

Belén Vega Pichaco. 2021.
Ni la lira, ni el bongó... La construcción de la Música Nueva en Cuba desde la órbita de Musicalia (1927-1946).

Granada: Comares, S.L. (XVII + 364 páginas).

Ni la lira, ni el bongó... es una frase que capta la atención del futuro lector de este libro, pues pone frente a frente, y además de manera drástica, a dos instrumentos que el gran público consumidor de músicas sitúa en escenas diferentes y hasta antagónicas. Esta alocución se contraponen a otra que escandalizó a la élite intelectual cubana en la década del veinte del siglo pasado: “¡Abajo la lira! ¡Viva el bongó!”, que era un elocuente “grito de guerra”, en medio del complejo contexto, tanto en lo político y lo social, como en lo estético y lo ideológico, de la joven Cuba republicana.

La lectura del libro *Ni la lira, ni el bongó... La construcción de la Música Nueva en Cuba desde la órbita de Musicalia (1927-1946)*, de la musicóloga española Belén Vega Pichaco, publicado recientemente (Comares, 2021), permite conocer qué encierra la frase “ni la lira, ni el bongó” y entender cómo esta frase puede ser un precedente para hallar respuestas a la construcción de la Música Nueva en Cuba por intermedio de la revista *Musicalia* y su órbita. Asimismo, permite acercarse a los significados de los que fue portador el concepto Música Nueva en el periodo de la historia cultural de Cuba enmarcado por la autora.

El libro que reseñamos es el punto de arribo de varios años de ingentes trabajos de investigación de Belén Vega Pichaco. Es un tema que abordó en su tesis doctoral “La construcción de la Música Nueva en Cuba (1927-1946): del Afrocubanismo al Neoclasicismo” (Universidad de La Rioja, 2013), bajo la dirección de Pilar Ramos López. Los resultados alcanzados entonces ya habían tenido algunos antecedentes en publicaciones propias dadas a conocer en revistas y foros especializados, siendo la edición de este libro un excelente colofón a su quehacer en esta línea de investigación.

Delinear la genealogía y la complejidad del concepto Música Nueva es tarea difícil, ya que tal cualidad asignada a la música posee, como señala la autora, una notable polisemia. Al concepto Música Nueva, como representación estética e ideológica, pueden atribuírsele diversas acepciones en dependencia de los diferentes agentes y productores culturales que se refirieron a esto en Cuba, y que gravitaron alrededor de la órbita de la revista *Musicalia* entre 1927 y 1946, e incluso desde años anteriores. Examinar este proceso desde los discursos y las prácticas musicales solo es posible mediante una inmersión y un análisis tan vasto como el realizado por Belén Vega. Los escritos públicos aparecidos en *Musicalia* y otras revistas –

editoriales, críticas, artículos y manifiestos–, el rico intercambio epistolar de figuras relevantes de la etapa, la aproximación a las instituciones y a la programación de conciertos que se llevó a cabo en aquel entonces, sumado a una extensa bibliografía que aporta un abultado cuerpo referencial a este libro, le han permitido a la autora construir su propio y autorizado relato sobre este periodo y la construcción de la Música Nueva en suelo cubano.

Musicalia es el personaje protagonista situado en la escena histórica, ideológica, musicológica y literaria del libro. La revista fue fundada y dirigida por el matrimonio formado por María Muñoz y Antonio Quevedo, llegado a Cuba en 1919. Esta pareja de emigrados españoles se incorporó con rapidez a la cultura habanera y se posicionó de manera activa en el pujante proyecto de modernidad que emergía en el seno de la intelectualidad cubana en la década del veinte. De la mano de Belén Vega, nos encontramos enfrascados en la lectura de un conjunto de opiniones –políticas, sociales y artísticas– que tienen a Cuba como epicentro, pero que no eran ajenas a lo que acontecía en otros países americanos y europeos desde donde también se difundían diversos criterios sobre modernidad, identidad y cosmopolitismo.

La elección de la revista *Musicalia* por parte de la autora como foco principal para sustentar en este libro sus argumentaciones sobre la construcción de la Música Nueva en Cuba, se pone de manifiesto en la “Introducción”, donde afirma que *Musicalia* fue la “única revista que sostuvo en el ámbito musical un proyecto de modernidad equivalente, y a la vez conectado, con los grupos literarios y artísticos cubanos más importantes de la época (el minorista, al que perteneció Alejo Carpentier en la década de los veinte y, hacia finales de los treinta, el origenista en torno al también escritor José Lezama Lima), y los compositores vinculados a uno y otro movimiento calificados como ‘afrocubanistas’ y ‘renovadores’, respectivamente” (p. 3).

Musicalia y la red de colaboradores que logró cohesionar a su alrededor, la situaron junto a otras publicaciones latinoamericanas en el cruce de caminos de las vanguardias artísticas y literarias de entonces, las cuales no estaban exentas de contradicciones ideológicas, estéticas e identitarias. Numerosas categorías contrapuestas como lo propio y lo ajeno; lo popular y lo culto; lo nacional y lo universal; imitación y autenticidad; americanistas y europeístas; nacionalismo y vanguardia; junto a las del ámbito local de Cuba como afrocubanistas e indigenistas; afrocubanistas y renovadores; neoclasicistas y neonacionalistas, generaron enfrentamientos discursivos entre defensores y detractores de tales conceptos, quienes tuvieron en *Musicalia* y en otras publicaciones periódicas próximas a ella, las plataformas mediáticas capaces de movilizar y de crear opinión respecto a criterios ideológicos y estéticos de diversa índole como los señalados anteriormente.

Por las páginas del libro *Ni la lira, ni el bongó...* transcurren los escritos de los colaboradores cubanos y extranjeros de la revista y es posible constatar el amplio espectro de intereses que alcanzaron sus numerosas aportaciones, en particular aquellas relacionadas con la creación musical y la representación identitaria en la música, sobre las cuales Belén Vega dirige especialmente su atención en el volumen. A los textos publicados en *Musicalia* con la firma de sus fundadores, María Muñoz y Antonio Quevedo, se sumaron los artículos, por citar algunos, de los cubanos Fernando Ortiz, Alejo Carpentier y Alejandro García Caturula y de los internacionales Alfredo Casella, Carlos Chávez, Aaron Copland, Henry Cowell, Nicolás Slonimsky, Adolfo Salazar y José Ardévol –este último compositor y docente de origen catalán radicado en Cuba desde 1930, hasta su fallecimiento en 1981–. Todos tuvieron en *Musicalia*

un terreno fértil para hacer valer sus criterios, al tiempo que sus opiniones rebasaron las fronteras insulares debido a la difusión lograda por la revista y su inserción en diferentes redes transnacionales durante las dos décadas en las que fue publicada.

La primera parte del libro titulada "Revistas, creadoras de opinión" dedica a *Musicalia* casi íntegramente el segundo capítulo –"Las revistas musicales: *Musicalia*"– e incluye un análisis nunca antes realizado de forma tan minuciosa: la creación y concepción de la publicación, el diseño, el equipo editorial, los colaboradores musicales y gráficos, los suplementos musicales y los conciertos de *Musicalia*. Solo así puede colocarse en el sitio relevante que ocupó como revista de avanzada, lo cual se fundamenta con solidez en el texto, privilegiando el diálogo o el contrapunto ideológico y estético que motivan la reflexión del lector como si, al igual que la autora, pudiese tener a *Musicalia* "entre las manos" (p. 64).

Este capítulo está precedido por "Panorama de las revistas en Cuba" –capítulo 1– y sucedido por "Revistas literarias y artísticas con la Música Nueva" –capítulo 3–. Al colocar a *Musicalia* en el centro de la lectura de ambos capítulos, Belén Vega no solo contribuye a perfilar los contenidos y las tendencias de un amplio número de publicaciones y colaboradores intervinientes en el acontecer cultural del periodo, sino que brinda la posibilidad de confrontar los discursos en medio de los cuales *Musicalia* penduló, desde un eje de modernidad y vanguardia, entre las dos categorías estéticas e identitarias más significativas en Cuba en aquel entonces: el Afrocubanismo y el Neoclasicismo. Ambas fueron determinantes en el proceso de construcción de la Música Nueva y hegemónicas en distintos momentos, con la búsqueda de la "cubanidad" como punto común de convergencia. *Musicalia* recogió en sus páginas, las voces de muchos artífices de ese proceso, "si bien se cuidó de eludir su responsabilidad respecto a las opiniones vertidas por sus colaboradores" (p. 91); aunque sus directores no encubrieron sus posicionamientos inclinados hacia la "universalidad" europea y en "sintonía con la evolución estética de Manuel de Falla y un neto cariz neoclásico" (p. XIII).

La heterogénea escena cubana, con sus diferentes lecturas se reúnen en un segundo bloque bajo el enunciado general de "Productores culturales" –capítulos 4, 5 y 6–. La órbita de *Musicalia*, no se circunscribió solamente a los discursos recogidos en las publicaciones, sino que se proyectó en las prácticas culturales de los Conciertos de Música Nueva, la Orquesta Filarmónica de La Habana, la Sociedad de Música Contemporánea, los Conciertos de *Musicalia*, la Orquesta de Cámara de La Habana, así como en la creación musical, la programación y la recepción de las obras de los protagonistas del Afrocubanismo musical –Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y Pedro Sanjuán– y de Renovación Musical, José Ardévol y el grupo de Renovación Musical.

En este proceso de construcción de la Música Nueva se canonizó la música culta o académica como paradigma de la vanguardia y la modernidad, dejando "en los márgenes" a compositores como Eduardo Sánchez de Fuentes, Jorge Anckerman, Pablo Ruiz Castellanos, Ernesto Lecuona y Gilberto Valdés, que tuvieron escasos contactos con una u otra corriente estética –afrocubanista o renovadora– pero que, como subraya la autora, "contribuyeron en calidad de reactivo a la construcción de la modernidad musical" (p. 220). Sus músicas alcanzaron una difusión mediática internacional y fueron referentes identitarios para el gran público, pero sus obras carecían, para una parte de las élites cubanas, de los atributos de modernidad suficientes para hacerles partícipes en la conformación de la Música Nueva.

La continuidad de las secciones permite asimilar una construcción estética con aristas muy comprometidas debido a la multiplicidad de factores participantes en una política cultural republicana aún emergente. Articular con organicidad lógica los discursos y las prácticas musicales en un contexto con tantos revulsivos como los de la sociedad cubana republicana –una independencia aún cercana, dos intervenciones norteamericanas y gobiernos muy lejos de prácticas modélicas– es un desafío salvado exitosamente.

La siguiente sección, “Tramas discursivas”, sigue avanzando en el proceso de construcción de la Música Nueva. La autora revisa cómo los discursos creadores de opinión, pero también la información recibida del entorno europeo y americano, hicieron posible la deseada puesta al día de una parte de la élite cubana, la cual veía cada vez más cerca sus pretensiones de cosmopolitismo y modernidad representados en la música académica. Pero no puede ignorarse el rol de las músicas propias de “la orilla popular”, en palabras de la autora –la canción, el son, la rumba, la conga, el pregón, y las ajenas como el tango, el jazz y el foxtrot–, que sonaban dentro y fuera de la isla. Pues también en este ámbito de lo popular se avivaban los discursos identitarios ante la necesidad de promover repertorios que pudieran calificarse como cubanos.

Llamo la atención sobre la frase “¡Abajo la lira! ¡Viva el bongó!” que aparece nuevamente en el capítulo 7 “Afrocubanismo, Indigenismo y Neoclasicismo en pugna”. Según Alejo Carpentier este “grito” se correspondió con la reacción de la intelectualidad cubana tras la escucha de la *Obertura sobre temas cubanos* (1925) de Amadeo Roldán, obra que fue: “clarín de guerra, manifiesto, bandera polémica y escándalo” (p. 231). La batalla estética e ideológica que “estalló” tras el estreno de la *Obertura*, lejos de ser silenciada, cobró renovados ímpetus con otras obras de Roldán –*Tres pequeños poemas* (1926) y *La rebambaramba* (1928)–; *Tres danzas cubanas* (1929) de Caturla o la *Liturgia Negra* (1929) de Sanjuán. La percusión “afrocubana” sonaba a los oídos conservadores del público habanero en planos tímbricos y funcionales ajenos al formato orquestal de referencia. Estas partituras se oponían al italianismo lírico y al Romanticismo decimonónico, y compartían la modernidad con las obras europeas de Debussy, Ravel, Satie, Scriabin, Stravinsky y Falla, el experimentalismo de Cowell y Varèse, proveniente de Estados Unidos, y el Sonido 13 del mexicano Julián Carrillo.

A este entramado sonoro y discursivo se sumó el estreno de la cantata *Anacaona* (1928) de Eduardo Sánchez de Fuentes. La defensa del Indigenismo, expresado en la “recuperación” de un arcaico areíto, utilizado como materia prima para una cantata, devino la contraparte del Afrocubanismo, dinamizando el espacio creativo y de opinión, a la vez que hizo aún más antagónicas las posiciones de los agentes culturales.

Al Afrocubanismo y al Indigenismo se unieron otras reflexiones como las expresadas por Carpentier en su artículo “El Neoclasicismo en la música contemporánea” publicado en *Musicalia* en 1928, que resaltaba como vías posibles para alcanzar la modernidad: “un retorno a los clásicos”, “ignorar los aportes del Romanticismo”, y el puente del siglo XIX “era declarado momentáneamente, en estado de cuarentena intelectual” (p. 246). Esta línea discursiva y de creación neoclásica fue liderada posteriormente por José Ardévol y adoptada por sus discípulos del Grupo de Renovación Musical –a partir de la década de 1940– dando continuidad a los discursos sobre la Música Nueva de los directores de *Musicalia*, que encontraron en Ardévol la resonancia necesaria para entronizar el Neoclasicismo como nuevo paradigma estético.

La publicación del libro *La música en Cuba* (1946) de Alejo Carpentier y la importancia que tuvo este texto por ser la primera historia escrita sobre el acontecer de la música en la isla, ocupa las páginas finales de *Ni la lira, ni el bongó...* Las reflexiones de Belén Vega sobre el peso que tuvo esta edición pueden considerarse el epílogo a la compleja red cultural enmarcada por ella entre 1927 y 1946. Carpentier inició su relato en el siglo XVI, acudió a documentos de primera mano, valoró influencias, tendencias, compositores y géneros y respetó la cronología histórica. En el último capítulo, "Estado actual de la música cubana", el escritor deviene observador y garante del presente, cuando la estética neoclásica ya se situaba como hegemónica. Tras destacar Carpentier, al inicio del citado capítulo, que las muertes de Roldán (1939) y García Caturra (1940) privaron a los jóvenes compositores "del ejemplo de dos artistas en plena producción, cuyos aciertos o cuyos errores podían ser igualmente provechosos" (Carpentier 1946, 254), resultaba evidente que la defensa del nacionalismo en la música bajo el prisma del Afrocubanismo estaba debilitada en aras de un universalismo que respondiese mejor a los moldes formales europeos.

En 1944, años antes de la publicación de *La música en Cuba*, Carpentier había escrito en la revista *Conservatorio*: "Nuestro grito de guerra era '¡Abajo la lira, Viva el bongó!'. La lira era la ópera, la canción, el italianismo, la languidez. El bongó era, para nosotros, símbolo de lo rítmico, lo percusivo, lo neto, lo nervioso. Claro está –y puedo confesarlo ahora– que no nos ilusionábamos demasiado acerca de las posibilidades de lo afrocubano. Sabíamos que un folklore, por rico que sea, no puede alimentar eternamente a un músico, que habrá de situarse, tarde o temprano, ante los problemas eternos de la música universal" (pp. 7-8). Entonces... ¿ni la lira, ni el bongó?

La última sección del libro de Vega –"Tramas discursivas"– analiza actitudes, parámetros musicales –melodía, ritmo, forma– y planteamientos estéticos e identitarios que sirvieron para comparar fuerzas y opiniones. Tras la lectura de "Afrocubanismo, Indigenismo y Neoclasicismo en pugna"; "Parámetros estéticos e identitarios en la Música Nueva" y "Hacia la superación del Nacionalismo y el Neoclasicismo", se añaden nuevos elementos de valoración a los vínculos con otras realidades europeas y americanas, contribuyendo todavía más a destacar un aspecto tan medular como "la negociación de la cubanidad dentro del utópico marco de la música universal" (p. 5).

Las tres secciones del libro ("Revistas creadoras de opinión"; "Productores culturales" y "Tramas discursivas") son los núcleos de este volumen, a los cuales se suman las páginas introductorias, imprescindibles como pórtico a la lectura y los dos anexos: "Contenidos de *Musicalia*" y "Música cubana en la Orquesta Filarmónica de La Habana (1924-1946)", que consolidan el contenido y son herramientas útiles para las búsquedas, así como también para generar otros intereses de investigación o comparar las revistas musicales en Cuba con aquellas que les fueron contemporáneas. Publicaciones que recorrieron caminos heterogéneos motivados por la construcción y definición de identidades en el continente latinoamericano.

Esta investigación le permite a Belén Vega establecer varios pilares capaces de fundamentar el concepto de Música Nueva: "a) circunscribirse al ámbito de la música culta o de concierto con independencia de que recurriese a elementos folklóricos; b) revestir un carácter antiburgués, aunque en las prácticas y discursos que los sostuvieran en ocasiones se reprodujeran actitudes elitistas que emanasen de integrantes de dicha clase social, y/o se desarrollasen en espacios de socialización destinados a la burguesía habanera; c) oponerse por principio a la música

decimonónica europea, así como a los géneros nacionales que se emparentasen con ella; y d) aspirar a la ‘universalidad’ mientras proclamaban su carácter nacional (‘cubanidad’) y se alineaban en un constructo de ‘latinidad’ (en clara dialéctica con los presupuestos de modernidad y vanguardia centroeuropeos)” (pp. 5-6).

Ni la lira ni el bongó..., de Belén Vega Pichaco es un vigoroso estímulo a la reflexión que brinda respuestas a una de las etapas más ricas de la cultura y de la historia de la música de Cuba.

Victoria Eli Rodríguez

Universidad Complutense de Madrid

velirodr@ucm.es

Bibliografía

Carpentier, Alejo. 1946. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.

R