentro del marco político de construcción de estado nación del régimen revolucionario, en obras como *Del canto y el tiempo* (1974) también de León, *Géneros de la música cubana* (1977) de Olavo Alén o *La música y el pueblo* (1974) de María Teresa Linares (Madrid 2010: 22-23).

Mucho más directa en su finalidad ideológica se muestra, en ambos escritos, otra serie de enunciados que sustentan y legitiman buena parte de su interpretación —sistema de codificación de la realidad (Hall 2010 [1990])— de la historia musical cubana en la trascendencia histórica y sociocultural que suele atribuirse al advenimiento de la Revolución cubana, tal como ocurre en la historiografía oficial de la isla. En algunos casos, efectivos “régimenes de verdad” (Foucault 1981) —“el poder opera de tal manera que impone la ‘verdad’ de cualquier conjunto de afirmaciones” (Hall 2013 [1992]: 78)—; en otros, evidencias del predominio de un discurso ideológico dominante y, por qué no, hegemónico —“se esfuerzan, y en cierto grado consiguen, por enmarcar dentro de su alcance todas las definiciones de la realidad, atrayendo todas las alternativas a su horizonte de pensamiento” (Hall 2010 [1990]: 238)—:

Con las primeras luces de la aurora del 1 de enero de 1959, despierta el pueblo de Cuba de una larga y tenebrosa noche de despotismo de varios años, para cantar sus alegrías y esperanzas en un amanecer de libertad (Loyola 1983: 14).

El nuevo sistema social, político y económico ofreció a todos los intelectuales cubanos posibilidades ilimitadas. La atmósfera de libertad determinó el surgimiento de nuevas inquietudes y afanes. No siempre el fruto del espíritu creador tenía en cuenta las mejores tradiciones que se inician con Saumell, Cervantes y continúa con Roldán, García Caturla, Ardévol y otros. Quizá se entendió esa libertad no como toma de consciencia de la necesidad, sino como LIBERTAD SIN RIBERAS. El comandante Guevara avizoró este problema [...] (Tieles Ferrer 1985: 29).

El triunfo de la Revolución Cubana constituyó el hecho trascendental que ha servido de estímulo y apoyo al desarrollo de la música en Cuba. Sobre todo, en su sentido más amplio, en el de hacer llegar las manifestaciones más cultas de la música cubana a todas las capas de la población; limitada como estaba antes nuestra cultura a una élite y desentendida por los gobiernos impopulares, que pernoctaron en el poder, durante más de cincuenta años de seudoindependencia [...] (Loyola 1983: 14).

Los cambios sociales ocurridos en Cuba a partir de 1959 imprimieron un nuevo, decisivo y pujante impulso a nuestra cultura. [...] Ahora, en las nuevas condiciones, se acentúa la búsqueda en la música de un alto nivel artístico sin relegar a un segundo plano el contenido cubano. De esta manera recogemos la tradición formada el siglo pasado. La función ideológica del arte y su carácter comprometido fueron, consciente o inconscientemente practicados por artistas cubanos del siglo pasado como Heredia, Plácido, Saumell o Cervantes. Algunos, por sus posiciones políticas, fueron deportados o encarcelados (Tieles Ferrer 1985: 28).

Un último dato a destacar, en este caso perteneciente al texto de Loyola, es el de la ausencia de ciertos compositores en su particular intención de aportar el público español e internacional “algunos elementos que puedan servir al lector de introducción y orientación sobre el estado actual de la creación musical en Cuba” (Loyola 1983: 11). En sus páginas no hallan cabida compositores de la talla de Ernesto Lecuona (1895-1963), Carlo Borbolla

(1902-1990), Natalio Galán (1917-1985), Julián Orbón (1925-1991) o Aurelio de la Vega (1925-2022), muchos de los cuales tampoco acontecen en el *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico* de Helio Orovio (1981),⁵ o en la edición cubana de *La música en Cuba* de Alejo Carpentier (1979, 1988 y 2004).⁶ En este sentido, Loyola reproduce, una vez más, la versión oficial de la historiografía musical cubana posrevolucionaria de las décadas de 1960 a 1980.⁷ Como en estas versiones oficiales, la suya legítima definiciones selectivas de “lo real”, es decir, en tanto discurso ideológico, define y no reproduce “la realidad” (Hall 2010 [1990]). La ausencia de estos compositores se debe, fundamentalmente, al desacuerdo o no identificación política de los mismos con las premisas e ideología desarrolladas por el gobierno de Fidel Castro. Téngase en cuenta que buena parte de ellos se exiliaron tras el trascendental advenimiento revolucionario del 1 de enero de 1959, no sin antes dejar para la historia musical de la isla una aportación irrefutable.

En paralelo a los reportajes de Loyola y Tiele, merece la pena detenernos a continuación en la entrevista realizada por De Paula Soler a los hermanos Tiele Ferrer (1985; figura 15.3). La finalidad de esta entrevista es especialmente llamativa: “A fin de conocer la actividad musical, su organización y funcionamiento en Cuba, hemos entrevistado a Evelio y Cecilio Tiele, directivos de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba” (De Paula Soler 1985: 30). Nuevamente, son “las élites simbólicas” las que reproducen el discurso oficial y legitimado de “la realidad” musical cubana. Téngase en cuenta, a tal efecto, que Evelio Tiele (n. 1941), uno de los más destacados violinistas y pedagogos cubanos, alumno de David e Ígor Oistrach en el Conservatorio Chaikovski de Moscú, además de promotor y organizador de la enseñanza de los instrumentos de cuerda en la isla, llega a ser Asesor

⁵ En la versión inglesa del diccionario de Orovio, *Cuban Music from A to Z* (2004), se incluyen buena parte de los compositores anteriormente eludidos, a excepción de Galán.

⁶ La versión original de *La música en Cuba* de Carpentier, publicado por el Fondo de Cultura Económica de México (1946), reúne en el capítulo “Estado actual de la música cubana” (el mismo que fue eliminado de las ediciones habaneras) una parte de los compositores eludidos.

⁷ A partir de la década de 1990, esta dinámica selectiva cobró cambios sustanciales, si bien no ha sido erradicada. Una muestra fidedigna de ello se puede encontrar en los cuatro tomos del *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba* de Radamés Giro (2007).

Nacional de Cuerdas del Ministerio de Cultura (1966-1981), profesor y jefe de cátedra de Cuerda de la Escuela Nacional de Arte y el Instituto Superior de Arte (1976-1982), Presidente de la Sección de Música de la UNEAC (1977-1984) y vicepresidente de dicha organización. Como directivo de la UNEAC, fue uno de los principales promotores de las Jornadas de Música Cubana y el Festival de Música Contemporánea de los Países Socialistas, así como creador del Festival de Música Contemporánea de La Habana (Rodríguez López 2002 y Giro 2007).⁸ Junto a su hermano, conformaron el destacado Dúo Tieles (piano y violín).

Al igual que Cecilio, en continua colaboración con el gobierno de La Habana y su programa cultural y educativo, desde 1984 Evelio se establece en España como profesor del Conservatorio Profesional de Música de Villa-Seca y el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona, llegando a ser en este último director académico (Orovio 1981, Rodríguez López 2002 y Giro 2007): “Vinimos a trabajar al conservatorio a petición de su antiguo director, el señor Ángel Recasens, quien consideró que teníamos el nivel requerido para desarrollar la enseñanza musical aquí” (Tieles citado en Amer 1989: 56). Curiosamente, De Paula Soler, originario de Villa-Seca, es por estos mismos años profesor de guitarra del Conservatorio Profesional de Música de la citada localidad;⁹ sin embargo, la presentación que hace de ambos músicos y directivos cubanos no se hace eco de los inicios de sus labores profesionales en Cataluña desde un año antes: “El hecho de haber podido contactar con tan altos cargos de la política musical cubana se ha debido a que han estado de gira por nuestro país” (De Paula Soler 1985: 30). Lo que sí es indiscutible es que el *locus* de enunciación de esta entrevista también tiene lugar a muchos kilómetros de distancia de La Habana, si bien su narrativa no deja de reproducir el discurso oficial e ideológico de la isla.

Las afirmaciones enunciadas por los hermanos Tieles dan constancia fidedigna del funcionamiento de los mecanismos institucionales, y por ende legitimados, que administran la actividad musical de Cuba en la década de los años setenta y ochenta. Ciñéndose al ámbito de la UNEAC, Evelio mani-

⁸ Véase Pérez (2011 y 2018) y Morales Flores (2022).

⁹ Véase Dauff (1986).

ciar el crecimiento constante de la conciencia y el gusto estético de las masas. Estas tareas fueron planteadas con toda claridad en el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, celebrado en 1976. A partir de ese momento se entró en una etapa superior de trabajo y de exigencia que comienza a dar frutos. Hitos importantes de este período son la creación del Ministerio de Cultura y el Segundo Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Estos dos organismos están dirigidos a dar cumplimiento a los acuerdos del Primero y Segundo Congresos del P.C.C., entre los cuales está el de contribuir «al establecimiento en nuestro país de un clima altamente creador».

Las Jornadas de Música Cubana Contemporánea y los Festivales de Música Contemporánea de Países Socialistas, entre otros eventos, desempeñan un papel cada vez más activo en la formación de ese clima. Ambos eventos son organizados por la Sección de Música de la UNEAC en colaboración con el Ministerio de Cultura. Las obras presentadas en las Jornadas, muchas de ellas en estreno mundial, representan el primer ensayo de promoción masiva de la creación de los compositores cubanos. Hecho que únicamente en una revolución socialista es posible. Se han interpretado en las Jornadas más de cien obras que abarcan los géneros de música de cámara, coral, sinfónica y sinfónico-coral. En las primeras Jornadas predominaba el pequeño formato o conjunto, pero en la medida en que se



El «Noneto», de José Ardevol.

fueron desarrollando las mismas, también creció la complejidad y el formato de las obras presentadas, predominando en la cuarta las obras de conjunto de cámara y sinfónicas. Por ello, resultó un éxito no sólo por las obras escuchadas, sino también por el estímulo que representó para el creador orlías.

Sabemos que lo importante en el arte no reside en la cantidad. Sin embargo,

es importante que suene la música escrita por nuestros compositores; que tengan la oportunidad de transmitirse sus experiencias, opiniones y criterios. De esta confrontación saldrá la verdad. La verdad de nuestra música en la que se conjuga lo cubano —no comprendido de manera estrecha y vulgar— con lo universal.

Si revisamos las obras presentadas en las Jornadas de Música Cubana Contemporánea, constataremos cierta tendencia creciente por comunicar al público esa unidad. Existe, igualmente, la tendencia que plantea el empleo indiscriminado de las técnicas llamadas de VANGUARDIA, en la que no aparecen claramente expresadas las esencias nacionales, ya que esta preocupación es subestimada todavía por algunos compositores prejuiciosamente, cediéndole la prioridad a la forma. Hay quien afirma que el solo hecho de haber nacido en Cuba, es razón suficiente como para que la música que se escriba ya sea cubana. Es decir, lo cubano pasa a ser una abstracción. Es oportuno recordar las experiencias pasadas y extraer de ellas lecciones que orienten nuestras acciones. En el siglo pasado hubo compositores que pensaron más o menos igual, y, justa o injustamente, al llegar la hora de evaluar su obra se les tildó de EUROPEIZANTES. Escribieron polonesas, mazurkas, polkas, fantasías sobre temas de óperas italianas. En fin, se escribía según los cánones de lo que ellos consideraban lo actual en Europa, lo vigente y DE VANGUARDIA. Lo cubano se conside-

La Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba

Por Francesc de Paula Soler

A fin de conocer la actividad musical, su organización y funcionamiento en Cuba, hemos entrevistado a Evelio y Cecilio Tielés, directivos de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba.

Evelio Tielés es Presidente de la Sección de Música de la UNEAC y Vicepresidente de la misma, aparte de concertista y profesor de violín. Es responsable de la Subsección de Intérpretes, Miembro Ejecutivo Nacional de la Subsección, Presidente de la Comisión de Organización de Eventos, que es la responsable de organizar las Jornadas de Música Cubana Contemporánea, Festivales Bienales de Música Contemporánea de los Países Socialistas y el Festival Internacional de La Habana, además de ser concertista y profesor de piano. El hecho de haber podido contactar con tan altos cargos de la política musical cubana se ha debido a que han estado de gira por nuestro país.

FRANCESC DE PAULA SOLER.—Como directivos de la UNEAC, habéis tenido contactos con la Asociación Catalana de Compositores, ¿cuáles?

EVELIO TIELES.—Se ha planteado un establecimiento de relaciones de trabajo entre esta Asociación Catalana y la Sección de Música de la UNEAC.

CECILIO TIELES.—La reunión que hemos tenido ha servido para iniciar un conocimiento mutuo y de estrechamiento de relaciones; el futuro dirá hasta dónde alcanzará dicha relación.

F.P.S.—¿Qué es la UNEAC?

E.T.—Es una organización social, que agrupa a los artistas más destacados así como también a los escritores, tal como su nombre indica. Este significado que tiene el hecho de que se reúnan los artistas en una organización, podemos decir profesional, en la que se pueden

debatir los diferentes problemas, las diferentes situaciones complejas que tiene todo proceso que abre caminos nuevos, es un hecho muy importante para el progreso de la música cubana. En Cuba la UNEAC digamos que ha tenido un segundo nacimiento en el año 1977, cuando se celebró su segundo congreso. La UNEAC se constituyó en 1961, siendo desde entonces su presidente indiscutido e indiscutible Nicolás Guillén. A partir del 1977, el peso cultural de la UNEAC en Cuba ha ido en aumento; podemos hablar, por ejemplo, de que en octubre de 1983 se celebraron dos magnos acontecimientos. Uno fue el Foro de Literatura, de gran importancia para debatir la situación de la literatura cubana en estos momentos, y otro fueron las Sextas Jornadas de Música Cubana Contemporánea, que tuvieron un mayor realce esta edición, ya que se incluyeron nuevos géneros, tales como la ópera, la música coral, la música de banda y la música popular; tuvo una nueva proyección al hacerse tres jornadas dedicadas a ella. Como se ha visto, la UNEAC es un organismo que permite no sólo la discusión de la problemática cultural en el país, sino que también permite la proyección de la política que traza el gobierno por medio del Ministerio de Cultura.

C.T.—Quisiera decir que la Sección de Música está dividida en Subsecciones: La de compositores, la de músicos y profesores y la de intérpretes.

F.P.S.—La UNEAC acoge así todo el mundo musical y cultural en general.

Figura 15.3: Página de presentación de la entrevista de Francesc de Paula Soler, “La Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba”, en *Ritmo*, año LV, n.º 554, 1985: 30.

fiesta: “Es una organización social, que agrupa a los artistas más destacados, así como también a los escritores, tal como su nombre indica. [...] la UNEAC es un organismo que permite no sólo la discusión de la problemática cultural en el país, sino que también permite la proyección de la política que traza el gobierno por medio del Ministerio de Cultura” (De Paula Soler 1985: 30). A partir de esta afirmación, no resulta contradictorio advertir el engranaje ideológico y el marco normativo al que se ajusta el discurso de esta entrevista.

A la pregunta “¿Entiendo que la UNEAC polariza toda la vida musical en Cuba o hay algún otro organismo que organice conciertos, festivales, etc.?”, Cecilio responde: “La política musical la determina el Ministerio de Cultura, pero hay también un Sindicato de Trabajadores de la Cultura que defiende los derechos de los músicos y artistas en general, y por fin está la UNEAC, que es el brazo ejecutor de la política musical. Por tanto, no hay ningún otro organismo oficial que como tal organice actos musicales” (De Paula Soler 1985: 31). De acuerdo con Van Dijk, la respuesta de los Tieleles demuestra que “[e]s importante destacar que el poder no se manifiesta sólo ‘en’ o ‘mediante’ el discurso; también tiene una importante fuerza de organización de la sociedad ‘detrás’ del discurso” (Van Dijk 2009: 65).

De vuelta a las estructuras ideológicas destacadas por Van Dijk (2016), la narrativa de los hermanos Tieleles insiste, nuevamente, en el interés de significar la actividad musical cubana en su sempiterna relación con la trascendencia socio-política de la revolución de Castro: “Quiero destacar que el auge musical y artístico en general que se ha experimentado [sic] en Cuba, surge a partir del año 1959, con la revolución” (De Paula Soler 1985: 31). Del mismo modo que, una vez más, recalca —cual necesidad imperiosa por demostrar o hacer creíble algo más allá de su evidencia— uno de sus valores insignes: “Tengo que decir que en Cuba todos los artistas gozan de una total libertad para expresar las distintas inquietudes creativas estilísticas” (De Paula Soler 1985: 31). Sin embargo, esta afirmación, referida más bien a la diversidad de géneros y estilos de músicas coexistentes en la escena musical de la isla, contrasta, por ejemplo, con las bases de la convocatoria de la sexta edición de las Jornadas de Música Cubana Contemporánea (1983), dedicada al “Aniversario 30 del Asalto al Cuartel Moncada”, hecho que marca la acción armada liderada por Fidel Castro en la ciudad de Santiago de Cuba el 26 de julio de 1953. Recordemos que estas jornadas de música contemporánea eran de carácter nacional y anual, y

constituían una ocasión excepcional para el estreno y/o la ejecución de obras de muchos de los compositores de la isla:¹⁰ “En los conciertos de la Jornada solamente se ejecutarán obras compuestas especialmente como homenaje a la gesta del Moncada directamente o como homenaje a cualquiera de los revolucionarios participantes en la misma. En homenaje a otros hechos de la lucha insurreccional relacionados con el Moncada” (Sánchez 1982: 76).

Sea como fuere, los tres textos analizados muestran una perspectiva —oficial y selectiva— que, al tiempo que informan sobre la actividad musical desarrollada en Cuba, reproducen en sus enunciados una matriz discursiva que busca legitimar el sistema político que le ampara, así como su ideología, en tanto discurso dominante. Como sujetos de enunciación, estos tres músicos-autores responden al discurso de una coyuntura histórica particular, de manera que sus formulaciones se deben, en gran medida, a un sistema ideológico estructural y epistémico en el que, como recoge la cuarta resolución del área de cultura artística y literaria del II Congreso del Partido Comunista de Cuba (1980): “La superación política e ideológica de los trabajadores de la cultura ocupa un lugar de primer orden entre los objetivos trazados para el desarrollo de la labor artística y literaria del país [...]”. Desde el exterior del país, estos tres miembros de las “élites simbólicas” de la música y la cultura cubana devienen en “representantes de nuestra cultura nacional”, contribuyendo a ampliar “la presencia artística de la Revolución Cubana en distintas regiones del mundo” (PCC). Lo cierto es que, de acuerdo con la perspectiva de Grossberg, no debemos olvidar que “Un evento o práctica (incluso un texto) no existe al margen

¹⁰ Las Jornadas de Música Cubana Contemporánea se fundaron en La Habana en 1978. La cifra de obras en ellas estrenadas superan la centena, entre las que sobresalen, durante la década de 1980: *Toque* (1980), para piano y percusión cubana, de Héctor Angulo (n. 1932); *Movimiento para cuarteto de cuerdas No. 1* (1980), de Magaly Ruiz (n. 1941); *Móvil IV* (1980), para guitarra, de Harold Gramatges (1918-2008); *Passoyaglia* (1980), para piano, de Juan Piñera (n. 1949); *Contrapunto Espacial V* (1982), para banda magnetofónica, de Juan Blanco (1919-2008); *Balada del Decamerón Negro* (1982), para guitarra, de Leo Brouwer (n. 1939); *Concierto para piano y trece instrumentos* (1982), de Jorge Berroa (n. 1938); *Primer concierto para orquesta* (1983), de Jorge López Marín (n. 1949); *Impronta* (1985), para piano, percusiones y cinta magnetofónica, de Carlos Fariñas (1934-2002), y *Metalea I* (1985), para conjunto instrumental, de Julio Roloff (n. 1951). Véase Pérez (2011 y 2018) y Morales Flores (2022).

Noticia

Entrevista

LEO BROUWER 30 AÑOS DE VIDA ARTISTICA

Por Francesc de Paula Soler

Una embajada cultural cubana ha visitado recientemente nuestro país, abarcando un amplio abanico de actividades artísticas. Formando parte de esta embajada se encuentra Leo Brouwer, que ha impartido en Madrid unas Lecciones magistrales.

A manera de presentación: Leo Brouwer, compositor, guitarrista, percusionista y director, nació en La Habana, en 1939. Estudió guitarra con Isaac Nicola y posteriormente se inició en la composición de forma autodidacta. De 1954 datan sus primeras obras: *Música* (para guitarra, cuerda y percusión) y *Suite* (para guitarra). Tenía varias obras en su catálogo, cuando recibió una beca para estudiar composición en los Estados Unidos.

Inicia su labor en el cine en 1960, al frente del departamento de Música del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, donde crea en 1968 el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, que integran entre otros Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Ha compuesto música para más de cien filmes cubanos y en el extranjero.

Inicia en la década de los 60 lo que más tarde sería el movimiento de la música de vanguardia en Cuba.

Como intérprete, director y compositor, ha participado en numerosas giras y festivales internacionales. Sus obras han sido interpretadas en los más importantes centros culturales de Europa, Asia y América.

Casi todos los guitarristas del mundo tienen en repertorio sus obras y las han seleccionado para incluirlos en sus discos. Brouwer cuenta con una amplia discografía.

Ha editado dos libros: *Síntesis de la armonía contemporánea y La música, lo cubano y la innovación*.

En 1981 es nombrado director general de la Orquesta Sinfónica Nacional en donde ha venido desarrollando una meritoria labor en la concepción de los programas y en la labor de extensión que vincula, cada vez más, esta orquesta con la población.

Su aporte a la música cubana y universal, le han hecho merecedor de varias condecoraciones y distinciones tanto cubanas como de otros países.

Recientemente, el Ministerio de Cultura Cubano le ha homenajeado, dedicándole el III Concurso y Festival Internacional de



RUSTARAZO

Guitarra de La Habana, en reconocimiento a sus 30 años de vida artística.

Enlazando el homenaje con su estancia en Madrid, ha servido para entrevistarse.

FRANCESC DE PAULA.—¿Qué le ha significado a Leo Brouwer el que el Ministerio de Cultura Cubano le haya dedicado el citado evento?

LEO BROUWER.—Eso fue muy hermoso porque no lo esperaba y porque no creía que tuviera este cariño, puesto que el trabajo cotidiano es muy duro, muy continuo, pero se convirtió de verdad en una cosa muy humana, muy bonita para mí.

F. de Paula.—¿Qué se puede decir que ha aportado Leo Brouwer a la revolución cultural cubana y qué ésta a él?

L.B.—Cuando triunfa la Revolución cubana, yo sentía una atmósfera de verdadera libertad que alguna gente comprenderá y otra no, al no haber vivido en una

dictadura tan difícil como la de Batista, e inhumana por supuesto. Por otra parte, los creadores que trabajaban en las corrientes nacionalistas, en una atmósfera anterior a la revolución, reafirmaban la nacionalidad constantemente; creo que esto es normal. Cuando hay un movimiento que estrangula la identidad, creo que la identidad se desarrolla, de ahí que mis primeras musiquitas que yo hice tengan todas una atmósfera muy nacional, muy cubana y que una vez liberado el país de los problemas más graves, la creación se abra al universo y a todas las fuentes de información y de referencia cultural, de ahí que un movimiento de vanguardia como el que hubo en Cuba, desarrollado por Juan Blanco, compositor, Manuel Duchesne, director y yo también como compositor, haya sido quizá el primero en América Latina, junto con el de Buenos Aires.

Figura 15.4: Página de presentación de la entrevista Francesc de Paula Soler, "Leo Brouwer. 30 años de vida artística", en *Ritmo*, año LVII, n.º 569, 1986: 14.

de las fuerzas del contexto que lo constituyen como lo que es. Obviamente, el contexto no es un mero trasfondo, sino las propias condiciones de posibilidad de algo” (Grossberg 1997 [1995]: 255).¹¹

Por último, no ajeno a esas “élites simbólicas” de la música y la cultura cubanas, aunque sí notablemente poseedor de un matiz más desenfadado y abierto, se muestra el discurso de Leo Brouwer en entrevista realizada, nuevamente, por el guitarrista De Paula Soler (1986d), con motivo de los treinta años de vida artística del mundialmente reconocido intérprete, compositor y director de orquesta (figura 15.4).

A diferencia de los textos antes analizados, el por entonces director general de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) reflexiona, a petición del entrevistador, en torno al impacto de la Revolución de 1959 en la música de la isla y la “Vanguardia musical” con las siguientes palabras:

Quando triunfa la Revolución cubana, yo sentía una atmósfera de verdadera libertad que alguna gente comprenderá y otra no, al no haber vivido en una dictadura tan difícil como la de Batista, e inhumana por supuesto. Por otra parte, los creadores que trabajaban en las corrientes nacionalistas, en una atmósfera anterior a la revolución, reafirmaban la nacionalidad constantemente; creo que esto es normal. Cuando hay un movimiento que estrangula la identidad, creo que la identidad se desarrolla, de ahí que mis primeras musiquitas que yo hice tengan todas una atmósfera muy nacional, muy cubana y que una vez liberado el país de los problemas más graves, la creación se abra al universo y a todas las fuentes de información y de referencia cultural, de ahí que un movimiento de vanguardia como el que hubo en Cuba, desarrollado por Juan Blanco, compositor, Manuel Duchesne, director y yo también como compositor, haya sido quizás el primero en América Latina junto con el de Buenos Aires (De Paula Soler 1986d: 14).

Como se puede advertir, el posicionamiento de su enunciado muestra un menor peso ideológico en esta entrevista, realizada en Madrid durante un ciclo de clases magistrales de guitarra impartido por el autor de *La espiral eterna* (1970), al que siguieron *Master Classes* en Finlandia, Niza, Suecia, Londres

¹¹ Traducido del original: “An event or practice (even a text) does not exist apart from the forces of the context that constitute it as what it is. Obviously, context is not merely background but the very conditions of possibility of something”.

y Roma, además del estreno de su *Concierto Elegíaco* n.º 3 para guitarra y orquesta (1986) con Julian Bream como solista y la orquesta de Cámara Inglesa, bajo su dirección (De Paula Soler 1986d: 17). Tanto es así que la mayor parte de esta entrevista gira con espontaneidad sobre temas propiamente estéticos y musicales, como los puntos de encuentro y desencuentro de la música académica y popular, la no existencia de una escuela de guitarra cubana o española, su labor artística y musical frente a la OSN y el Concurso y Festival de Guitarra de La Habana. Sobre este último, cabe destacar la magnitud del evento a través de sus invitados y la concepción artística que manifiesta Brouwer en su personal visión, más allá de las habituales constricciones ideológicas habaneras, en respuesta a la pregunta de De Paula: “¿Puedes hacer un avance de programación de los artistas invitados [a la próxima edición]?”:

Estarán Paco de Lucía, el dúo de Frankfurt, el dúo Asat de Brasil, el argentino Cacho Tirao, con el que quizá haremos el doble concierto de Piazzola y también estás tú invitado para ser el Tempo de Benguerel. También algunos premiados de los más importantes concursos internacionales como el de París. A mí me interesan los repertorios y los hombres que los hacen. Es decir, puedo invitar a nombres gloriosos y quizá el repertorio no corresponda a lo que estos nombres significan; en cambio si ligamos el trabajo del hombre con sus contenidos, que es mi tesis de toda la vida, se logra una cosa hermosa (De Paula Soler 1986d: 17).

REFLEXIONES FINALES

Los textos de los músicos cubanos analizados desde un enfoque crítico del discurso sacan a la luz importantes aspectos del desarrollo y la difusión de la actividad musical contemporánea cubana en las décadas de 1970 y 1980. A través de las páginas de *Ritmo*, sus escritos y sus palabras, ya fuera como autores o como entrevistados, reproducen la narrativa y la historiografía posrevolucionaria de la isla, pese a su distante *locus* de enunciación de las fronteras cubanas. Frente a las interrogantes de quiénes, dónde, cómo, cuándo, por qué y para qué se desarrollan estas prácticas discursivas, no resulta difícil advertir la autoría de unas “élites simbólicas” de acceso privilegiado al discurso público —convirtiendo al resto en ese *otro* de *nosotros* mismos, es decir, (*nos otros*)— que responden al engranaje ideológico dominante de una época y un

contexto histórico específico —poder manifiesto en la organización social que “detrás” de sí guardan estos discursos—.

Desde el exterior de la isla, los enunciados de Loyola, Cecilio y Evelio Tiele respondían a intereses musicales que, al amparo de una identidad nacional reforzada, legitiman la versión oficial de una historia de la música cubana que, invariablemente, manifiesta la defensa de un proyecto político y social. Sin embargo, si bien no se distancia de la narrativa oficial, el posicionamiento que trasciende de las palabras de Brouwer evidencia la coexistencia de más de un discurso de divulgación de la música cubana en la escena internacional. En este caso, menos ideológico, más espontáneo y centrado en cuestiones propiamente musicales que, por consiguiente, encajan con uno de los momentos de mayor apogeo en la carrera del mundialmente reconocido guitarrista, compositor y director de orquesta cubano.

La apuesta de Barce por la música cubana en casi una decena de números de *Ritmo* durante la década de 1980 evidencia, más allá de la habitual sección “Internacional”, su manifiesta identificación con el quehacer musical de los llamados países periféricos (*los otros*) y, sobre todo, su llamativa afición por la actividad musical y socio-cultural desarrollada en la isla caribeña: “[...] la música cubana, como creación, debe figurar hoy a la cabeza de todo el continente americano. No sólo por su alto nivel técnico, sino por su variada y rica inventiva” (Barce 1987: 89). Junto a los textos de De Paula Soler, sus enunciados resisten un cuidadoso y necesario análisis crítico que, como continuidad del presente capítulo, aportaría una visión más completa y diáfana de la muestra documentada. Examinar sus textos sobre la actividad musical de la isla en los años ochenta garantizaría, en efecto, la apertura de una nueva ventana para pensar, no sin poca complejidad, en las formas en las que sus discursos occidentales construyen “su imagen de sí misma y de ‘otros’, su sentido de ‘nosotros’ y de ‘ellos’, sus prácticas y relaciones de poder hacia el Resto” (Hall 2013 [1992]: 107).

BIBLIOGRAFÍA

- AMER, José (1989): “Clave con los hermanos Tiele” (entrevista), en *Clave*, 4/12 (1ª época): pp. 56-60.
- BARCE, Ramón (1984): “Jornadas de Música Cubana Contemporánea”, en *Ritmo*, LIV/544: p. 67.

- (1984): “II Festival Internacional, Moscú (URSS)”, en *Ritmo*, LIV/547: p. 70.
- (1987): “II Festival Internacional de Música Contemporánea”, en *Ritmo*, LVIII/573: p. 89.
- (1987): “Harold Gramatges”, en *Ritmo*, LVIII/579: p. 97.
- (1992): “Amadeo Roldán”, en *Ritmo*, LXIII/630: pp. 42-43.
- (1993): “Carlos Fariñas”, en *Ritmo*, LXIV/644: pp. 56-57.
- (2009 [1993]): “Algunos caracteres de la música cubana actual”, en Francisco de Dios Hernández y Elena Martín (eds.), *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 635-643.
- BHABHA, Homi K. (2011 [1994].): *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- BOURDIEU, Pierre (1977): “La production de la croyance” (Contribution à une économie des biens symboliques), en *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13: pp. 3-43.
- (1984): *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- y PASSERON, Claude (1977): *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Barcelona: Laia.
- CARPENTIER, Alejo (1946): *La música en Cuba*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- (1979, 1988 y 2004): *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- DAUFÍ, Xavier (1986): “Francesc de Paula Soler” (entrevista), en *Ritmo*, LVII/566: pp. 80-81.
- DE PAULA SOLER, Francesc (1984): “II Concurso y Festival Internacional de Guitarra”, en *Ritmo*, LV/549: pp. 59-60.
- (1985): “La Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba” (entrevista a los hermanos Evelio y Cecilio Tieves), en *Ritmo*, LV/554: pp. 30-31.
- (1986a): “III Concurso y Festival Internacional de Guitarra de La Habana / Cuba, abril 15 al 27 de 1986. Un concurso y festival dedicado a Leo Brouwer”, en *Ritmo*, LVII/567: pp. 18-21.
- (1986b): “I Encuentro Latinoamericano sobre enseñanza artística”, en *Ritmo*, LVII/568: p. 59.
- (1986c): “IX Jornada de Música Cubana Contemporánea”, en *Ritmo*, LVII/568: pp. 60-61.
- (1986d): “Leo Brouwer. 30 años de vida artística” (entrevista), en *Ritmo*, LVII/569: pp. 14-17.
- ELI, Victoria (2000): “Loyola, José”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 1064.

- FAIRCLOUGH, Norman (1995): *Critical Discourse Analysis*. London: Longman.
- FOUCAULT, Michel (1981): *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza.
- GIRO, Radamés (2007): *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba* (4 vols.). La Habana: Letras Cubanas.
- GROSSBERG, Lawrence (1997 [1995]): “Cultural Studies: What’s in a Name? (One More Time)”, en *Bringing It All Back Home: Essays on Cultural Studies*. Durham: Duke University Press, pp. 245-271.
- HALL, Stuart (2010 [1990]): *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (comps.). Popayán/Lima/Bogotá/Quito: Envió Editores/Instituto de Estudios Peruanos/Instituto de Estudios Sociales y Culturales/Universidad Andina Simón Bolívar.
- (2013 [1992]): *Discurso y Poder*. Ricardo Soto Sulca (ed.). Huancayo: Mel-graphic.
- LOYOLA, José (1983): “La música contemporánea cubana”, en *Ritmo*, LIII/529: pp. 11-16.
- MADRID, Alejandro L. (2010): “Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música”, en *Revista Argentina de Musicología*, 11: pp. 17-32.
- MIGNOLO, Walter D. (2015): *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014)*. Francisco Carballo y Luis Alfonso Herrera Robles (Prólogo y selección). Barcelona/Ciudad Juárez: Barcelona Centre for International/ Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- MORALES FLORES, Iván César (2022): “Vanguardias mirando al Este y al Sur. Los festivales de música contemporánea en Cuba y su relación con la Europa Oriental y Latinoamérica (1959-1990)”, en *Resonancias*, 26/50: pp. 45-75.
- OROVIO, Helio (1981): *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. La Habana: Letras Cubanas.
- (2004): *Cuban Music From A to Z*. Durham: Duke University Press.
- PÉREZ, Ailer (2011): *Música académica contemporánea cubana (1961-1990)*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana.
- (2018): “En busca de un acervo documental perdido: El Festival de Música Contemporánea de La Habana”, en *El Sincopado Habanero*, III (septiembre-diciembre): pp. 4-9.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Marina (2002): “Tieles”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 291-292.
- SÁNCHEZ, Maruja (1982): *V Jornada de Música Cubana Contemporánea* [folleto]. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

- SOSA-VALCÁRCEL, Aimiris, DE-AGUILERA-MOYANO, Miguel y DE-LA-NOVAL-BAUTISTA, Luis-Alain (2019): “Sistema de comunicación, poder y socialismo: el caso de Cuba”, en *Profesional de la información*, 28/6. <https://revista.profesionaldelainformacion.com/index.php/EPI/article/view/epi.2019.nov.16> [Consultado 15/08/2023].
- TIELES FERRER, Cecilio (1985): “La música cubana actual”, en *Ritmo*, LV/554: pp. 28-31.
- VAN DIJK, Teun A. (2008): *Discourse and Context: A Sociocognitive Approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2009): *Discurso y Poder*. Barcelona: Gedisa.
- (2016): “Estudios críticos del discurso: un enfoque sociocognitivo”, en *Discurso & Sociedad*, 10/1: pp. 167-193.
- WEISS, Gilbert y WODAK, Ruth (2003): “Theory, Interdisciplinarity and Critical Discourse Analysis” (Introducción), en Gilbert Weiss y Ruth Wodak (eds.), *Critical Discourse Analysis. Theory and Interdisciplinarity*. London: Palgrave Macmillan, pp. 1-32.
- WODAK, Ruth (1996): *Disorders of Discourse*. Harlow: Longman.