

La vanguardia musical cubana de los 60

El compositor Harold Gramatges

Rafael Guzmán

Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
rafael.guzman@uartes.edu.ec

Resumen

El presente artículo se propone revisar el concepto de vanguardia musical cubana a través de las ideas y pensamientos de sus compositores protagonistas, en especial la figura de Harold Gramatges Leyte-Vidal (Santiago de Cuba, 1918 - La Habana, 2008). En ese sentido, se propone además una definición más amplia del término, y para lograrlo me apoyo en la definición de 'vanguardia situada' que propone la musicóloga argentina María Gabriela Gumbre.

Palabras claves: vanguardia situada, Harold Gramatges, musicología cubana.

Abstract

This article aims to review the concept of Cuban musical avant-garde through the ideas and thoughts of its leading composers, especially the figure of Harold Gramatges Leyte-Vidal (Santiago de Cuba, 1918 - Havana, 2008). In that sense, a broader definition of the term is also proposed, and to achieve this, I rely on the definition of 'vanguard located' by the Argentine musicologist María Gabriela Gumbre.

Keywords: vanguard located, Harold Gramatges, Cuban musicology.

Introducción

La pertinencia del presente trabajo radica en la revisión del concepto de vanguardia musical cubana a través de los criterios de sus compositores protagonistas, en especial la figura de Harold Gramatges, para después proponer una definición más inclusiva del mencionado término. No es mi objetivo hallar las implicaciones objetivas, a cualquier nivel, de las obras mencionadas, pues rebasaría los marcos de mi claro propósito y desviaría la atención del lector hacia un área que requiere otra especial y profunda atención. No me detengo en obras, no visualizo partituras ni las analizo; paseo panorámicamente por la música de una década singular, con sus respectivos antecedentes, y solo abro un controlado *zoom* en un compositor y sus obras en esa etapa.

En el contexto latinoamericano, las vanguardias musicales han sido movimientos caracterizados por la ‘puesta al día’ de los planteamientos estéticos europeos del momento y el reconocimiento e incorporación de elementos nacionales. La llamada vanguardia musical cubana de los 60, generada en los comienzos del proceso revolucionario, ha sido definida bajo estos mismos preceptos y uno de sus principales protagonistas, Leo Brouwer (1939), plantea:

En el año 1961 fui invitado al “Otoño Varsoviano”, el conocido festival polaco especializado en música del siglo XX y mayormente en la música de la llamada vanguardia. El estreno del Homenaje a las víctimas de Hiroshima, de Penderewsky, las ejecuciones de los Kontarski o el flautista Gazzeloni, el Zyklus de Stockhausen tocado por Caskel y tantos otros momentos del evento, me causaron un impacto tremendo [...] Aquella audición en Varsovia fue un impulso vital, un punto de arranque definitivo para la vanguardia cubana.¹

Otro de los líderes de este grupo de creadores, el compositor Juan Blanco (1919), dice que: «[...] después de la vanguardia de los 60, la música cubana es otra. Creo que si esto no hubiera ocurrido todavía estaríamos haciendo habaneras»²

¿Por qué la mezcla de la vanguardia europea del momento con los elementos nacionales —en diferentes grados de integración— da como resultado la ‘vanguardia latinoamericana’? ¿Dependemos entonces eternamente del siempre nuevo capricho estético europeo que determina uno de nuestros ingredientes? ¿Hacia dónde debemos mirar ahora: a París o

a Nueva York? Según la fórmula, ¿ahora debemos ser eclécticos y posmodernos para no caer en una ‘retaguardia dodecafónica’ o en la ‘retaguardia serial’?

Los compositores ‘vanguardistas’ cubanos han sido catalogados como tales debido, fundamentalmente, a su alineación a los procedimientos técnicos europeos de moda, por lo que se han excluido compositores y obras que permanecen y reflejan los múltiples rostros que tiene nuestra cubanía.

Me propongo redefinir el concepto de vanguardia musical cubana porque descarta figuras fundamentales de nuestro patrimonio que merecen ese reconocimiento. Tal es el caso de los excluidos Ernesto Lecuona³ (1896-1963), Félix Guerrero (1917-2001), Alfredo Diez Nieto (1918), por solo mencionar algunos ejemplos, sin restarle mérito alguno a las históricamente incluidas. Para lograrlo me apoyo en la definición de ‘vanguardia situada’ que propone la musicóloga argentina María Gabriela Guembe:

[...] la irrupción de las vanguardias en América Latina y su carácter evidentemente internacionalista conmovió a la música situada, asentada en muchos casos en la resolutivez, direccionalidad, tonalidad, características supuestamente inherentes a la música de la región [...] Lo “situado” en música es entonces este “decir desde un lugar”, estableciéndose como un discurso de pertenencia. Este discurso, que expresa un imaginario colectivo, tiene no sólo las particularidades estéticas que estamos sucintamente enumerando (temáticas, títulos, rasgos rítmicos, melódicos y tímbricos), sino además importantísimas bases ideológicas. Y es aquí donde los aportes de la sociología y los estudios culturales pueden servir de apoyo a un análisis multidimensional que aborde al objeto musical desde miradas plurales.⁴

[...] En síntesis, hibridación y posición histórico-cultural son nociones que explican la vanguardia situada, aquella que ve a la identidad como construcción y proyecto, pero apoyada, así mismo, en la tradición y la reconstrucción.⁵

Esta propuesta sustenta la tesis de que ninguna corriente artística debería atenerse únicamente a condiciones histórico-temporales,

3 Algunos estudiosos plantean que Ernesto Lecuona fue el primero en practicar el *afrocubanismo* en la música culta del siglo XX. Jesús Gómez Cairo: “Ernesto Lecuona en la órbita de su creación”, en *Ernesto Lecuona*, 20.

4 María Gabriela Guembe. “Música situada: un caso de diálogo posible entre identidad y semiótica”. En *Tópicos del Seminario*, núm. 19, enero-junio (México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2008), 3-4.

5 María Gabriela Guembe. “Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia”. En *Boletín Música Casa de las Américas*, 18 (La Habana, 2007), 32.

1 Leo Brouwer. *La música, lo cubano y la innovación* (La Habana: Letras Cubanas, 1982), 26-27.

2 Marta Ramírez. “Aún a la vanguardia”. En *Clave 3* (La Habana, 2002), 35-36.

sino también a su precisa delimitación geográfica. No es lo mismo ser vanguardista en el París de la segunda postguerra que en la Habana de esa misma etapa. Por eso Guembe prefiere hablar de diferentes vanguardias que respondan a las exigencias de cada especificidad, para distanciarse de aquellas vanguardias absolutas importadas. Este concepto de 'vanguardia situada' latinoamericana posibilita la libre hibridación de las corrientes internacionalistas, la innovación y el uso de la tecnología, así como las líneas regionalistas tradicionales.

Antecedentes

El movimiento artístico cubano de los 60 nace con la Revolución, cuya política cultural es el resultado de todo un desarrollo del pensamiento cubano que comenzará con la figura cumbre de la primera mitad del siglo XIX, Félix Varela (1788-1853). Entre estos extremos están pensadores como José Martí (1853-1895), Julio Antonio Mella (1903-1929) y Rubén Martínez Villena (1899-1934), así como movimientos como el Grupo Minorista (1923-1928), el Grupo Orígenes (1944-1956), el Grupo de Renovación Musical (Suárez Urtubey, 2004) y la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo (1954-1959) que fueron, cada uno en su momento, portadores de las ideas más comprometidas, revolucionarias y auténticamente cubanas.

En Cuba y América Latina, casi siempre han estado de la mano la lucha política de liberación y las llamadas 'vanguardias histórico-artísticas'. Este compromiso nunca ha dejado de ser una necesidad social; las circunstancias nacionales han exigido que arte y política se den la mano, aunque para cada artista esta conjunción genere resultados diferentes. El movimiento vanguardista latinoamericano, en su doble dimensión política y estética, continúa esta lucha cuyo centro ha sido, y es, el problema de la identidad cultural. La preocupación en el orden político ha sido un denominador común en la mayor parte de los intelectuales latinoamericanos. En el siglo XX despierta una conciencia colectiva latinoamericana; la generación de los años 20 se agrupa para trabajar en el destino estético, político y social de la América Latina.⁶

Un primer grupo de intelectuales cubanos en 1923 se levanta en el arte, en la vida y en la

política para revelar nuestras raíces nacionales y ubicar a Cuba en el contexto latinoamericano y mundial. Fue en esta 'crítica'⁷ década del veinte que se retoma la obra martiana donde se unen de manera genial la vocación y el deber.

En 1927 Alejandro García Caturla (1906-1940) le dijo a Alejo Carpentier (1904-1980): «[...] aunque yo no esté en la Habana, si se trata de un manifiesto o declaración contra Machado, pongan mi firma entre las suyas, sin consultarme. De antemano estoy de acuerdo»,⁸ refiriéndose a las actividades que realizaba el Grupo Minorista. Definitivamente los criterios ideológicos de este grupo se verán reflejados en la música de Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán (París, 1900 - La Habana, 1939) desde el momento en que incursionan, y la manera en que lo hacen, en una de las regiones hasta entonces no reconocidas de nuestra cubanía: lo negro. Acerca de la actitud de este último nos dice el compositor Harold Gramatges:

Roldán mantuvo siempre una postura definida contra cualquier arbitrariedad política, tendiente a entorpecer la marcha de los organismos a los cuales estaba vinculado, manifestando —con denuncias y protestas— su desacuerdo, como lo comprueba su renuncia a la dirección del Conservatorio, que afortunadamente no le fue aceptada.⁹

Generalmente se asume una actitud artística genuina, honesta y creativa con su correspondiente efecto en el ámbito social y político, independientemente de si el artista aborda o no los problemas sociales.

Los años 50 fueron los de la «Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, estadio superior en la organización de esa resistencia desde el terreno de la cultura».¹⁰ En su Manifiesto plantearon:

[...] nuestra estética es la de un arte americano, libre de prejuicios políticos o religiosos, enaltecido por encima de concesiones, que sea síntesis de lo que estimamos vigente y permanente en América. No nos interesa ni la oscuridad muerta ni la endebles académica, sino una estética tan infinita como el hombre mismo. Surgimos para

7 Término usado por Juan Marinello (1898-1977) para calificar la década que abarcó desde 1920 hasta 1930.

8 Alejo Carpentier. *Ese músico que llevo dentro*. Tomo I (La Habana: Letras Cubanas, 1980), 18.

9 Harold Gramatges. *Presencia de la Revolución en la música cubana* (La Habana: Letras Cubanas, 1995), 26.

10 Ricardo Luis Hernández Otero. *Introducción. Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, Resistencia y acción* (La Habana: Letras Cubanas, 2002), 7.

6 Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 40-43.

traer el pueblo al arte, acercándolo a las inquietudes estéticas y culturales de nuestro tiempo, precisamente ahora en que, intuyendo ya estas realidades, demanda un vehículo que le permita palparlas y asimilarlas para su más rápida formación y madurez cultural.

Concluye diciendo:

Somos la voz de una nueva generación que surge en un momento en que la violencia, la desesperación y la muerte quieren tomarse como únicas soluciones. Nos definimos por el hombre, que nunca está en crisis, y por su obra, que es su esencia permanente.

Es evidente que, para los intelectuales que participaban en esta institución, era una verdadera declaración de principios. Entre los músicos estaban: José Ardévol (Barcelona, 1911 - La Habana, 1981), Serafín Pro (1906-1978), Argerliers León (1918-1991), Juan Blanco, María Antonieta Henríquez (1927-2007), Manuel Duchesne Cuzán, entre otros jóvenes que estrenaron sus obras bajo el auspicio de esta institución como Héctor Angulo (1932), Carlos Fariñas (1934-2002) y Leo Brouwer (Ulrich, 2004).

Los 60

La década del 60 fue un período convulso y revolucionario que generó en el mundo múltiples reflexiones y rupturas. Se produjo el surgimiento de la corriente New Age, el apogeo del movimiento hippie, la sucesión de golpes de estado en países de América Latina y África, se extiende el empleo de la Dietilamida del ácido lisérgico (LSD), se profundizan las relaciones con la cultura oriental, pensamiento y asesinato de los líderes negros norteamericanos, la emancipación de género, la música de The Beatles, la vanguardia internacional —los grafitis, el pop art, el happening, la instalación, el collage, el arte conceptual, el comic erótico—, el triunfo de la Revolución cubana y la derrota de la invasión imperialista en Playa Girón, el grupo de escritores estadounidenses bajo el nombre de Generación Beat que se caracterizaron por el anticonvencionalismo de su obra y su estilo de vida, los actos de violencia insurreccional ocurridos en la ciudad argentina de Córdoba durante mayo de 1969, el oscuro asesinato del presidente norteamericano J. F. Kennedy, la muerte del Che Guevara en Bolivia, la matanza de estudiantes en Tlatelolco, México (2 de octubre de 1968), la guerra de Vietnam,

el festival de rock de Woodstock,¹¹ la celebración de la exposición internacional de arte *Documenta* (II, III y IV ediciones), el rechazo del materialismo en tanto estilo de vida, y el intento de transformación espiritual del individuo mediante el pensamiento trascendentalista y su nexos con las llamadas energías cósmicas, el cosmonauta soviético Yuri Gagarin se convierte en el primer hombre en viajar al espacio, se construye el Muro de Berlín, se realiza el primer trasplante de corazón por un equipo de médicos dirigido por el cirujano sudafricano Christiaan Barnard, el astronauta estadounidense Neil Alden Armstrong llega finalmente a la luna, surge la Teología de la Liberación,¹² elección presidencial de Salvador Allende, comienza la Revolución Cultural en China, la crisis de los misiles, en 1960 el biólogo estadounidense Gregory Goodwin desarrolla la primera píldora anticonceptiva, Mary Quant¹³ revoluciona la moda femenina, *Rayuela* de Julio Cortázar (1914-1984) y *Cien años de soledad* del colombiano Gabriel García Márquez (1928-2014) ven la luz en 1963 y 1967 respectivamente, entre otros importantes acontecimientos.

Mientras se manifestaba el movimiento de la *nouvelle vague*¹⁴ y el cineasta italiano Federico Fellini (1920-1993) dirigía *La dolce vita* (1960), surge el llamado Nuevo Cine Latinoamericano. En nuestro país llegaba el cine móvil por vez primera a recónditos lugares del territorio, y paralelamente a los sucesos del Mayo Francés y los acontecimientos en Praga nacían dos de nuestras mejores obras cinematográficas: *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea (1920-1996) y *Lucía*, de Humberto Solás (1941-2008). Llegando la Revolución llega también el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC) para convertir a los 60 en la década del derroche en improvisación y creatividad para esta manifestación artística. Brilló la documentalística con Santiago Álvarez a la cabeza y la música tuvo, en 1969, un grupo de creadores que fundan el Grupo de Experimentación Sonora de ICAIC con el objetivo primero de investigar, para luego llevar a vías de hecho una nueva música cubana que no

13

11 Festival de rock celebrado cerca de Woodstock, Nueva York, en agosto de 1969, y que se ha convertido en un símbolo de la contracultura estadounidense de la década de 1960 y en un hito en la historia de la música rock.

12 Interpretación teológica cristiana de la liberación o salvación que recurre a teorías sociales, políticas y económicas.

13 Mary Quant [1934], diseñadora de moda británica, considerada la inventora de la minifalda.

14 Movimiento de jóvenes cineastas, de Francia y otros países (Reino Unido, Polonia, Brasil, Alemania), que se propusieron renovar cinematografías consideradas en declive.

estuviera contaminada de los viejos recursos del pasado. Otra de sus razones de ser fue la realización de bandas sonoras para el cine.

La plástica cubana comienza a experimentar cambios en el nuevo entorno social y los artistas transforman su lenguaje para revelarnos diferentes puntos de vistas de la realidad. Ahora la polémica, más allá del diferendo entre abstracción y figuración, era entre arte y sociedad. La gráfica, al igual que la cinematografía, prácticamente nace con la Revolución puesto que su producción anterior era mínima. A partir de 1959 el cartel constituye la forma ideal de reflejar la nueva realidad cubana; asumió un papel dinámico y directo para mostrar la vida de Cuba en sus diferentes manifestaciones. El nuevo cartel cubano ahora poseía la calidad artística de la obra plástica lograda.

La literatura cubana, que ya contaba con una sólida obra, logra en la campaña de alfabetización su mayor conquista. La creación en 1959 de la Casa de las Américas significará el puente entre los escritores y artistas latinoamericanos. La poesía, continuando la tradición iniciada en el siglo XIX, ocupa una posición privilegiada en los 60 con la coexistencia de poetas de diferentes generaciones desde los Origenistas hasta los más jóvenes como Fayad Jamís (1930-1995) y Roberto Fernández Retamar (1930-2019). La novelística encuentra en Alejo Carpentier (1904-1980) y José Lezama Lima (1910-1976) a sus más importantes representantes, publicándose en 1962 *El siglo de las luces* y en 1966 *Paradiso* respectivamente; el ensayo contaba con las comprometidas plumas de Mirta Aguirre (1912-1980) y Juan Marinello, entre otros escritores.

La Escuela Cubana de Ballet se consolida durante el proceso revolucionario y a partir de la segunda mitad de esta década 'dorada' comienza a conocerse en el resto del mundo 'el milagro cubano'.¹⁵ La escena cubana también adquiere una dimensión diferente con escritores como Abelardo Estorino (1925-2013), Héctor Quintero (1942-2011) y José Brene (1927-1990), quienes, dentro de las nuevas perspectivas históricas, se abren al realismo y a la concientización de los acontecimientos. El año 1967 marca el nacimiento de la Nueva Trova a través del Encuentro Internacional de la Canción Protesta celebrado en la Casa de

¹⁵ Calificación dada por algunos críticos extranjeros a la Escuela Cubana de Ballet.

las Américas y la puesta en marcha del programa televisivo *Mientras tanto*, entre otros acontecimientos.

Durante esta década la ruptura y el cambio se produjeron en los cimientos de la sociedad y, aunque muchas manifestaciones heredaron un proceso previo determinado, otras, como el cine, la música y la gráfica, rompen en gran medida con el pasado.

La Vanguardia musical cubana

El triunfo de la Revolución cubana desencadena profundos cambios en la economía, en la política y la sociedad. Se crean las condiciones para el rescate de nuestro patrimonio, tradiciones y soberanía. Todos somos herederos de esta etapa donde se declara el papel del artista en la nueva sociedad. Por tanto, el movimiento musical cubano de los 60 comienza el 1 de enero de 1959. Muchos planteamientos estéticos se transformaron, pero existió un denominador común a lo largo de esta trayectoria: la cubanía y la búsqueda de nuestra identidad en su natural proceso dialéctico.

Sabemos a través de libros de textos, artículos, conferencias y diversas vías que la década del 60, expandida hasta los 70, constituye el período de la llamada 'vanguardia musical cubana de los 60'. La experiencia del compositor Leo Brouwer en el festival polaco "Otoño de Varsovia" de 1961 se considera, en la mayor parte de bibliografía revisada, como punto de partida de esta tendencia sectaria e intolerante. Nuevamente se denominan 'vanguardistas' a los 'actualizados' y muchos seguimos a la espera de las nuevas ideas provenientes del viejo continente.

En las creaciones musicales de los años 60,¹⁶ unos compositores respondían a los nuevos conceptos estéticos de la segunda vanguardia europea y otros seguían apegados a la 'tradición'.¹⁷ En estos primeros años de Revolución se genera un clima intelectual en el que la creación era protagonista. Los jóvenes

¹⁶ Se refiere a la música de concierto de acuerdo a su concepción tradicional, porque sabemos que ya no existe línea alguna que divida lo clásico y lo popular. En este caso, por ejemplo, no se refiere al Grupo de Experimentación Sonora que tantos aportes alcanzó para nuestra cultura y que debería ser incluido dentro de la vanguardia musical cubana.

¹⁷ Se refiere a los procedimientos del neoclasicismo europeo que priorizaban la forma y utilizaban la politonalidad, el modalismo, la polirritmia, entre otros, respetándose de esta manera un centro tonal.

compositores defensores de los nuevos planteamientos estéticos calificaban a los creadores procedentes del Grupo de Renovación como pertenecientes a la ‘retaguardia’ y la tradición musical; sin embargo, algunos de ellos, como Harold Gramatges y Argeliers León, incorporan con bríos a sus respectivas obras los nuevos elementos estéticos que planteaba la joven ‘vanguardia’.

En su libro *Presencia de la Revolución en la música cubana*, Harold Gramatges nos dice:

[...] unos respondían a la cosmovisión de las vanguardias y los otros a las del arte “comprometido”, dos posiciones ideológicas en cuyos respectivos extremos estaban la torre de marfil y el realismo socialista. O sea, no eran sólo posiciones diferentes sino incompatibles, que casi siempre se expresaban como discrepancias sobre la función del intelectual en la sociedad. En nuestro caso —entonces como en los años veinte—, el único punto de contacto era la preocupación por lo “nacional” —lo que hoy llamaríamos la afirmación de la identidad—, pero como no existe lo “nacional” en estado puro, sino sólo en su clásica forma de ajíaco, resulta que eso también se convertía en motivo de discrepancia.¹⁸

Otra de las características fundamentales que tuvo nuestro movimiento musical de los 60 fue su multiplicidad de lenguajes y planteamientos: microtonalismo, aleatorismo, forma abierta, relación música-plástica, puntillismo, música concreta y electroacústica, work in progress, espacialidad musical, música vinculada al gesto y la escena, y collage son algunos de los nuevos conceptos con los que trabajaron nuestros compositores seguidores de las novísimas ideas europeas, estableciendo así una marcada ruptura con la tradición. *Sonograma I* (1963) para piano preparado; *Dos conceptos del tiempo* (1965) para conjunto de cámara; *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo* (1969) para orquesta, de Leo Brouwer; la serie *Móviles* (1969-1980) para diversos formatos; *La muerte del guerrillero* (1968-1969) para declamador y orquesta, de Harold Gramatges; *Relieves* (1967-1969) para cinco grupos de instrumentos; *Oda en memoria a Camilo* (1964) y *Muros, rejas y vitrales* ambas para orquesta (1969-1971), de Carlos Fariñas; *Música para danza* (1961-62), *Contrapunto espacial I* (1966), creaciones electroacústicas de Juan Blanco, son algunas de las obras de esta década que manifiestan la pluralidad de los novedosos lenguajes y respondían a la llamada ‘vanguardia’. Sin embargo,

también estaban activos otros creadores utilizando herramientas técnicas menos novedosas (pero no menos efectivas) como Harold Gramatges (*In Memoriam*, 1961), Alfredo Diez Nieto (*Los diablitos* para orquesta, 1969. *Sonata para violín solo*, 1971), Edgardo Martín (1915-2004) (*Cuartetos de cuerdas N.º 1 y 2*, 1967-68), Félix Guerrero (*Cuadros sonoros* para trompa y orquesta, 1970. *Concertino para clarinete y orquesta*, 1968) y Carlo Borbolla (1902-1990) con sus ciclos de piezas para piano del período que repasamos.

Es necesario establecer una relación directa entre la vanguardia y la libertad de creación del artista latinoamericano. Somos el resultado de una mixtura en la que el componente europeo es solo una de las partes. El compositor brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959) asociaba de forma directamente proporcional la modernidad del artista con su originalidad. El hábil manejo de las herramientas ‘modernas’ no acarrea necesariamente un resultado original y perdurable. «[...] cuando el creador es original por fuerza, poco importan los medios de que se vale para fijar su pensamiento. Todo lo que escriba será moderno»¹⁹

Mientras los polos opuestos de la vanguardia europea en la primera mitad del siglo XX, los compositores Ígor Stravinski²⁰ (1882-1971) y Arnold Schönberg (1874-1951), apelaban a las reglas y los límites para sus creaciones, Villa-Lobos necesitaba la más absoluta libertad de expresión.

Y, sobre todo, ¡libertad!... Nada de consignas, de normas ideológicas, de ideas preconcebidas... Solo puede crearse algo grande, dentro de la más absoluta libertad de expresión... Cuando se me antoja escribir una sucesión de acordes perfectos, los escribo... Hasta me canso de ellos, y empiezo a hacer sonar mi música de otra manera... Al lado de una *Séptima Sinfonía* mía que es algo terrible por lo duro, lo violento, lo disonante, tengo misas perfectamente canónicas, sin un acorde, sin una modulación heterodoxa...²¹

¿Tenemos el derecho de excluir al gigante brasileño de la vanguardia musical latinoamericana por no haber seguido los caminos estéticos (dodecafonismo, música concreta) de los líderes compositores europeos?

19 Carpentier. *Ese músico que llevo dentro*, 61.

20 El creador ruso manifestó en su *Poética musical*: «Cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es. [...] siento una especie de terror cuando, al ponerme a trabajar, delante de la infinidad de posibilidades que se me ofrecen, tengo la sensación de que todo me está permitido». Igor Stravinski, *Poética musical*, 86.

21 Carpentier. *Ese músico que llevo dentro*, 58.

18 Gramatges. *Presencia de la Revolución en la música cubana*, 38.

La posición del imprescindible compositor Carlos Fariñas es la siguiente:

[...] con la mejor voluntad se produjeron demasiados remedos a la europea, y me molesta sentir que dicho modelo sea el que determine lo que es vanguardia o no. No estoy en contra, ni podemos negar el peso de la influencia de la cultura europea sobre el resto del mundo. No soy un indigenista ni un africanista; primero porque mi cultura no es indígena ni africana, sino mestiza, como en muchas partes del mundo. No creo en las culturas puras, ahora ¿por qué lo último que hace el Peter europeo es lo que tiene que ser válido para mí? ¿Por qué el buen gusto o lo válido estéticamente, es lo que hace fulano de tal en París o en Berlín? No, tiene que ser lo que yo, el Pedro cubano, considere que es válido para mí. [...] Recientemente un colega me decía: Fariñas, estás en una tendencia neorromántica. Y le dije, está bien. Tal vez yo sienta que en nuestro entorno faltó un romanticismo pleno (y no es que quiera llenar ese espacio, ni mucho menos), pero no tengo por qué renunciar a las herencias del romanticismo que de alguna manera llegaron a Cuba, también a la manera cubana.²²

¿Por qué, en determinada obra o compositor, se toma en consideración exclusivamente la inclusión de los novedosos recursos técnicos europeos para la valoración de su pertenencia o no a la vanguardia? ¿Pertenece acaso nuestro Ernesto Lecuona, en sus *Danzas para piano*, a la ‘retaguardia’ musical cubana por el hecho de no haber seguido el camino de Arnold Schönberg en la ruptura de la tonalidad? Libertad, fundamentalmente libertad necesita el creador latinoamericano. Libertad martiana como la asumieron Villa-Lobos y Fariñas.

Se hace entonces necesario un replanteamiento del concepto de vanguardia musical en nuestras específicas condiciones históricas y geográficas. Nuestro patrimonio musical vanguardista debe ser ampliado. Si el Grupo de Renovación Musical siguió la línea neoclásica del imprescindible trasgresor Ígor Stravinski, ¿por qué no analizamos las obras de este grupo antes de clasificarlas a priori como pertenecientes a una ‘retaguardia’, como la calificaron algunos creadores de la década del 60, o un retraso con respecto a nuestra ‘primera vanguardia musical’?²³

22 Yarelis Domínguez. “No me visto de cubano para componer”. *En Clave*, Año 1, 2: 2-7, oct.-dic (La Habana, 1999). 5.

23 La perteneciente a Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.

El maestro Jorge López Marín (1949) nos plantea:

La vanguardia musical cubana, no debe agrupar solamente a los músicos que manifiestamente se sumaron a los planteamientos de la nueva escuela polaca, ni a la música electroacústica: Cage, Berio, Nono, Stockhausen o Boulez.²⁴ Quiero decir que vanguardia musical cubana no son única y exclusivamente: Leo, Fariñas, Juan Blanco, Sergio Fernández Barroso, Valera, Loyola, Smith, Harold, Argeliers, Nilo y un tanto Ardévol...²⁵ Pero digo que la vanguardia —esa vanguardia—, tuvo necesariamente una actitud grupal (no digo sectaria), que por consecuencia, excluyó compositores y obras trascendentales, que no comulgaban con tal estética. Creo ver entre éstos a Félix Guerrero, Alfredo Diez Nieto, Carlo Borbolla, Edgardo Martín,²⁶ y quizá a mí mismo, aunque en el apogeo de ella, me encontrara en las fauces del realismo socialista: Kiev y Moscú, estudiando y extrañando mis raíces. No deseo profundizar ni argumentar más. Pienso sólo, que cualitativamente en este siglo XXI, estamos en condiciones de definir vanguardia según permanencia, vigencia. Simplemente.

Harold Gramatges y el movimiento musical cubano de los 60

Incorporado a la ‘vanguardia musical cubana’ de los 60, Harold Gramatges —discípulo de Amadeo Roldán, miembro del Grupo de Renovación Musical (1943-1948), presidente de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo y protagonista de trascendentales acontecimientos sociopolíticos— es uno de los compositores más destacados de la historia musical cubana contemporánea. Ganador del I Premio Iberoamericano de la Música “Tomás Luis de Victoria” 1996, Gramatges ha cultivado la música sinfónica, de cámara, coral, para piano, guitarra, para teatro, ballet, cine y canciones.

El compositor Harold Gramatges fue un ejemplo del creador ciento por ciento

24 El maestro Jorge López Marín se refiere a los compositores John Milton Cage (EE.UU., 1912-1992), Luciano Berio (Italia, 1925-2003), Luigi Nono (Italia, 1924-1990), Karlheinz Stockhausen (Alemania, 1928-2007) y Pierre Boulez (Francia, 1925-2016).

25 Se refiere a los compositores Leo Brouwer (La Habana, 1939), Carlos Fariñas (Cienfuegos, 1934 - La Habana, 2002), Juan Blanco (Mariel, 1919 - La Habana, 2008), Sergio Fernández Barroso (La Habana, 1946), Roberto Valera (La Habana, 1938), José Loyola (Cienfuegos, 1941), Federico Smith (Nueva York, 1929 - Matanzas, 1977), Harold Gramatges (Santiago de Cuba, 1918 - La Habana, 2008), Argeliers León (Pinar del Río, 1918 - La Habana, 1991), Nilo Rodríguez (Matanzas, 1921-1997) y José Ardévol (Barcelona, 1911 - La Habana, 1981).

26 Félix Guerrero, Alfredo Diez Nieto, Carlo Borbolla, Edgardo Martín.

comprometido con su tiempo; presidente de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo e incondicional artista revolucionario, es representante del humanismo más puro y noble de la Cuba contemporánea. Ya en la década del 40, el compositor se relaciona con la juventud de izquierda a través de su trabajo como crítico en el periódico *Hoy*. Conoce a Nicolás Guillén (1902-1989), Carlos Rafael Rodríguez (1913-1997), Juan Marinello (1898-1977), Mirta Aguirre (1912-1980) y otros intelectuales y dirigentes del Partido Socialista Popular. La madurez política va creciendo en la misma medida que su oficio como compositor. Estos años también serán testigos del empleo sistemático en su obra de los elementos cubanos, comenzándose a reflejar la cubanía en su música.

El creador se encuentra ante una problemática aparentemente insoluble: la conjugación de su creación artística y la participación social. El arte necesita cierto desapego y aislamiento, y la participación social pudiera acarrear escasez en la creación.

Al respecto, Gramatges nos plantea:

Para mí la vida tiene mucha amplitud y la he disfrutado, siento que hay una compensación en mi espíritu, en mi vida, en mi historia y en mi mente en relación con esa escasez de música.²⁷ Si me hubiera dedicado a ella solamente hubiera tenido escasez de vida. Me siento equilibrado en ese sentido porque soy una persona enamorada de la vida y a mí todo me interesa, todo me hace pensar, lo que es bueno y lo que es malo, y lo malo lo pienso para ponerlo en su lugar o para discutirlo, y eso es lo que me ha dado mi compromiso de tipo político. He sido el único embajador compositor profesional en un país como Francia. Era el embajador más joven allí. Estaba comprometido con la política de mi país, con todos los momentos terribles que tuvieron los primeros años de la Revolución y estuve cuatro años allí...²⁸

Aunque el compositor considera su obra como una unidad monolítica, la crítica especializada distingue tres etapas en su creación (Acosta, 2001): una primera etapa (1940-45) en la que predominó la

preocupación formal,²⁹ un segundo período (1945-1968) donde comienza la inserción consciente de elementos cubanos (sin descuidar la precisión y el rigor en la estructura) y la tercera etapa (1968- actualidad) caracterizada por la incorporación de las novedosas técnicas de la vanguardia europea del momento pero sin renunciar a las formas de componer pertenecientes a la tradición. Parte de esta última etapa se inserta dentro del movimiento musical cubano de los 60, que definimos 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 y estuvo protagonizado por los compositores Juan Blanco, Leo Brouwer, Carlos Fariñas, José Ardévol, Harold Gramatges, Alfredo Diez Nieto, Roberto Valera, Félix Guerrero, Calixto Álvarez, José Loyola, Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, la nueva trova, entre otros. En este movimiento se incluyen, además, los organismos creados, la reforma de la enseñanza, la difusión de la música, los festivales, entre otros cambios, pero solo será de nuestro interés el proceso creativo técnico-musical.

La serie *Móviles* (1969-80) y *La muerte del guerrillero* (1968-69) de Harold Gramatges pertenecen a su tercer período creativo, caracterizado por la posesión de madurez como pensador y humanista. El nacimiento de estas obras está impulsado no solo por las nuevas ideas provenientes de Europa, sino también por las favorables condiciones político-sociales existentes a partir del triunfo revolucionario que posibilitan la libre creación del artista y la oportunidad de promoción y difusión de su obra.

La motivación de los *Móviles* estuvo determinada por un momento que transcurre en nuestro país desde el punto de vista estético: la música aleatoria con todas sus implicaciones de cambios en la gráfica y nuevos conceptos... Entonces se me ocurre, no por quedarme atrás ni por ponerme al día sino por ponerme a prueba, hacer una obra con estos nuevos planteamientos estéticos, una obra para piano que es el instrumento que manejo. Empiezo a soñar sobre una primera experiencia al respecto.³⁰

27 El compositor Harold Gramatges ha tenido períodos de escasez en su trayectoria creativa. Se considera que en general no ha sido un compositor prolífico.

28 Entrevista realizada al compositor en marzo de 2006.

29 Etapa en la que se incorpora al grupo de Renovación Musical que dirigía el maestro José Ardévol. Este grupo enarbó la estética neoclásica europea que retomaba y priorizaba las tradicionales formas de componer (forma sonata, tema con variaciones, rondó, entre otras).

30 Entrevista realizada al compositor en marzo de 2006.

Esta serie consta de cuatro obras para diferentes formatos instrumentales, y escritas en un período aproximado de una década:

- *Móvil I* para piano (1969)
- *Móvil II* para orquesta de cámara (1968-70)
- *Móvil III* para flauta y piano (1977)
- *Móvil IV* para guitarra (1980)

La musicología cubana cuenta con pocos estudios acerca de la manera en que se incorporan, en las creaciones musicales de los 60, los nuevos recursos técnicos (diferentes concepciones del tiempo y el espacio, la intertextualidad, la forma abierta, la acción escénica, el aleatorismo, el microtonalismo, la notación gráfica) provenientes de la vanguardia europea, por lo que conocer la forma de insertar los nuevos conceptos estéticos de la segunda vanguardia europea en la música del pensador, educador y revolucionario cubano Harold Gramatges, es una necesidad para la musicología cubana. ¿Qué elementos, provenientes de la vanguardia europea en curso, incorpora el compositor en su obra, dado que procedía de la rígida escuela neoclásica de José Ardévol, cuando se inserta con bríos al ‘movimiento musical cubano de los 60’?

18

Es a través de la estancia en París del compositor Harold Gramatges como Embajador y Ministro Plenipotenciario de la República de Cuba (1960-64) que se nutre de las diferentes técnicas y nuevos planteamientos estéticos que generaba Europa en aquel momento. Esta década, al igual que la anterior, es testigo de la entrega del compositor a la causa político-social, por lo que las características de su obra serán un reflejo de Cuba en sus primeros años de Revolución. *In Memoriam*, *Homenaje a Frank País* y *La muerte del Guerrillero* son ejemplos estéticamente opuestos.

In Memoriam, *Homenaje a Frank País* nació rodeada de las múltiples experiencias musicales que tenían lugar en los escenarios de París; el compositor hizo abstracción de ellas y eligió el lenguaje musical que habría de servirle para su realización. «Cuando haces una obra te comprometes con muchas cosas que no es la música solamente».³¹ Escribió *In memoriam* en un procedimiento tonal claro. El compositor conocía que en el estreno estarían campesinos y obreros con escasa o ninguna instrucción, un público que estaba por primera vez frente a

una orquesta sinfónica. Consideró entonces innecesaria la utilización de las nuevas técnicas en esta creación. «Son circunstancias. *In memoriam* tuvo ese objetivo, ese destino y en cuanto a mí siempre la escucho con placer por el significado que tiene».³²

Acorde con la libertad que inspiraba y se respiraba en la nueva sociedad cubana, Gramatges escoge el lenguaje a utilizar según la obra que se propone y la función específica de la música. La posición del compositor ante la electroacústica es una muestra de emancipación creadora cuando decide no adherirse a este procedimiento técnico a pesar de lo novedoso que era en aquellos años. Sin embargo, le hace un homenaje al Che Guevara usando los nuevos recursos técnicos procedentes de Europa. En *La muerte del Guerrillero* se conjugan la vocación y entrega política del compositor con los nuevos planteamientos estéticos relacionados con algunos parámetros como el tiempo, el espacio y el timbre.

No podemos entonces adscribir a Harold Gramatges a ninguna técnica específica. Su posición política es invariable, pero su elección estética siempre está adherida a la libertad del artista que rechaza los prejuicios estilísticos. A veces sorprende la aparente distancia entre obras como *Oda Martiana* para barítono y orquesta (1977-78), y el concierto para guitarra y orquesta *Para la dama duende* (1974) con temas de la música incidental realizada para la pieza teatral homónima de Calderón. Los múltiples caminos que tiene la música en el siglo XX y la actualidad la convierten en un arte para ‘funcionar’. «Creo, eso sí, que en toda mi producción palpita, en lo entrañable de cada obra, el clima de mi tierra, con todo lo que implica de antillano y caribeño».³³

De regreso a Cuba en 1964, y en coincidencia afortunada con el cambio que se operaba en la música de Juan Blanco, Leo Brouwer, Héctor Angulo, Carlos Fariñas y otros, comenzó a pensar en nuevas experiencias sonoras, respondiendo a un inevitable impulso por encontrar nuevos significados en un mundo en constante cambio. Estos nuevos planteamientos estéticos van apareciendo en la música incidental para *Volpone*, de Ben Jonson (1966); en *Cimarrón* (1967), filme de Sergio Giral; en la música incidental para

32 *Ibíd.*

33 Gramatges, Harold. Presencia de la *Revolución en la música cubana*, 32.

31 Entrevista realizada al compositor en septiembre de 2005.

Anfitrión, de Plauto (1970), y sobre todo en *La muerte del Guerrillero*, para recitante y orquesta sobre el poema *Che Comandante* de Nicolás Guillén. El compositor Harold Gramatges reconoce que, a pesar de las diferencias de los lenguajes utilizados en su obra (tonalidad, politonalidad, aleatorismo, serialismo, espacialidad, microtonalismo), él se reconoce en una misma raíz desde *Pensando en ti* (1937) para piano, hasta sus osados *Móviles*.

Conclusiones

Uno de nuestros propósitos es asociar el concepto de vanguardia al derecho de libertad que debe tener el artista latinoamericano en el proceso de creación. ¿Cómo catalogamos entonces las obras que, adoptando la estética de la 'retaguardia', contribuyen con su grano de arena a la respuesta de nuestra gran urgencia: la identidad? Villa-Lobos, a diferencia de los vanguardistas europeos, necesitaba la libertad sin reglas en su proceso creador porque la realidad de su entorno así se lo exigía. Si los compositores latinoamericanos tenemos el derecho martiano de injertar en nuestras repúblicas el mundo, si la vanguardia latinoamericana está asociada a la urgencia de nuestra identidad siempre cambiante, ¿por qué determinamos si una obra o compositor pertenece a la 'vanguardia' solo a través de la 'puesta al día' con Europa? Nuestra verdadera modernidad constituye la independencia de nuestro pensamiento y el reflejo de la identidad cubana. Una modernidad que comienza en el *Minorismo* y se extiende hasta las actuales batallas contra la compleja globalización mundial.

Pertenecen a nuestra vanguardia musical tanto Leo Brouwer, como Harold Gramatges, Ernesto Lecuona, José María Vitier (1954) y Jesús (Chucho) Valdés (1941), entre otros, porque sus obras reflejan nuestra verdadera y profunda cubanía, independientemente del lenguaje y los procedimientos empleados. Sin olvidarnos, además, de que la cubanía es un espíritu y no solo un patrón rítmico ni un instrumento autóctono. Pertenecen entonces a la vanguardia musical cubana nuestras grandes obras de arte.

Bibliografía

- Acosta, Leonardo. *Los Móviles de Harold Gramatges*. La Habana: Facsimilar y Letras Cubanas, 2001.
- Brouwer, Leo. *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Letras Cubanas, 1982.
- Carpentier, Alejo. *Ese músico que llevo dentro*. Tomo I. La Habana: Letras Cubanas, 1980.
- Domínguez, Yarelis. "No me visto de cubano para componer". En *Clave*, Año 1, 2: 2-7, oct.-dic. La Habana, 1999. ISSN 0864-1404.
- Gómez Cairo, Jesús. "Ernesto Lecuona en la órbita de su creación". En *El arte musical de Ernesto Lecuona*, Madrid SGAE, 1995.
- Gramatges, Harold. *Presencia de la Revolución en la música cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 1995.
- Guembe, María Gabriela. "Música situada: un caso de diálogo posible entre identidad y semiótica". En *Tópicos del Seminario*, núm. 19, enero-junio, 2008. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. ISSN 1665-1200.
- . "Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia". En *Boletín Música Casa de las Américas*, 18. La Habana, 2007.

- Hernández Otero, Ricardo Luis. *Introducción. Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, Resistencia y acción*. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- Ramírez, Marta. "Aún a la vanguardia". En *Clave 3*. La Habana, 2002. ISSN 0864-1404.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. ISBN 968-16-5621-0.
- Suárez Urtubey, Pola. *Historia de la Música*. Buenos Aires: Claridad, 2004. ISBN 950-620-155-2.
- Stravinski, Igor. *Poética musical*, Buenos Aires: Emecé, 1946.
- Ulrich, Dibelius. *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid: Akal, 2004. ISBN: 844601291X.

Medios audiovisuales

- Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba: *Harold Gramatges. Premio Iberoamericano de la Música 1996 "Tomas Luis de Victoria"*. Directores: Leo Brouwer, Iván del Prado, Manuel Duchesne Cuzán. Guitarrista: Joaquín Clerch. SA00984. SGAE, 2004.
- Urbay, Roberto: *Harold Gramatges. Premio Iberoamericano de la Música 1996 "Tomas Luis de Victoria"*. Obra completa para piano, EGREM CD0284.

Partituras

- Gramatges, Harold. *Móvil IV*. Contemporáneos Cubanos, Colección Guitarra. La Habana: Musical de Cuba, 1980.
- . *Móviles*, La Habana: Facsimilar y Letras Cubanas, 2001. ISBN 959-10-0677-2.
- . *La muerte del guerrillero*, La Habana: Musical de Cuba, 1972.

Entrevistas

- Gramatges Leite-Vidal, Harold (1918): Compositor de la serie *Móviles*. Entrevista realizada en septiembre de 2005 a las 10:00 a. m. en su domicilio.
- . Entrevista realizada en marzo de 2006. 10:00 a. m. en su domicilio.
- López Marín, Jorge (1949). Cuestionario realizado vía correo electrónico en julio de 2007.