



EL SINCOPADO HABANERO

Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
Vol. V septiembre/diciembre 2020
ISSN: 2664-0864



SUMARIO

Directora

Miriam Escudero

Editora general

Viviana Reina Jorrín

Diseño gráfico

Yadira Calzadilla

Coordinación

Adria Suárez-Argudín

Fotografía

Joel Guerra /Laura Escudero

Equipo de redacción

María Grant

Bertha Fernández

Gabriela Milián

Marius Díaz

Gabriela Rojas

Arlene Hernández

Consejo asesor

Argel Calcines

Laura Vilar

María Antonia Virgili

Victoria Eli

María Elena Vinueza

Claudia Fallarero

Yohany Le-Clere

Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas

Dirección de Patrimonio Cultural

Oficina del Historiador de La Habana

Edificio Santo Domingo, 3er piso

calle Obispo entre Mercaderes y San Ignacio

La Habana, Cuba, 10100

Teléfonos: +537 863 9469 /

+ 537 869 72 62 ext. 26201 a 26205

Sitio web: <https://gabinete.cubava.cu/sincopadohabanero/>

Redes sociales: @gabinetestebans

@gab.patrimoniomusical.cuba

Email: elsincopadohabanero@gmail.com

ISSN: 2664-0864



MÚSICA E IMAGEN: TRIBUTO A ENRIQUE PINEDA BARNET

por Miriam Escudero

Tres lenguajes fundamentales concurren en la realización del arte cinematográfico: imagen, palabra y música. Para ilustrar esta conjunción, suelo citar una escena de la película *Amadeus* (Milos Forman, 1984), cuando en la trama se expone el secreto anhelo del niño Salieri: superar, a toda costa, el obstáculo que supone la oposición de su padre para acceder a una educación musical como la de Mozart. Se le ve rezando en el templo, mientras un inocente coro de infantes entona «*Quando corpus morietur*», última estrofa de la secuencia *Stabat Mater*, de Pergolesi, cuya polifonía imitativa sugiere la *elevatio animæ* como gesto que conduce a la gloria eterna. En la escena siguiente, el padre de Salieri disfruta de un almuerzo campestre y, repentinamente, se atraganta y muere. El «oportuno» acontecimiento nos devuelve a la escena anterior. El coro sentencia: «Amen» (Así sea), develando que, quizás, lo que en verdad ha deseado el siniestro niño Salieri, es la muerte de su padre.

Una experiencia similar, resulta del disfrute holístico de la que ha sido considerada la película musical cubana por excelencia, *La bella del Alhambra* (1989). Convocadas por el azar concurrente, Claudia Fallarero y Adria Suárez-Argudín tuvieron la posibilidad única de dialogar con su director, Enrique Pineda Barnet, el 23 de diciembre de 2020, poco tiempo antes de que él partiera a habitar (12 de enero de 2021) el panteón de los inmortales. Para explicar cómo la retórica musical se pone al servicio del discurso audiovisual de este filme icónico —merecedor del Premio Coral de música original (1989) y el Premio Goya a la mejor pe-

lícula extranjera de habla hispana (1990)—, la musicóloga Claudia Fallarero emplea las herramientas del análisis de los tópicos. Su experticia en géneros del teatro bufo del siglo XIX, que perviven en el repertorio del Alhambra, respaldan la valoración que ella hace de una película en la que el repertorio musical elegido se interpreta desde una perspectiva históricamente informada, que otorga valor añadido al documento fílmico y testimonia una acción de preservación patrimonial.

Con la misma idea, Gabriela Rojas se acerca al Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, la fiesta del séptimo arte en Cuba, para reflexionar sobre los mecanismos de interacción audiovisual en las cinco películas, cuyas bandas sonoras merecieron el Premio Coral del certamen entre 2015 y 2019. En todas ellas, Rojas descubre códigos recurrentes, que optan por reivindicar el paisaje sonoro propio de la región latinoamericana.

Estas miradas externas se complementan con el acercamiento a la vivencia del compositor de música para cine. Así que, para conocer los intrínsecos de esta profesión, Gabriela Milián visitó la casa de Edesio Alejandro Rodríguez, Premio Nacional de Música 2020, quien vertió sus saberes en una excelente entrevista; en ella revela su regla de oro a futuros creadores especializados: «Concibo mis producciones audiovisuales con espacio para la música. Lleven siempre la humildad dentro de sí. La diva es la película y deben acariciarla, porque todo es en función de ella». En «Pentagramas del pasado», gracias a la generosidad de Edesio, publicamos escenas de la banda sonora de su ópera prima,



En portada, la obra del artista visual Duvier del Dago Fernández (Villa Clara, Cuba, 1976) inspirada en el filme *La bella del Alhambra*, a propósito de los lazos entre la música y el cine que entretiene la presente edición de *El Sincopado Habanero*. La pieza —acuarela sobre cartulina (42 x 30 cm)— forma parte de un calendario que tributa a la serie «La historia es de quien la cuenta». Cada dibujo se relaciona con un mes del año, y su protagonista invariable es una figura femenina que encarna a la República de Cuba. Este nos remite a enero 2021, para que en el nuevo año, el arte redentor, sostenga la esperanza.

Clandestinos (Fernando Pérez, 1987), transcritas por Milián del manuscrito original a un software de edición musical.

Hasta el espacio de otro enamorado del sonido, José Galiño, fiel colaborador nuestro, llegaron Bertha Fernández y Adria para conocer en detalle como fue su trabajo en el estudio de sonido profesional del ICAIC. Galiño, un incansable defensor del patrimonio audiovisual, explica las diferencias entre la música para el cine y los sonidos cotidianos que ambientan cada escena. Nos cuenta cómo contribuye a la preservación y difusión de grabaciones de alto valor histórico, poco conocidas, en la sección «Crónicas del arca», multimedia de la revista *Cine Cubano* en versión electrónica.

La octava graduación del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, estuvo dedicada a quien fuera su Maestro Mayor, Eusebio Leal Spengler y, a propósito, Yohany Le-Clere reflexiona sobre su legado como fundamento para una metodología de la intervención del patrimonio cultural en Cuba. Asimismo, una instantánea comentada da fe de la ceremonia de premiación de la Academia de Ciencias de Cuba en la que Claudia Fallarero — en representación de Zoila Lapique, Indira Marrero, Franchesca Perdigón y quien suscribe— luce, junto a la historiadora María del Carmen Barcia, los certificados que acreditan la excelencia de las investigaciones en el ámbito de las ciencias sociales, aplicadas al patrimonio inmaterial y la historia cultural.

Del Observatorio del Patrimonio Musical, Laura Escudero detalla la programación de estos cuatro meses que continúa encaminada a elaborar cápsulas de la memoria, en partituras, audiovisuales, entrevistas e imágenes que se difunden desde las redes sociales del Gabinete. Un *Eco de las Villas*, se anuncia como revista portadora de los resultados del grupo de investigación que encabeza Angélica Solernou y damos a conocer novedades relativas al cine en los fondos de la Biblioteca-Fonoteca Fray Francisco Solano.

Dos imágenes sellan el contenido de este homenaje. En la portada, de Duvier del Dago, La República se mira al espejo, como lo



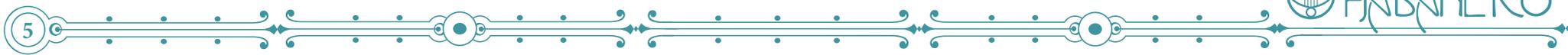
Reconocimientos por la película *La Bella del Alhambra*, entregados a su director, Enrique Pineda Barnet (La Habana, 28 de octubre de 1933 - 12 de enero de 2021), quien los atesoraba en la oficina de su casa a modo de relicario. A la derecha, una foto suya junto a Juanjo Seoane, productor y director de teatro, el día en que recibió el Premio Goya (marzo 10, 1990).

hacia Rachel (Beatriz Valdés) en su camerino del Teatro Alhambra, buscando en el pasado la memoria que sustenta la mejor cultura del presente. En la contraportada, el Cine Norma de Luyanó, con su fachada llena de íconos musicales, nos convoca al Festival, en cuanto

termine la pandemia, para que esa magia que combina imagen, palabra y sonido nos devuelva la belleza.

Miriam Escudero

Directora de El Sincopado Habanero.



LA MÚSICA QUE SUENA EN LA BELLA DEL ALHAMBRA

por Claudia Fallarero

«Entonces, ¿cree que se pueda considerar una película musical?», pregunto a Enrique Pineda Barnet, mientras conversamos en su casa, un espacio-templo cargado de íconos que evocan, en cada rincón, a *La bella del Alhambra*, una producción que dirigió para el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en 1989. Me responde rebelde y sonriente, a sus 87 años!: «Y, ¿por qué no?».

En realidad, si se sopesa el por ciento de música que suena (1:49:45), contra el drama «a secas» de las escasas escenas desprovistas de sonido incidental, el discurso sonoro acaba teniendo un papel principal dentro del largometraje. En menos de dos horas se interpretan unos 30 temas musicales, incluyendo *Canción de Rachel*, una de las pocas piezas compuestas expresamente para la película. Por otra parte, y fuera de ese recuento, en planos de escuchas marginales a diferentes niveles, los personajes entonan trozos de conocidas piezas de la época, mientras realizan sus acciones. Los pregoneros de la ciudad anuncian con canciones sus productos; la protagonista tararea fragmentos de rondas infantiles y, casi al final, se escucha en las calles el identitario Himno Nacional, a manera de paisaje sonoro de la Cuba de inicios del siglo XX.

Ensambladas con sumo cuidado, todas las obras de autor usadas en el filme se enmarcan entre la *belle époque* (década de 1910) y los «felices años veinte», culminando los hechos con la caída del gobierno de Gerardo Machado (1925 a 1933) y el derrumbe del Teatro Alhambra, ocurrido el 18 de febrero de 1935². No es de extrañar tal

virtuosismo en la articulación de los discursos histórico y sonoro, dado el competente cuerpo de asesores de varias disciplinas que intervino en la cinta. En calidad de expertos históricos, contaron con Eduardo Robreño —tenaz estudioso teatral del Alhambra—, Carlos Suárez Palma y Enrique de la Osa. Como especialistas musicales, figuraron la musicóloga María Teresa Linares —una «gran asesora», según Pineda Barnet— y Jorge Antonio González. El consultor de guaguancó fue Justo Pelladito y Luis Carbonell el mentor de canto. Manuel Villar y José Galiño tuvieron a su cargo la asesoría de la documentación musical. Héctor Quintero fue el experto en teatro, en tanto Enrique Capablanca cuidó el ambiente arquitectónico y José Iglesias el ámbito del casino de juego.

Al concurso de estos sabios, acudieron importantes intérpretes de los años ochenta, que asumieron la ejecución y la recreación estilística del extenso y variado repertorio de la puesta. Entre ellos estuvo Mario Romeu, Gonzalo Romeu y Frank Emilio Flynn (piano); Juan Jorge Junco (clarinete); Juan Munguía (trompeta); Antonio Linares (trombón); Jorge Luis Almeida (saxofón); Orlando Forte (violín); Orlando López (contrabajo); Guillermo Ba-

¹Entrevista realizada al cineasta Enrique Pineda Barnet (La Habana, 1933-2021) el 23 de diciembre de 2020. Mientras se escribía este texto, el 12 de enero de 2021, recibimos la triste noticia de su deceso. Como parte de su legado artístico nos ha dejado *La bella del Alhambra* y una extensa obra filmica de gran valor.

²Jesús Guanche: «Teatro Alhambra», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 10, SGAE, Madrid, 2002, pp. 218-219.



Primer cartel para la película *La Bella del Alhambra*, diseñado por Julio Eloy en 1989.



rreto (drums-pailas); Roberto García e Ignacio Gómez (percusión); Joaquín Clerch y Aldo Rodríguez (guitarra); René Ríos (guitarra y palmadas); Jesús Morales (serrucho); Justo Pelladito, Gerardo Pelladito, Reynaldo Suárez y Luis Abreu (cajón). Además, intervinieron en el filme la Charanga Rubalcava, la Orquesta Anacaona y el Coro del Estudio Lírico de las Artes Escénicas, dirigido por Zenaida Castro Romeu. Omara Portuondo puso voz a las obras que interpretó la actriz Isabel Moreno («La Mexicana»), y Alina Sánchez se escucha en *La traviata* y en una de las versiones del tema *Si llego a besarte*.

La composición musical estuvo a cargo de Mario Romeu mientras la orquestación, los arreglos y la dirección musical correspondió a Gonzalo Romeu —tanto de los temas creados por Mario, como de las piezas de otros autores—. Su sobrina, Zenaida Castro Romeu, fungió como profesora de canto especialmente de la protagonista, la actriz Beatriz Valdés.

La grabación de la música la hizo Jerzy Belc, uno de los más experimentados grabadores de los ochenta en la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM) —por su calidad fue llevada a sonido estereofónico un año más tarde. Raúl García Aparicio asumió el minucioso trabajo de mezcla que ha pasado a la historia del cine cubano como «uno de los mejores trabajos de posproducción»³, en que destaca la verosimilitud de los ambientes, la reverberación de los locales interiores y el sincronismo labial en las escenas musicales⁴.

El resultado de todo ello fue un producto con cierto halo místico, que ha sido profusamente analizado desde diversas perspectivas por especialistas del lenguaje cinematográfico. La «funcionalidad del discurso artístico, su seductor poder comunicativo, su entraña de espectáculo, [...] su capacidad de diversión, [...] su eficacia como au-

toconocimiento de uno de los rostros de la identidad nacional»⁵, son algunos de los aspectos comentados por los críticos de cine, quienes también ponderan la estructura dramática de recuento y la combinación de sus planos dentro del texto filmico general. Además, ha llamado la atención su impresionante registro de taquilla, con un récord de dos millones de espectadores en las dos primeras semanas de estreno⁶ —diciembre, 1989—, como enfatiza Pineda Barnet, «en un país de 11 millones de habitantes». También, que fuera distinguida con el Premio Coral a mejor «Música Original» del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano y, poco más tarde, obtuviera el Premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana, primero de su tipo otorgado a un filme cubano.

No obstante, en lo que respecta a la banda sonora de una película que varios califican como «musical», no existe ningún estudio que analice todo aquello que suena dentro del discurso, y que ha ayudado a construir el mito de *La bella del Alhambra*⁷. Sobre la trama «puesta en música» se ha escrito mucho. Enrique Pineda Barnet asumió el reto de llevar al cine la vida de una vedette del habanero Teatro Alhambra (1900-1935)⁸, nombrada Amalia Sorg (Nueva York, 1886-La Habana, 1974) —igualmente convertida en personaje principal de la novela-testimonio *Canción de Rachel* (Letras Cubanas, 1963), del ensayista y etnólogo Miguel Barnet. A pesar del valor de la investigación documental que Barnet realizó, el escritor declara que «nunca quiso rescatar arqueológicamente, con una visión lúdica o edulcorada, el Teatro Alhambra. Yo de un plumazo en ese libro denuncié cómo la mujer y el negro estaban vistos: como arquetipos manipulables»⁹.

Cuenta Pineda Barnet que su primo Miguel le insistía regularmente en que llevara alguna de sus historias al cine.

³ y ⁴ **Dailey Fernández González:** *Confluencias de los sentidos. Diseño sonoro en el cine cubano de ficción*, La Habana, Ediciones ICAIC, 2018, p. 91.

⁵ **Eduardo López Morales:** «*La bella del Alhambra*: todo es música y razón», revista *Cine Cubano*, N° 130. En: <http://cubacine-cult.cu/es/articulo/la-bella-del-alhambra-todo-es-musica-y-razon> (consultado el 8 de enero de 2021).

⁶ La película tuvo un estreno privado en octubre de 1989 y un estreno masivo el 31 de diciembre de ese mismo año. Consultar: «*La bella... me ha perseguido a todas partes*», testimonio ofrecido por el cineasta a propósito del 25 aniversario del estreno de *La bella del Alhambra* en *La Jiribilla*, Revista de Cultura Cubana. En <http://www.lajiribilla.cu/articulo/la-bella-me-ha-perseguido-a-todas-partes> (consultado el 20 de diciembre de 2020).

⁷ Recientemente, y como parte de las iniciativas por fomentar la reflexión sobre el arte en los tiempos de la actual pandemia, la emisora Habana Radio ha publicado el resultado comentado de una encuesta lanzada por la Cinemateca de Cuba en las redes, bajo la temática de «las mejores partituras en sesenta años del devenir del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos». El artículo «Las mejores partituras en el cine del ICAIC» (<http://www.habanaradio.cu/articulos/las-mejores-partituras-en-el-cine-del-icaic/> del 22 de julio de 2020), recoge las impresiones populares sobre *La bella del Alhambra* (consultado el 27 de diciembre de 2020).

⁸ El Teatro Alhambra fue inaugurado en 1890. El gobierno cambia su nombre y objeto social en 1897 por el de Café Americano, funcionando como sala de música hasta el 10 de noviembre de 1900, en que reabre con su anterior nombre y tiene una vida continua hasta el derrumbe de su pórtico el 18 de febrero de 1935. Sobre el teatro Alhambra consultar **Eduardo Robreño:** *Teatro Alhambra. Antología*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979, p. 7.

⁹ **Luis Orlando Rodríguez:** «De Rachel, lo que me contó Miguel, el otro Barnet», *La Jiribilla*, Revista de Cultura Cubana, N° 714, 24 de enero de 2015. En: <http://www.lajiribilla.cu/articulo/de-rachel-lo-que-me-conto-miguel-el-otro-barnet> (consultado el 25 de diciembre de 2020).

«Un día de los años 70 iba en una guagua repleta de gente por la calle 23. Se me empuja a pegar una mujer gruesa y sudada. Yo me separaba y ella se pegaba más. Así que decidí bajarme. Ella entonces se volteó y me di cuenta de que era Amalia Sorg. La había visto en las revistas de la época. Algo suyo me impactó, así que llamé por teléfono a Miguel y le dije: “Te voy a hacer a tu Rachel”»¹⁰.

Sobre el resultado Miguel Barnet diría: «creo que hiló muy fino: pudo sustraerse de muchas tentaciones, decantar y hacer un cine que a mí me convenció. Si él hubiera filmado el guión que yo soñé o *Canción de Rachel* contrapuntística, quizá la película no hubiera llegado al gran público como llegó. [...] Está basada en mi novela, pero es *La bella del Alhambra* como la concibieron Enrique y Julio García Espinosa, que en ese momento estaba al frente del ICAIC»¹¹.

LAS «BELLAS» DEL ALHAMBRA Y DE OTROS TEATROS HABANEROS

«Rachel, efectivamente, es una figura que recreé a partir de mis entrevistas con Amalia Sorg. Fue una persona que me cautivó y me sedujo desde que la conocí en el año [19]61, 62, en un festival de folklore. De todas esas mujeres del Alhambra era la más sensual, la más sicalíptica, la que más vida expresaba. Se le salía la vida por la piel, por los ojos»¹², confiesa Miguel Barnet.

Por esas fechas la oportunidad no fue exclusiva del escritor. La Habana de los 60 redescubrió a Amalia a partir del documental de Manuel Octavio Gómez, titulado *Cuentos del Alhambra* (1963). Como expresa Luciano Castillo, en el lente de Gómez, Amalia era ya «una mujer envejecida, rolliza, de enorme busto, pero con una vivacidad y una chispa de picardía en la mirada y los gestos [...], una mujer muy libre que podía hacer de su capa un sayo. Estaba convencida de que podía superar hasta a la Chelito criolla y a otras coristas, solo con observarlas cuidadosamente, “no para imitarlas, sino para recoger con malicia”»¹³. Incluso, después del documental, el libro y la película, quedan aún muchas interrogantes sobre ella y otras cantantes de la época, así como sobre la magnitud de sus contribuciones en la concreción de un lenguaje idiosincrático en el teatro musical habanero.

Tanto el *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba* como el *Diccionario de la Zarzuela* explican que Sorg fue una «tiple cómica», nacida en Nueva York, que cantó en el coro del teatro Albizu y del Molino Rojo de La Habana, «hasta que Federico Villoch la contrató para que actuara en el Teatro Alhambra, donde brilló como intérprete», especialmente en las obras de Jorge Anckermann. Una vez que se derrumbó el Alhambra, se retiró de la vida artística¹⁴.

De igual modo, se sabe poco sobre los espectáculos musicales del Alhambra o el



Amalia Sorg durante sus años de apogeo artístico, 1923.

resto de los teatros habaneros entre finales del XIX e inicios del XX. La Habana llegó a ser una fuerte plaza teatral, al nivel de algunas ciudades europeas, por las condiciones de sus teatros y su intensa actividad escénico-musical. Para inicios del novecientos, existía toda una red de espacios, rivalizantes entre sí, definidos estéticamente por sus empresarios como idóneos para óperas, operetas, zarzuelas, sainetes, revistas, variedades o simplemente bailes, programaciones fluctuantes a favor de los

gustos populares y la emergente industria del cine, que acabó por reemplazar, en muchos casos, a la escena teatral.

Para cuando se erige el Alhambra en el cruce de las calles de Consulado y Virtudes, en su entorno inmediato existen al menos otros cinco teatros de primer orden: el Tacón (1838) —denominado Teatro Nacional a partir de 1914—, situado en la Alameda de Isabel II entre San José y San Rafael, especializado en repertorio y compañías italianas; el Albizu (1870), «teatro de los ventiladores», muy cerca de la plaza de Albear, espacio para las óperas, zarzuelas y

¹⁰Entrevista realizada a Enrique Pineda Barnet, La Habana, 23 de diciembre de 2020.

¹¹ y ¹² **López Morales:** *Op. cit.*

¹³ **Luciano Castillo:** «*La bella del Alhambra*», 20 aniversario de *La bella del Alhambra*. Selección de textos, Ediciones ICAIC, La Habana, 2012, pp. 60-63. En: <http://www.lajiribilla.cu/articulo/la-bella-del-alhambra> (consultado el 21 de diciembre de 2020). Leído en la presentación del DVD *La bella del Alhambra*, que incluye a su vez el documental de Carlos Barba *Canción para Rachel* (2007), más carteles, fragmentos de críticas, premios, galería de fotos, ficha técnica y la banda sonora de la película.

¹⁴ **Radamés Giro:** «Sorg, Amalia» en *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*, t. 4, Letras Cubanas, 2009, p. 170. También: **José Piñeiro Díaz:** «Sorg, Amalia» en *Diccionario de la Zarzuela*. España e Hispanoamérica, t. II, ICCMU, Madrid, 2006, p. 730.

operetas; el Payret (1877) en la calle Obra Pía frente a la antigua sede del Casino Español, «segundo escenario más importante de la isla después del Teatro Tacón»; el Irijoa, posteriormente Martí (1884), considerado el «palacio de la zarzuela española»;¹⁵ y el Molino Rojo, otro teatro para hombres solos además del Alhambra, situado sobre la calle Galiano —posteriormente Regina, actual Teatro América.

En 1910, aparece en la ruta urbana el Politeama, en los altos de la Manzana de Gómez, un «conjunto magistral de teatros, glorietas, restaurantes y un magnífico *roof-garden*». Contaba con un teatro grande para «notabilidades artísticas del canto, el drama y la comedia», así como un teatro de *vaudevilles*¹⁶. También a inicios del siglo existen los Cines Armenonville y Actualidades, el Salón Niza (Prado, 119) y el Salón Norma, «predilecto de las familias».

La historiografía refiere que en el pequeño escenario del Alhambra «se estrenaron zarzuelas, juguetes cómicos, revistas y comedias en las que destacaron actrices-cantantes como Blanca Becerra, Luz Gil, Blanca Vázquez y Hortensia López, entre otras [como Amalia Sorg], junto con actores como Arquímedes Pous y Ramón Espigul. [...] Durante sus primeros años asumió la dirección musical Manuel Mauri, aunque también participaron en ella José Marín Varona y Rafael Palau. A partir de 1912 la dirección orquestal y la composición mu-



Teatro Alhambra, ubicado en la confluencia de las calles Consulado y Virtudes, en La Habana, alrededor de los años veinte.

sical estuvieron a cargo de Jorge Anckermann, quien estrenó en estas tablas muchas de sus principales zarzuelas»¹⁷.

Sobre su compañía, la más estable de inicios de siglo en la ciudad, Emilio Casares expresa: «En su inauguración, en 1890, comenzó presentando zarzuelas españolas. Un año después, con una nueva empresa compuesta por los hermanos José y Regino López, el escenógrafo Mi-

guel Arias y el libretista Federico Villoch, iniciaron una temporada dedicada a ofrecer obras netamente cubanas del género vernáculo. El ingreso de nuevos artistas, compositores y libretistas le dieron gran realce a los sainetes, revistas, zarzuelas y operetas allí estrenadas»¹⁸.

Siendo tiple solista en una ciudad con numerosas y aclamadas figuras musicales, Amalia Sorg y las cantantes de su tipo no

tuvieron la visibilidad de otras *vedettes* de las escenas teatrales de La Habana en los medios oficiales, quizás por la vinculación a espacios —el Molino Rojo y el Alhambra— con una programación moral y políticamente complicadas. Las solistas que se presentaban en el Albizu, el Payret, el Martí, el Politeama y el Nacional gozaban de una presencia sistemática en la prensa y frecuentes comentarios laudatorios con énfasis en sus interpretaciones. Desde inicios de la década de 1910, una revista como *El Figaro* seguía —por razones musicales y sociales— la vida y trayectoria de las tiples habaneras y de visitantes distinguidas como la famosa soprano operística estadounidense Lillian Nórdica, con presentaciones en el Politeama:

La Nórdica! Su nombre llena en estos días la actualidad artística en La Habana. La crítica esta vez, como pocas, ha estado acorde en dedicar *á priori* los

¹⁵ **Jesús Guanche:** «Cuba. Teatro», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 10, SGAE, 2002, p. 219.

¹⁶ «Crónica». Revista *El Figaro*, 23 de enero de 1910.

¹⁷ **Jesús Guanche:** «Teatro Alhambra», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 10, SGAE, 2002, p. 219.

¹⁸ **Emilio Casares:** «Compañía de Teatro Alhambra», en *Diccionario de Zarzuela Española e Hispanoamericana*, t. I, ICCMU, Madrid, 2006, pp. 533-534.

más entusiásticos elogios á la gentilísima soprano dramática a quien anoche ha aplaudido el público culto de la Habana al aparecer en la escena del *Politeama* cantando trozos de los más grandes maestros. (Revista *El Figaro*, 6 de febrero 1910).

Asimismo, se comentaba sobre Esperanza Iris, en el Albizu, el teatro que mejor parece haber fomentado la puesta de operetas vienasas como *La viuda alegre* y *El Conde de Luxemburgo*, de Franz Lehár, y *La princesa del dólar*, de Leo Fall:

[...] Esperanza Iris, la tiple mimada del público habanero, y que lo subyuga y seduce con su canto y su simpática figura, es el imán de la Empresa. *La viuda alegre* ya ha alcanzado el número 98 de representaciones, y con *La Princesa del dollar* mantiene con el mayor aliciente al cartel (Revista *El Figaro*, 27 de marzo de 1910).

El estreno de la preciosa opereta *El Conde de Luxemburgo* llevó un público enorme al coliseo de la plaza de Albear [...]. Todos los intérpretes se esmeraron en su ejecución, encontrando la sin rival Esperanza Iris una nueva oportunidad para lucir sus grandes cualidades de artista y su garbo soberano en las tablas. Varias fueron las ovaciones que recibió durante la representación.



La sala llena completamente de un público selecto, nos anuncia una brillante concurrencia á las funciones del *Albizu* (Revista *El Figaro*, 19 de junio de 1910).

Uno de los sucesos que más comentarios suscitó fue el estreno de la ópera *La Dolorosa*, de Eduardo Sánchez de Fuentes, en el Teatro Nacional, con la participación de la soprano Enriqueta Fabregat (Revista *El Figaro*, 17 de abril de 1910).

Unos días más tarde, figuraba en las páginas la cantante Teresita Calvó en el *Payret*, con una novelesca historia que de seguro elevó su popularidad:

La tiple de moda es Teresita Calvó, la estrella de *Payret*. No es su arte delicado y fino lo que le ha dado notoriedad



De izquierda a derecha: Federico Villoch (Revista *El Figaro*, 4 de diciembre de 1910); la soprano estadounidense Lillian Nórdica (Revista *El Figaro*, 6 de febrero de 1910) y la soprano cubana Enriqueta Fabregat (Revista *El Figaro*, 17 de abril de 1910).

esta semana. Es una brutal amenaza de muerte que ha recibido por correo.

[...] La delicada tiple ha pasado estos días —como es natural— muy nerviosa; pero tal vez por eso mismo, ha cantado mejor que nunca.

El público, que anda siempre detrás de los acontecimientos sensacionales, ha acudido á *Payret* estas noches en número extraordinario.

Todos iban á ver cómo canta una tiple condenada á muerte. (Revista *El Figaro*, 26 de junio de 1910)

Por épocas determinadas, en la escena del Albizu, se alternaban las tiples Esperanza Iris y Pura Martínez. Esta última, dice *El Figaro*, lograba conquistar al público en el coliseo de Albear:

[...] ni los ventiladores refrescan las manos encendidas, de tanto aplaudir, de los espectadores. En *La gatita blanca*, *La buena sombra* y otras zarzuelas luce su garbo y su arte la gentil Pura, el imán de la temporada (Revista *El Figaro*, 16 de octubre de 1910).

En contraste con estos comentarios sobre las ejecuciones y la recepción popular de las tiples de repertorio italiano, vienés o cubano de corte más serio, de la pluma de «grandes maestros», las solistas del Molino Rojo y el Alhambra no recibían anotaciones pletóricas. El cronista Duque de Heredia, encargado de la sección «Balance Teatral», de *El Fígaro*, se refería a ellas simplemente como las «bellas», eso sí, con la dosis necesaria de sensualidad como para colmar los asientos para hombres solos de ambos teatros. Se anuncia a las bellas Fraine, Lola Ricarde, Irma y Pepée en el Molino Rojo, así como en el Alhambra a la Chelito y Carmela.

Alhambra. Presenta en su escena á la bella Carmela que es un imán, por su gracia y su salero. En el programa de representación figuran: *Carne fresca*, *Un pintor sicalíptico* y *Los diablos verdes* (Revista *El Fígaro*, 23 de enero de 1910).

Aunque no se explicitan detalles, el tono inmoral y de crítica política de las puestas del Alhambra debió ser alto, según los anuncios de las veces que, a causa de «reparaciones en su inmueble» de Consulado, la compañía tuvo que trasladarse al Politeama o al Payret. Para una estancia de un mes en el Politeama (de mayo a junio de 1910), el repertorio fue «recortado convenientemente para que puedan asistir las damas». Al regreso, de inmediato se anunció la pieza *el Cierre á las seis* «tal como se escribió, sin recortes».

Alhambra en el *Politeama*. Mientras se realizan las obras de reparación y mejora que requiere el teatro de la calle de Consulado, las huestes de Regino, suficientemente morigeradas, se han trasladado al Gran Teatro.

Se pondrá todo el repertorio recortado convenientemente para que puedan asistir las damas (Revista *El Fígaro*, 22 de mayo de 1910).

Alhambra. Hállense de nuevo los artistas de Regino en su casa de Consulado, después de haber sido restaurada convenientemente.

El *Cierre a las seis* tal como se escribió sin recortes, gusta más cada noche. *Regino en el convento* y *Un error policiaco*, muy aplaudidas (Revista *El Fígaro*, 19 de junio de 1910).

Los mismos cuidados se tuvieron para que la compañía estuviera cuatro días en el Payret. Otra vez la *troupe* del Alhambra fue «debidamente purificada» para presentar allí sus espectáculos.

Payret. Después de haber alojado por cuatro días, debidamente purificados, a la *troupe* de *Alhambra*, vuelve al *cine* continuo, esto es, que pagando una sola entrada de 10 centavos se pueden ver todas las tandas. Es probable que tras este periodo de *cine*, debute una gran compañía de opereta, con la cual se está en tratos (Revista *El Fígaro*, 16 de octubre de 1910).

El desempeño de Amalia en el Alhambra está registrado entre los restos que subsisten de los centenares de obras musicales ejecutadas allí en un lapso de 35 años. En cuanto a documentos musicales, han llegado a nuestros días 41 partituras manuscritas, en su mayoría obras de Jorge Anckermann con libretos de Federico Villoch. Muchas de ellas poseen correspondencia con un importante corpus de 84 libretos que también se conservan, resultado de la práctica teatral en ese espacio¹⁹.

A partir de la propuesta de catalogación de ambas tipologías documentales realizada por la autora Liliana Bonome, es posible conocer que Amalia Sorg estuvo implicada en los estrenos y puestas de obras entre los años 1917 y 1930.

Aparece mencionada en un total de 14 piezas con música de Anckermann y textos de Villoch o los hermanos Robreño. En algunos casos, llega a tener asignados hasta cinco papeles en una misma composición, aunque en ninguno parece haber sido la figura principal (ver p. 11)²⁰.

TODAS LAS «BELLAS» EN RACHEL

Con un sentido alegórico, en la película *La bella del Alhambra* todas esas «bellas» de las escenas habaneras se condensan en la actriz Beatriz Valdés, elegida con esmero por Enrique Pineda Barnet para el protagónico de Rachel, que encarna a Amalia Sorg y, al mismo tiempo, a las restantes divas censuradas de reconocimiento. «El hallazgo de Beatriz fue un milagro, es una diosa» —nos dice Pineda en nuestra entrevista. En el documental de Carlos Barba, sobre los 20 años de *La bella*, él confiesa que en la escena «cuando ella se descubre en el espejo y empieza a sentirse bella, empieza a sentirse ella, ahí yo dije: “Esta es Rachel”»²¹.

¹⁹Del repertorio y las figuras del Alhambra, subsisten obras musicales y libretos entre los fondos de la Biblioteca y Archivo Odilio Urfé, del Museo Nacional de la Música en La Habana, catalogados como parte del trabajo de Diplomado de Liliana Bonome Hermosilla: «Los fondos musicales del teatro Alhambra atesorados en el Museo Nacional de la Música de La Habana. Una propuesta de organización integral», Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana, inédito, 2012.

²⁰Datos extraídos de las fichas RISM de catalogación de partituras y libretos, anexadas al texto «Los Fondos Musicales del Teatro Alhambra atesorados en el Museo Nacional de la Música de La Habana...», Liliana Bonome, Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana, inédito, 2012.

²¹**Carlos Barba**: Documental *Canción para Rachel*, MAREA-FILMES, 2007. Comentarios de Enrique Pineda Barnet sobre la protagonista.

La República Griega

Cómico-coreográfica en cinco cuadros

Fecha: enero 4, 1917

Libreto: Federico Villoch

Música: Jorge Anckermann

Reparto: Amalia Sorg; Urania/ A. Sorg; Adonis/ A. Sorg; Baco

Cuba Aliada

En cuatro cuadros

Fecha: enero 2, 1918

Libreto: Federico Villoch

Música: Jorge Anckermann

Reparto: Amalia Sorg; Liborio/ Amalia Sorg; Vigilante 2

La Señorita Maupín

Opereta en un prólogo y tres cuadros

Fecha: agosto 2, 1918

Libreto: Federico Villoch

Música: Jorge Anckermann

Reparto: Amalia Sorg; Isnavel paje

La Bancarrota

En un acto y 10 cuadros

Fecha: 1921

Libreto: Desconocido

Música: Jorge Anckermann

Reparto: Sorg; Natalia

La Revista sin Hilos

En un acto y 10 cuadros

Fecha: París, septiembre 24, 1923

Libreto: Federico Villoch

Reparto: Amalia; La Vecina/ A. Sorg; Casino de París/ A.

Sorg; Diabólicas/ A. Sorg; 4 Obreros/ A. Sorg; Estrellita

La Revista Loca

En un acto y ocho cuadros

Fecha: enero 6, 1925

Libreto: Federico Villoch

Música: Jorge Anckermann

Reparto: Sorg; El Inmunizado/ Sorg; La niña Bitonga

Voilà l'Havane

Revista Bataclanesca en un acto y seis cuadros

Fecha: abril 28, 1925

Libreto: Federico Villoch

Música: Jorge Anckermann

Reparto: Amalia Sorg; Juana/ Amalia Sorg; Radio Paris

Los Efectos del Ba-ta-clan

Apropósito en cinco cuadros

Fecha: 1925

Libreto: Federico Villoch

Música: Jorge Anckermann

Reparto: A. Sorg; M. Pardo

Los 7 colores

Sinfonía en un acto y siete cuadros

Fecha: enero 14, 1926

Libreto: Federico Villoch

Música: Jorge Anckermann

Reparto: Amalia Sorg; La Inspiración/ A. Sorg; La Señorita del Malecón/ A. Sorg; Mulata/ A. Sorg; M. Pardo; B. Sánchez, China, Elenita, María Gómez, B. Becerra; 7 Cubanos

Las Bodas de Plata o 25 Años de República

Revista histórica en un acto y ocho cuadros

Fecha: febrero 20, 1927

Libreto: Federico Villoch

Música: Jorge Anckermann

Reparto: A. Sorg; Diplomático Argentino/ A. Sorg; Luisa/ A. Sorg; El Placer/ A. Sorg; El soldado/ A. Sorg, partes y coro; Embajadora de Inglaterra

El Frente Único

Revista de actualidad y afirmación en un acto y 11 cuadros

Fecha: mayo, 1929

Libreto: Gustavo Robreño y Carlos Robreño

Música: Jorge Anckermann

Reparto: Amalia; Limosnera

Las Olimpiadas

Revista de actualidad en un acto nueve cuadros

Fecha: marzo, 1930

Libreto: Gustavo Robreño y Carlos Robreño

Música: Jorge Anckermann

Reparto: Sra Amalia; Jesusa

La Mujer de Todos

Comedia lírica en un acto y 5 cuadros

Fecha: abril, 1930

Libreto: Federico Villoch

Música: Jorge Anckermann

Reparto: Sra. Sorg; Catuca

Piernas al Aire

Revista comedia en un acto, dividido en diez cuadros

Fecha: 1930

Libreto: Federico Villoch y Pepin Rodríguez

Música: Jorge Anckermann

Reparto: Cazuela; Amalia

En el texto filmico Pineda Barnet funde y disuelve a Amalia y a Rachel como una o dos personas distintas, trastoca por momentos las nociones de lo real y lo imaginario, en veloces imágenes que pasan por el ojo del espectador sin aparente interés, como los carteles de anuncio en la fachada del teatro Alhambra —filmado en el teatro José Jacinto Milanés de Pinar del Río—, efímeros documentos de gestión musical con un importante rol en el impacto social de las obras.

El hecho de ser solo actriz —no bailarina o cantante profesional— es quizás lo que aporta el grado de realismo que logra Beatriz en la personificación de esta *vedette* vernácula, con toda la «gracia y el salero» de las de antaño. Recuerda Pineda Barnet que «era una muchacha que conocía guitarra, tenía un sentido musical muy claro, pero estaba en la onda nueva trova, cantando sus canciones de una manera contemporánea, y hubo que buscarle su tesitura, que colocarle su voz, y eso lo hizo Zenaida [Castro] Romeu para que cantara todos esos géneros, porque [en la película] canta desde el pregón [...] hasta todos los géneros de la música cubana»²².

Por su parte, en la figura antagonista de «La Mexicana», realizada por la actriz Isabel Moreno, se da otra singular simbiosis de divas. Isabel no estaba cómoda con cantar ella misma los números musicales, así que Pineda se dio a la tarea de buscar entre



los archivos sonoros del ICAIC un timbre vocal similar a la tesitura natural de la actriz, encontrando semejanza en la voz de Omara Portuondo. De este modo, reunidas ambas para grabar el bolero *Quiéreme mucho*, de Gonzalo Roig (que hace llorar de emoción a Rachel en su primera visita al Alhambra [00:15:18]), Omara le pidió a Isabel que le cantara «bajito», al oído, la manera en que ella «sentía» la interpretación. Así, frente a frente en la cabina y sobre el *background*, ambas cantaron la canción, doblando una a la otra, «dándole ella la emoción que yo quería que tuviera»²³ —reconoce Isabel—, generándose una de las escenas con esa magia de sincronismo labial y vibración emocional que sigue impresionando hasta hoy.

TODO LO QUE SUENA EN LA BELLA DEL ALHAMBRA

Los temas musicales que aparecen en los créditos finales de *La bella del Alham-*



Fotogramas de la película *La bella del Alhambra*.
Carteles que anuncian a Amalia Sorg y a Rachel.

bra, dan solo una idea del trabajo previo que debe haber significado elegirlos, situarlos y recrearlos, como parte del proceso de creación del discurso sonoro de esta película. Por alguna razón intencional no se incluyó en esa relación la *Canción de Rachel*, de Mario Romeu, trasmutada por la orquestación de Gonzalo Romeu en eficaces versiones a lo largo del filme, al punto de convertirse en el *leit motiv* que traduce, en lenguaje musical, cada fase de la vida socialmente alegre, pero íntimamente triste de Rachel. Tras el primer segundo, en que se presenta por primera vez

la *Canción...*, la cinta no sobrepasa nunca más de los tres minutos exentos de música. Esta omnipresencia sensorial hace que sea considerado un filme musical, siendo uno de los mejores melodramas de la cinematografía cubana.

Al interior de la película, los 30 temas se despliegan entonces en 47 piezas musicales con función diegética —aquella música que pertenece al mundo de ficción de los personajes— o extradiegética —aquella que está fuera de ese mundo de ficción y es añadida de manera artificial al desarrollo narrativo. Estas se pueden agrupar a su vez en tres bloques o secciones a favor de la dramaturgia: I) Las que dan sonido a la vida de Rachel antes de llegar al teatro Alhambra; II) La música que interpreta en su rol de *vedette* dentro del Alhambra; III) La sonoridad del declive de su vida personal, junto al cese y derrumbe del teatro.

Como es lógico, la mayor cantidad de obras diegéticas —perfectamente contextualizadas por Pineda y sus asesores como parte del espacio y tiempo reales en que transcurrieron los hechos (La Habana de los años 1920 y 1930), aparece en el Bloque II, aquel en que la protagonista triunfa como figura principal del Alhambra. Aquí se citan importantes obras de autores preferidos en La Habana a principios de siglo.

²²Ídem.

²³Ídem. Comentarios de Isabel Moreno.

Libretistas, compositores, géneros y formatos de probada relación con la historia de los teatros habaneros, recrean el mundo ficticio de la ciudad y sus escenas teatrales. En cambio, se relegan las manifestaciones extradiegéticas a aquellos momentos en los que la aparente vida exitosa de Rachel transcurre fuera del escenario, en fiestas y reuniones de la alta sociedad.

Esos dos universos paralelos están musicalmente bien delimitados en el retrato epocal de Pineda Barnet: la *high* de los años veinte consume géneros foráneos como el foxtrot, el two-step y la ópera italiana, además de boleros y danzones instrumentales cubanos. Por su parte, la clase media y baja que llena el teatro, gusta de un surtido compuesto también por géneros asumidos, como el foxtrot y el ragtime, junto a zarzuelas, operetas, sainetes, cuplés, danzones —instrumentales y cantados—, boleros, sones, rumbas y tangos-congos. Un caso singular de imbricación de esos mundos es la aparición de Rachel y su amigo Adolfo (Carlos Cruz) en la fiesta de la casa de Federico Altunaga (Omar Valdés) —quien encarna al libretista y empresario Federico Villoch. Adolfo conoce a los músicos de la fiesta —una orquesta charanga aumentada con instrumentos de viento metal, que conectan los «sonidos» de ambos estratos—, y les pide acompañar a Rachel interpretando la canción *Capullito de alelí*, de Rafael Hernández.

En el primer y último bloque, la relación sonido-imagen es más abstracta, pero conmovedora. La música extradiegética, muchas veces con menos volumen, refuerza o contradice el estado emocional de Rachel —retóricamente hablando—, la discrepancia vital de la artista, llamada a entretener en escena aun cuando esté sufriendo.

Entre las tres secciones, algunos temas importantes mudan intencionalmente su función, pasando de diegéticos a extradiegéticos o viceversa. Es el caso del bolero *Si llego a besarte*, de Luis Casas Romero, que tras ser cantado en la escena del Alhambra por «La Mexicana», pasa a constituirse como el sonido extradiegético de la relación furtiva de Rachel y el acaudalado Pedro Carreño (César Évora).

RELACIÓN DE TEMAS MUSICALES EN *LA BELLA DEL ALHAMBRA*

En color **azul** se indica la música diegética, en **rojo** la extradiegética. El **fondo de color** indica los temas que se cantan en la escena del Alhambra. Las líneas discontinuas, señalan los temas que suenan sin pausa. Para la medición del tiempo de las escenas, se ha empleado el reproductor de Windows Media.

TEMA	COMPOSITOR	FECHA DE COMPOSICIÓN-ESTRENO OTRAS ANOTACIONES	TIEMPO
BLOQUE I. VIDA DE RACHEL ANTES DEL ALHAMBRA			
1. Canción de Rachel	Mario Romeu (La Habana, 1924-2017)	Versión para piano solo (Parte A. estilo cantábile). Escena primera, Rachel anciana recuerda su vida.	00:00:01
2. Mancuntibiri-Galleguibirí	Federico Villoch (Matanzas 1868-La Habana, 1954) libreto Jorge Anckermann (La Habana, 1877-1941) compositor	Dúo del Sainete-revista <i>La Isla de las cotorras</i> , Teatro Alhambra, 1923.	00:01:23
3. Canción de Rachel	Mario Romeu	Versión para guitarra y orquesta sinfónica (Parte B-Son). Escena de Rachel joven, paseando por la acera del Alhambra y mirando la cartelera.	00:05:51
4. Rag Time Marius I	Mario Romeu	Sonido de fondo de escenas de Rachel en la carpa del Tívoli.	00:07:23
5. Danza de las libélulas	Franz Lehár (Hungría, 1870-Austria, 1948)	Foxtrot de la opereta <i>Gigolette</i> (ca. 1922). Rachel como corista del Tívoli.	00:09:36
6. Longina	Manuel Corona (La Habana, 1882-1950)	Canción, ¿1918? Una negra barrendera canta <i>acapella</i> en el atrio del Alhambra mientras Rachel y Eusebio pasean.	00:13:00
7. Quiéreme mucho	Agustín Rodríguez (Lugo, 1885-La Habana, 1957), texto Gonzalo Roig (La Habana, 1890-1970) compositor	Criolla-bolero estrenada en 1911. Interpretada en el Alhambra por «La Mexicana» (Omar Portuondo). Rachel entre el público.	00:15:18

8. Canción de Rachel	Mario Romeu	Versión para guitarra (Parte A), piano y orquesta sinfónica (Parte B-Son). Escena de intimidad de Rachel y Eusebio.	00:20:39
9. Rag Time Marius I	Mario Romeu	Sonido de fondo de la escena de Rachel en el camerino de la carpa del Tívoli. Rachel se prepara para dejar el Tívoli.	00:23:05
10. Rumbón del Tivoli	Anónimo	Sonido de fondo de escena de Rachel en el camerino de la carpa del Tívoli, mientras llora por la muerte de Eusebio.	00:24:00
11. Canción de Rachel	Mario Romeu	Variación para chelo, flauta y piano con final de acompañamiento orquestal. Escena de Adolfo animando a Rachel tras la muerte de Eusebio.	00:26:31
12. Guaguancó	Improvisación popular	Rachel es llevada por Adolfo a bailar rumba a un solar.	00:30:04
13. La Mora	Eliseo Grenet (La Habana, 1893-1950)	1918. Danzón instrumental. Rachel y Adolfo asisten a la fiesta en casa de Federico.	00:34:29
14. Capullito de Alelí	Rafael Hernández (Puerto Rico, 1891- 1965)	Canción, versión para orquesta, ca. 1920-1926. Rachel la interpreta en la fiesta.	00:37:41
15. I loved you	David Mendoza (1894–1975) Atribuido	Foxtrot, años veinte. Primera conversación entre Federico y Rachel.	00:39:24

BLOQUE II. RACHEL TRIUNFA EN EL ALHAMBRA

16. Tápame	Ricardo Yust (m. 1968) letra Antonio López-Monis (Granada, 1875-Madrid, 1947) música	Famoso cuplé compuesto, en 1911, en tiempo de vals. Adaptación de una canción portuguesa. Estrenado por la famosa cupletista española «la Goya». Interpretado por Rachel en un ensayo en el Alhambra frente a los empresarios.	00:40:16
17. Titina o Je cherche après Titine	Léo Daniderff (Francia, 1878-1943)	Foxtrot compuesto en 1917, rápidamente famoso, pues Charles Chaplin lo introdujo en el filme <i>Modern Times</i> (1936). Fue grabado por la compañía Victor en 1925.	00:42:01
18. Rumba flamenca	Improvisación popular	Rachel ensaya con la compañía.	00:43:13
19. Cabo de la guardia	Octavio «Tata» Alfonso (Cuba, 1866-1960)	Posterior a 1915. Interpretado por Rachel en el Alhambra.	00:43:38
20. La Señorita Maupín	Federico Villoch , libreto Jorge Anckermann , compositor	Opereta en un prólogo y tres cuadros. 1918. Interpretada por Rachel en el Alhambra.	00:46:05

21. La traviata	Giuseppe Verdi (Italia, 1813-1901)	1853. Rachel se reúne con la alta sociedad.	00:54:18
22. Lágrimas negras	Miguel Matamoros (Santiago de Cuba, 1894-1971)	Bolero-son. Debió popularizarse entre 1925-1935. Rachel en una fiesta privada con sus amigos de sociedad.	00:55:12
23. La traviata	Giuseppe Verdi	1853. Rachel asiste a una función de la ópera.	00:56:01
24. Siboney	Ernesto Lecuona (La Habana, 1895-1963)	Versión instrumental. Es un bolero escrito en 1919, estrenado en 1927 en el Teatro Regina (Molino Rojo) y publicado en 1928. Rachel y sus amigos encuentran a Adolfo como camarero.	00:26:31
25. Alexander's Rag-times Band	Irving Berlin (Imperio Ruso, 1888-Estados Unidos, 1989)	1911. Interpretación de Rachel en el Alhambra.	00:59:01
26. Si me pides el pescado	Eliseo Grenet	Danzón <i>El pescao</i> , posterior a 1914. Interpretación de Rachel en el Alhambra.	01:00:04
27. El lunar	José Bohr (Bonn, 1901-Oslo, 1994)	Posterior a 1921, es parte de las más de 200 obras compuestas por el autor en su estancia en Buenos Aires. Interpretación de Rachel en el Alhambra.	01:02:06
28. Canción de Rachel	Mario Romeu	Versión para chelo solo (final de Parte A). Escena de Adolfo y la madre en que se reconocen, casi indigentes, en el Paseo del Prado. Irrumpen los aplausos del Alhambra.	01:05:12
29. Si llego a besarte	Luis Casas Romero (Camagüey, 1882-La Habana, 1950)	Bolero, posterior a 1913. Rachel interpreta en el Alhambra.	01:06:21
30. La mujer de Antonio	Miguel Matamoros	Son. Debe haberse popularizado en los últimos años de la década del 20. Cantado por «La Mexicana» (Omara Portuondo) en Alhambra.	01:09:00
31. Si llego a besarte	Luis Casas Romero	Versión de trompeta sola. Escena fuera del Alhambra en que Rachel ve a Pedro Carreño.	01:10:09
32. Eleanor	Jessie L. Deppen (1881-1956)	Foxtrot. 1922. Escena de fiesta de sociedad.	01:10:36
33. Two-Step Marius II	Mario Romeu	Sonido de fondo de la fiesta en la que se encuentra Pedro Carreño.	01:12:45
34. Si llego a besarte	Luis Casas Romero	Grabación de LP de Columbia, interpretado por la soprano Alina Sánchez y Antonio del Río. Escena de intimidad entre Rachel y Pedro Carreño.	01:16:15

35. Canción de Rachel	Mario Romeu	Versión para piano y orquesta (Parte A). Escena de intimidad entre Rachel y Pedro Carreño.	01:18:30
36. Papa Montero	Eliseo Grenet, Juan Francisco «Tata» Pereira (Matanzas, 1874-La Habana, 1933), Arquímedes Pous (Cienfuegos, 1891-Puerto Rico, 1926)	Danzón, ca. 1926. Interpreta «La Mexicana» (Omara Portuondo) en el Alhambra.	01:19:13
37. Ay mamá Inés	Eliseo Grenet	Tango-congo. Parte de la zarzuela <i>Niña Rita o La Habana en 1830</i> (Ernesto Lecuona-Eliseo Grenet), estrenado por Rita Montaner en 1927 en el Teatro Regina (antiguo Molino Rojo). Interpretación de Rachel en el Alhambra.	01:20:32

BLOQUE III. DECLIVE PERSONAL DE RACHEL Y CESE DEL ALHAMBRA

38. Canción de Rachel	Mario Romeu	Versión para orquesta (Variación sobre final de Parte A). Escena de tensión entre Rachel y Pedro Carreño.	01:24:34
39. La isla de las cotorras	Federico Villoch , libreto Jorge Anckermann , compositor	Escena del ensayo. Crisis de Rachel por dejar o no el Alhambra.	01:25:36
40. Canción de Rachel	Mario Romeu	Variación para orquesta de la parte final de la sección A. Escena de discusión entre Rachel y Federico.	01:28:20
		Variación para orquesta de la parte final de la sección A (desarrollo del pasaje del <i>transitus</i>). Escena de la muerte de Adolfo.	01:30:43
		Variación para piano y orquesta de la parte final de sección A (desarrollo del pasaje del <i>transitus</i>). Escena de Rachel llorando sobre la tumba de Adolfo.	01:33:36
41. La isla de las cotorras	Federico Villoch , libreto Jorge Anckermann , compositor	Sainete-revista <i>La isla de las cotorras</i> , 1923. Escena que recrea el estreno de la obra en el Alhambra.	01:35:09
42. La isla de las cotorras		Escena en la entrada del teatro. Discusión entre Pedro Carreño y Federico.	01:43:08
43. Himno de Bayamo	Pedro Figueredo (Bayamo, 1818-Santiago de Cuba, 1870)	Suenan en la calle los acordes finales del Himno de Bayamo (1867) por la caída del gobierno de Machado (1933), mientras sucede el velorio de la madre de Rachel.	01:45:25
44. Canción de Rachel	Mario Romeu	Versión para piano (desde el comienzo de la Parte A). Enlaza escena del velorio, con el derrumbe del Alhambra.	01:45:51

45. <i>Quiéreme mucho</i>	Agustín Rodríguez , texto Gonzalo Roig , compositor	Criolla-bolero, 1911, versión orquestal. Escena de la evocación. Rachel canta en el Alhambra destruido, susurrando la melodía.	01:46:29
46. <i>Canción de Rachel</i>	Mario Romeu	Versión para piano y orquesta (a partir de la <i>gradatio</i> descendente). Enlace de la escena del Alhambra destruido con velorio nuevamente / Versión para guitarra y orquesta. Final de la parte A + parte B (son). Escena final de Rachel anciana recordando su vida.	01:47:12
47. <i>La isla de las cotorras</i>	Federico Villoch , libreto Jorge Anckermann , compositor	Créditos finales.	01:49:44

CÓMO SUENA LA HABANA Y EL ALHAMBRA DE RACHEL

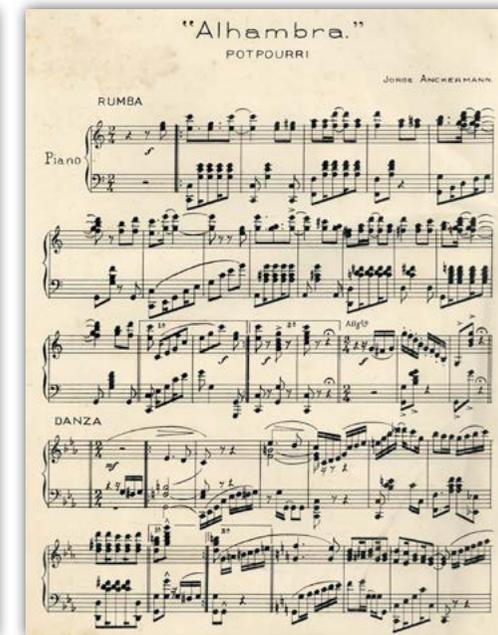
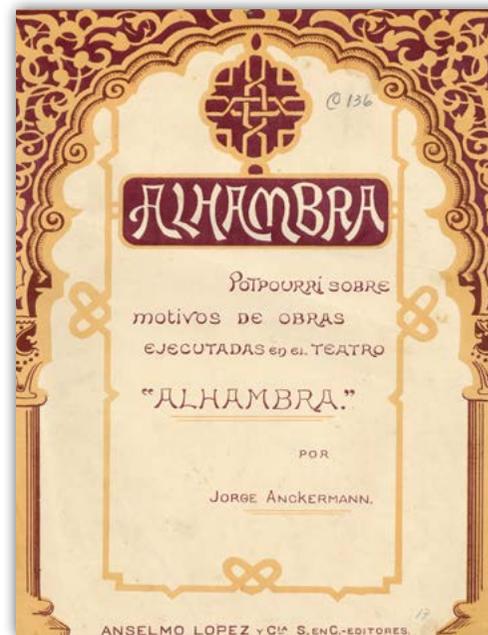
Una república con muchos vicios y marcados estratos sociales es la que está sintetizada en La Habana, donde se encuentra el Alhambra de Rachel. En ese contexto epocal, el gusto por géneros foráneos como el foxtrot, el two-step, el ragtime, parece haber sido compartido en todas las capas, a la par del esferveciente danzón, el bolero y el son, dando una sensación —la que transmite la película— de que todos los espacios están interconectados.

Ese *collage* sonoro, por ejemplo, es propuesto por Villoch y Anckermann en la Revista en un acto *Voilà l'Havane* (1925) con seis cuadros titulados: 1. «La que enseña y la que no enseña», 2. «El danzón es Rey», 3. «Foxtrot-Manía», 4. «Academia de todo», 5. «Radio-Manía» y 6. «¡Voilà Cuba!»²⁴. También se evidencia en la composición de piezas para orquesta, con sus respectivas versiones de circulación impresas en reducciones

para piano, como el *Potpourri sobre motivos de obras ejecutadas en el Teatro Alhambra* (1918), de la autoría de Anckermann, con las secciones *Rumba*, *Danza*, *Criolla*, *Tango-Congo*, *Zapateo*, *Guajira*, *Zapateo movido*.

Asimismo, cuando *El Figaro* anuncia los preparativos musicales para las matinés en los clubes de las playas de Marianao en junio de 1910, explica que la nutrida orquesta de Pablo Valenzuela —hermano del conocido danzonero Raimundo Valenzuela— tocará: «seis danzones, cuatro valeses y dos two-steps»²⁵. De este modo, la música diegética, que tanto Rachel como otros personajes interpretan, así como la extradiegética que caracteriza el sonido de ciertos espacios y circunstancias en la película, pudo haber estado en la escena del Alhambra o de los otros teatros aledaños a este, en las fiestas nocturnas habaneras y en los ambientes de recreo que aparecen como parte del guión.

En cuanto a la recepción de músicas «extranjeras», a partir de 1910, la cercanía cul-



²⁴Liliana Bonome: *Op. cit.* Catálogos de partituras y libretos, representadas desde 1900-1935 en el Teatro Alhambra, p. 56.

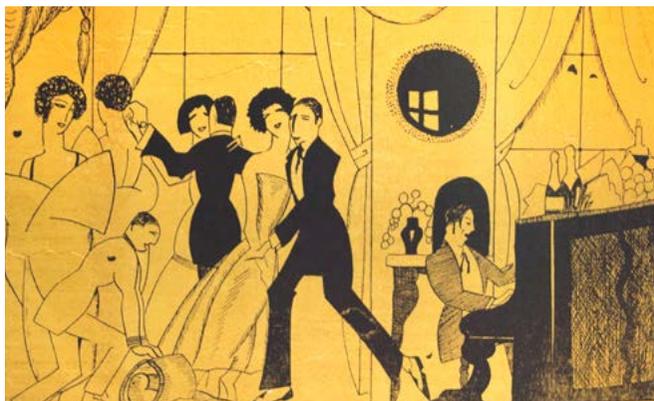
²⁵Revista *El Figaro*, 19 de junio de 1910.

Versión para piano del *Potpourri sobre motivos de obras ejecutadas en el Teatro Alhambra*, impreso por Anselmo López (Fondo: Museo Nacional de la Música de La Habana).

tural con América del Norte naturalmente permitió la llegada de otros referentes estéticos, como antes había sucedido con España. Es esa realidad la que pretende recrear la cinta con el uso de obras y autores de probado consumo, que al igual que en otras regiones latinoamericanas, pudieron sonar en los distintos espacios musicales de La Habana. Entre estos figuran varios foxtrot: la «Danza de las libélulas», de la opereta *Gigolette* (ca. 1922), de Franz Lehár —con otras operetas en cartelera en el Albizu como se ha visto—; el *I loved you* de los años veinte, que se atribuye a David Mendoza; el *Titina*, de Léo Daniderff, que se expandió como sonido de estas fechas a partir del filtro de Charles Chaplin; y el *Eleanor*, de Jessie L. Deppen. Además se escuchan, el famoso dúo *Tápame*, de Antonio López-Monis; el tema *Alexander's Rag-times Band*, de Irving Berlin y *El lunar*, de José Bohr.

En el caso de la ópera, existe evidencia de la puesta y aceptación de *La traviata*, de Verdi, en estas fechas. Un reporte periodístico de julio de 1910, en el Albizu, informa que «*La viuda alegre*, *El Conde de Luxemburgo* y *La traviata* obtuvieron enormes entradas»²⁶. Sin embargo, la larga trayectoria de recepción de las más actualizadas óperas europeas a lo largo del siglo XIX en La Habana, impide que esta pueda ser considerada como una práctica ajena o nueva para la fecha, aun que sí de cierto consumo elitista, como propone la película.

Sobre la presencia del danzón en el Alhambra, dice Carpentier, en 1931, que era «uno de los pocos lugares habaneros en que se podía oír, antes de mi partida a Europa, danzones ejecutados según las mejores tradiciones»²⁷. En la película, el sonido característico del danzón dentro y fuera del teatro es dado en gran medida a través del estilo de Eliseo Grenet, con piezas como *La mora* (1918, en versión instrumental, tocada por la orquesta en la fiesta de Federico, Bloque I), *El pescao* (posterior a 1914, cantado por Rachel en el Alhambra, Bloque II), y *Papa Montero* (de



Caricatura de los bailes de danzones, publicada en revista *El Figaro*. La Habana, 1923.

aproximadamente 1926, cantado por «La Mexicana», Bloque II). En efecto, Grenet compuso obras para el Alhambra bajo la dirección de Anckermann. Parece haber sido uno de los compositores de danzones más conocidos entre las décadas del 10 y del 20, instruido en ese lenguaje mediante la escucha de los Valenzuela²⁸.

La Mora, tal como asegura el autor Alejandro Madrid, llegó a ser «el danzón cantado más famoso» entre un estilo de «danzones vocales no comerciales con letra en la sección final»²⁹. En la película, el danzón *Papá Montero* (ca. 1926), seguido del tango-congo *Ay mamá Inés* —parte de la zarzuela *Niña Rita*, de Lecuona y Grenet, estrenado en 1927 por Rita Montaner— se convierten en las últimas obras que suenan en el Alhambra antes del declive final de los años 30, como un perfecto cierre epocal históricamente informado.

Del mundo danzonero viene también el flautista Octavio «Tata» Alfonso, autor del tema *Cabo de la guardia* (posterior a 1915). Alfonso fue director de una afamada charanga francesa, conocida después de 1900, en la que se involucró como pianista Antonio María Romeu (La Habana, 1876-1955),

entre 1904 y 1910, el antecesor de Mario y Gonzalo Romeu, compositor y orquestador de la película, respectivamente.

De hecho, algunos danzones ejecutados en el filme tienen la sonoridad de la charanga francesa, formato popularizado en Cuba desde la década de 1890, percibiéndose como un sonido «más sofisticado», menos estridente que el de las orquestas típicas, y apropiado para los salones cerrados, explica Alejandro Madrid. «Las charangas, desde esta perspectiva, hicieron la música más atractiva para los oyentes de la clase media y distanciaron el sonido de esta música de la tradición de la orquesta típica, asociada desde hacía años con controversias raciales»³⁰. Sin embargo, algo cercano a la composición de una orquesta típica sin metales y con piano (violín, clarinete, bajo, timbales y tumbadora

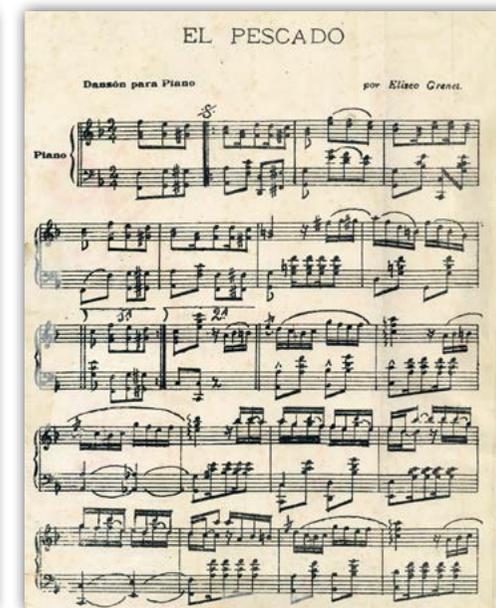
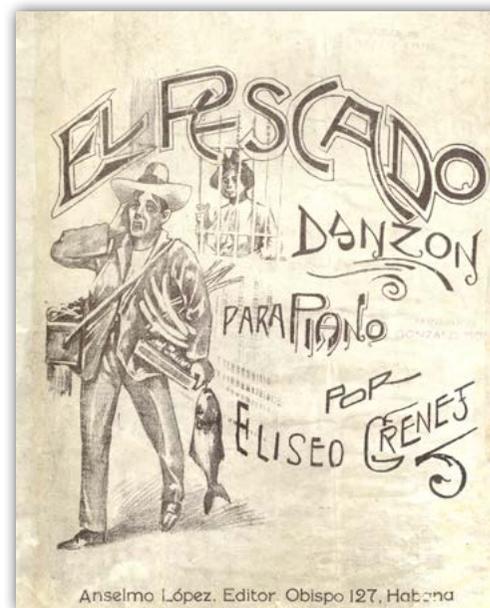
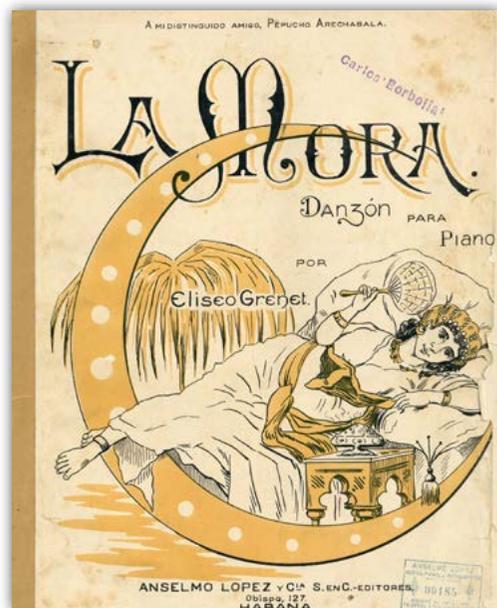
²⁶Revista *El Figaro*, 10 de julio de 1910.

²⁷Alejo Carpentier: Revista *Carteles*, mayo de 1931.

²⁸«Su adolescencia se desarrolló en los años de apogeo del danzón, cuando aún vivía Faílde y los hermanos Valenzuela tocaban a diario en los salones. Alrededor de 1914, con el surgimiento del cine mudo, Grenet obtuvo sus primeros éxitos como pianista de danzones, acompañando las proyecciones en el cine La Caricatura. Así comenzó a crear una numerosa producción de piezas antológicas del género, como *Si me pides el pescado te lo doy*, *La Mora*, *Si muero en la carretera...*, entre las más sobresalientes. [...] También, compuso obras musicales para el Teatro Alhambra, bajo la dirección de Jorge Anckermann. En 1926, dirigió el conjunto musical del grupo Teatro Cubano de Arquímedes Pous; de esa época son los pregones *El tamalero*, *Rica pulpa* y su importante danzón *Papá Montero*». María Elena Vinuesa: «Eliseo Grenet», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 5, 1999, pp. 898-899.

²⁹Alejandro Madrid: «Cuestiones de género: el danzón como un complejo de performance», en Revista *Boletín Música*, Casa de las Américas, N° 42-43, 2016, p. 37.

³⁰Alejandro Madrid: *Op. cit.*, pp. 28-29.



Sobre estas líneas: Versiones para piano de los danzones *La Mora* y *El pescado*, de Eliseo Grenet, impresas por Anselmo López (Fondo: Museo Nacional de la Música de La Habana). Debajo: fotograma de la película *La bella del Alhambra*, que muestra la composición de la orquesta del teatro.

en lugar de güiro) es lo que, según se percibe en la película, acompaña a Rachel en la escena de la interpretación del *Cabo de la guardia* en el Alhambra [00:44:26].

En la popularización del nuevo formato charanga, desde 1898, influyó el pianista Antonio «Papaíto» Torroella (Matanzas, 1856-1934), con un conjunto que tenía dos violines, flauta, piano y bajo —primera en grabar danzones en 1906. Esa formación comenzó a engrosarse progresivamente alrededor de 1909, con la inclusión del figle o trombón como apoyo de los registros más bajos, la corneta como instrumento principal

adicional, el saxofón (asociado a las recientes *jazz bands*) y la posible exclusión del piano y/o ampliación de las cuerdas a un segundo violín, viola y violonchelo³¹. Ese tipo de charanga aumentada es la que se escucha en la sofisticada fiesta de Federico, acompañando a Rachel en *Capullito de alelí* [00:37:54].

Sin embargo, la charanga aumentada también parece haber sido empleada dentro del Alhambra, tal como lo certifica el manuscrito de la revista-sainete *La isla de las cotorras*. En ese caso, al comienzo de la

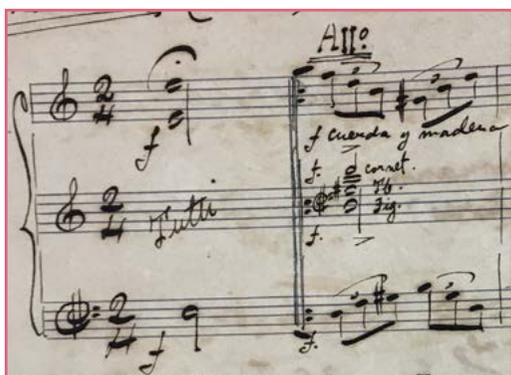
³¹Ídem, pp. 29- 30.



instrumentación de la parte orquestal Anckermann dejó anotado: «cuerda y madera», junto a las abreviaturas de «corneta, trombón y fígle».

La relación entre Antonio Torroella y el Alhambra no es explícita en la cinta ni en la historiografía. Sin embargo, el Museo Nacional de la Música conserva un danzón impreso, titulado *La Señorita Maupín*, coincidiendo con el título de la opereta de Villoch y Anckermann, estrenada en el Alhambra en 1918. Este elemento prueba, al menos, el impacto que tuvo su puesta dentro de la ciudad³².

Un binomio que produjo importantes resultados en las décadas de 1910 a 1930 fue el del empresario y libretista español Agustín Rodríguez y el compositor Gonzalo Roig, autores de la letra y música de la criolla-bolero *Quiéreme mucho* (1911), así como de la zarzuela *Cecilia Valdés* (1931). Entre los fondos del Alhambra, se conservan el libreto y la música de



Orquestación autógrafa de Anckermann indicando tímbricas de una orquesta charanga aumentada.

La toma de Veracruz. Viaje cómico-lírico en un acto, dividido en cinco cuadros (1931), esta vez con texto de Agustín Rodríguez y música de Eliseo Grenet³³, dando fe de la implicación que tuvo el libretista con ese teatro.

En el caso de Luis Casas Romero —compositor del bolero *Si llego a besarte*—, tras su regreso de México, en 1907, se convierte en el flautista de la orquesta del Alhambra, dirigida luego por Jorge Anckermann³⁴. De esa colaboración saldría, por ejemplo, la exitosa opereta *Salomé mesaló*, de 1910. Casas Romero escribió al menos veinte zarzuelas y revistas musicales, estrenadas en los teatros habaneros, algunas de ellas, sobre textos de Agustín Rodríguez, resultado de la amplia red de relaciones entre todos estos creadores³⁵.

Sin embargo, fue la asociación entre el libretista Federico Villoch y Jorge Anckermann la que más peso tuvo en la construc-

³²A pesar de no estar fechado, este danzón de Torroella podría ser contemporáneo a la obra de Villoch y Anckermann, pues, como se lee en su portada impresa, fue escrita a lápiz la aclaración: «Hizo muchos danzones en los años del [19]14 al [19]20/ están en la colección G.[onzalo] Roig».

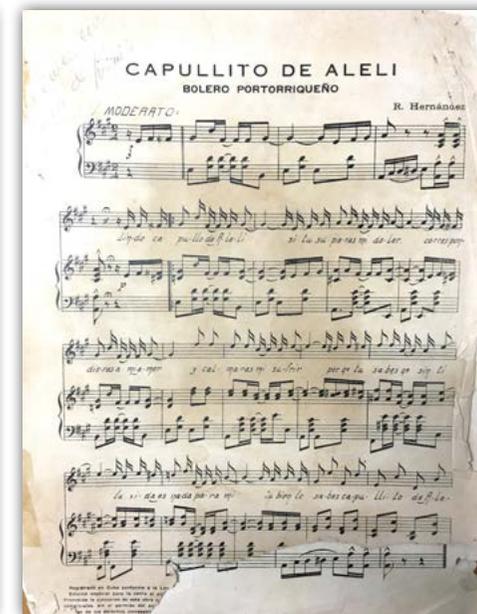
³³**Liliana Bonome:** *Op. cit.* Catálogos de partituras y libretos representadas desde 1900-1935 en el Teatro Alhambra, p. 56.

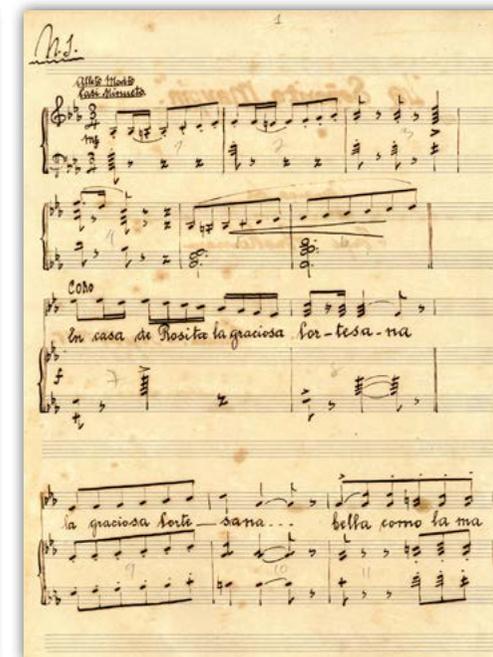
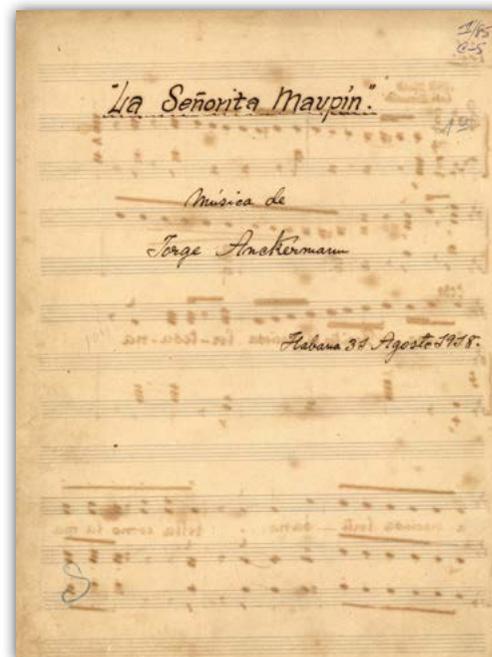
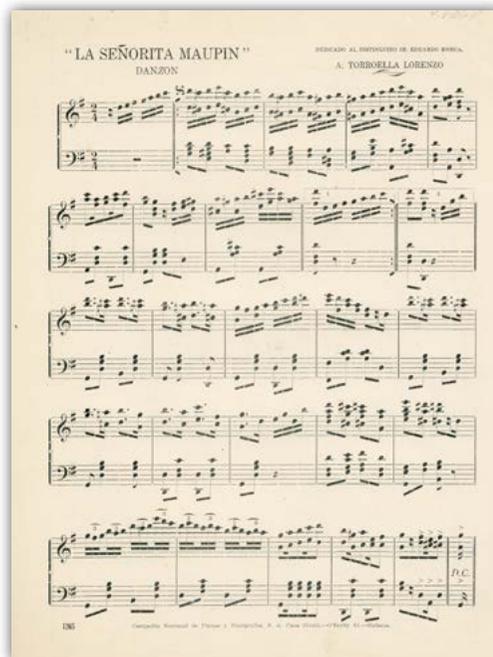
³⁴**Radamés Giro:** «Luis Casas Romero», en *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, t. I, Letras Cubanas, La Habana, p. 217.

³⁵**Carole Fernández:** «Luis Casas Romero», en *Diccionario de la zarzuela*, t. I, ICCMU, 2006, p. 417.



Sobre estas líneas: Fotograma de la orquesta charanga aumentada de la fiesta de Federico en la película. Debajo: Impreso cubano del bolero *Capullito de Aleli*, del puertorriqueño Rafael Hernández (Fondo: Museo Nacional de la Música de La Habana).





Danzón, de Antonio Torroella, con título de la opereta *La Señorita Maupín* y manuscritos de la opereta *La Señorita Maupín*, de Villoch y Anckermann. (Fondo: Museo Nacional de la Música de La Habana).

ción de la identidad sonora del Alhambra. La mayor parte de la cuantiosa producción que generó ese teatro fue precisamente de su autoría conjunta. Es el caso de las dos obras a cuya interpretación se confiere más tiempo en la película: la opereta *La Señorita Maupín* (1918) y el sainete-revista *La isla de las cotorras* (1923). No sólo se recrean las partes cantadas y bailadas, sino que se incluyen algunas secciones actuadas de ambas obras. De esa manera sutil, la cinta rinde homenaje a las figuras de Villoch y Anckermann.

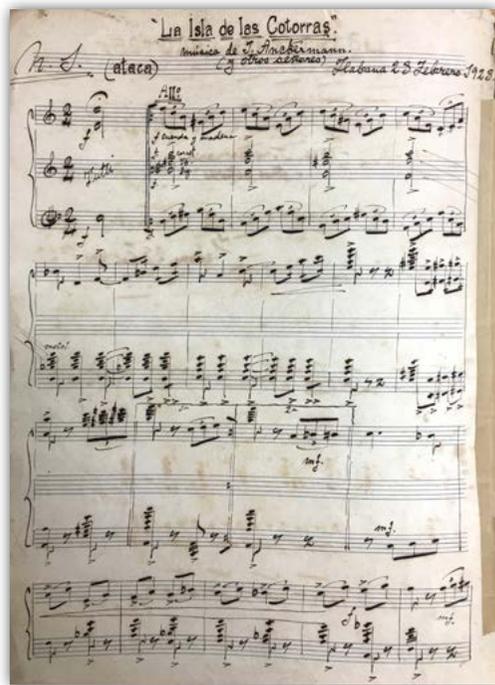
Esa ingeniosa referencia a ambos es visible también en el plano secundario de los carteles y recortes de prensa que anuncian y comentan las puestas teatrales dentro de la película. Los carteles aparecen pegados en el frente del Alhambra o el camerino de Rachel, mientras los recortes de prensa son traídos al plano principal en rápidos *zooms*. Uno de esos recortes, el que refiere la noticia del debut de Rachel como principal en *La Señorita Maupín*, es la prueba de que el «Federico Altunaga» que Pineda recrea es precisamente el libre-

tista Villoch, pues le atribuye la autoría de *La Señorita...* [00:52:01].

Tras el indecoroso debut de Rachel, Adolfo pasa cabizbajo por la fachada del teatro [00:52:13], que tiene colgados los carteles de anuncio de las puestas de las obras *Desnuda* (1918) y *Los millones de la danza* (1920), de Anckermann³⁶. Por otra parte, el personalizado camerino de Rachel, en la escena en que Adolfo viene a felicitarla por el éxito de su ensayo del *Tápame* frente a los empresarios [00:42:21], tiene como fondo un cartel que comunica la puesta de *Alhambra* en

zeppelin (1929), también de Anckermann. Entre todas las de su repertorio, *Delirio de automóvil* (de Villoch y Anckermann, estrenada en 1920), es «su preferida», dice Rachel a la prensa, en la escena en que es entrevistada tras bambalinas [01:04:13]. Esa es precisamente la obra divulgada en la fachada, cuando Rachel y Eusebio pasean frente al

³⁶M. Carmen Sáenz Coopat: «Anckermann Rafat, Jorge», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 1, SGAE, Madrid, 1999, pp. 430-432.



Manuscrito del sainete-revista *La isla de las cotorras*, de Villoch y Anckerman (Fondo: Museo Nacional de la Música de La Habana).

teatro antes de su llegada a este como *vedette* [00:12:43]. Es también la obra anunciada en el pórtico del Alhambra cuando se derrumba en 1935 [01:45:54]. En definitiva, *Delirio de automóvil* es tomada como referencia, representa la época del Alhambra que la película pretende cristalizar como el período de esplendor del teatro, en que coinciden Rachel —o Amalia—, Villoch y Anckermann.

Acerca del son, es interesante el modo en que se trata al género dentro de la película.

En un nivel casi imperceptible, Rolén (Ramón Veloz), amante de la madre de Rachel, cita el *Son de la loma*, de Miguel Matamoros, cantando solo la frase «de dónde serán», en una escena de discusión entre ellas por haber dejado el Tívoli [00:33:12]. Más adelante, como una suerte de alternativa, de «otra» música que Rachel y sus amigos cantan en sus escandalosas reuniones privadas, aparece el bolero-son *Lágrimas negras*, de Matamoros (Bloque II, [00:56:01]). Luego, mientras ella está en el camerino del Alhambra, tras interpretar *Si llego a besarte*, se escucha que «La Mexicana» canta en escena el son *La mujer de Antonio*, también de Matamoros (Bloque II, [01:09:00]), sin que el escenario aparezca nunca en el plano.

El poco uso que se hace de sones de época respecto a danzones, por ejemplo, se debe quizás al fenómeno de la popularidad tardía del género en la zona occidental. Como reflexiona Alejandro Madrid, «resulta sorprendente, en todo caso, que el son comenzara a influir en el desarrollo del danzón hacia 1910 en La Habana y Matanzas [especialmente con la adición del montuno final en el danzón], mucho antes de que el son por sí mismo adquiriera popularidad en estos lugares». La circulación de grabaciones comerciales hacia los años veinte parece haber completado entonces su impacto en la capital³⁷.

En este repaso es interesante señalar el uso extradiagético de la canción *Longina*, de Manuel Corona, cantada por una negra



Fotograma de la película *La bella del Alhambra* que muestra en cartelera la obra *Delirio de automóvil*, de Villoch y Anckermann, con Amalia Sorg como protagonista.

que barre el atrio del Alhambra en la escena en la que Eusebio y Rachel pasean mientras esta le comparte su sueño de ser actriz de este lugar (Bloque I, [00:13:00]). Por último, sucede una trasmutación de afectos durante la escucha del bolero instrumental *Siboney*, de Ernesto Lecuona, pasando de servir de fondo de la amena reunión que tiene Rachel con sus amigos en el Prado, a *background* del doloroso encuentro sin palabras de Rachel con Adolfo, en su deprimente trabajo de camarero (Bloque II, [00:56:31]).

CÓMO SUENA LA VIDA PERSONAL DE RACHEL

«Probablemente el reto más importante de la música de esta película consistía, en-

tre otros, en cómo elaborar, cómo idear un tema que representara toda la cubanía implícita en el guión del *film*. Era un tema que tenía que representar cierto dramatismo para corresponderse con el melodrama de la historia y, a la vez, ser verdaderamente representativo de la música cubana; [...] había que recurrir, por lógica natural, al son. [...] El otro aspecto del asunto era cómo representar musicalmente una [...] constante que estaba dada en el guión, que era la presencia permanente de una especie de petición implícita en todo: “quíereme mucho”; [...] es una película donde se habla de la necesidad de amor y de la frustración permanente que

³⁷ Alejandro Madrid: *Op. cit.*, pp. 32-33.

representa esto para la vida de la protagonista. Obviamente para los cubanos “Quiéreme mucho” no es solo una frase, es también una música, una música de una canción, de una criolla compuesta por Gonzalo Roig»³⁸.

La consecuencia a ese debate creativo fue *Canción de Rachel*, con dos partes claramente definidas: una sección A en *estilo cantabile* y melodía de «vena lírica» —como explica la teoría tópica³⁹—; y una sección B sobre el identitario tópico danzario de son, como anticipa Romeu, ambas en tonalidad de *la* menor.

Esa representación de la búsqueda de afecto de la protagonista, derivó en la cita casi textual del motivo melódico inicial de la obra *Quiéreme mucho*, de Gonzalo Roig. Romeu mantuvo la *catábasis* (movimiento melódico descendente) de las tres notas iniciales de Roig —de perfecta simetría con la trisílaba *quíereme*—, pero introdujo una ligera variación al final: la *suspensio* (movimiento melódico estable en una nota), colocada por Roig en la palabra «mucho» (c. 10), que expresa un sentimiento mantenido en el tiempo, fue sustituida en Romeu por una *interrogatio* (c. 2), intervalo de segunda ascendente que refleja el anhelo perenne del amor verdadero, repetido inmediatamente a una altura inferior (c. 3). Ese solo motivo logró sintetizar el conflicto que circunda la vida de Rachel, quien en una de las escenas finales le confiesa a Federico: «He pasado la vida llenando caprichos ajenos, sin amor, que es lo único que no le puede faltar a una persona» [01:34:16].

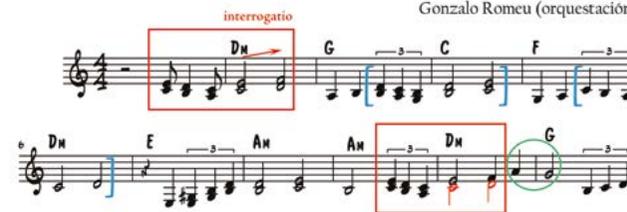
Las disonancias de su vida también son puestas en evidencia por medio de la extrañeza que genera una armonía siempre anticipada, que aparece invariable sobre el tiempo fuerte de la *interrogatio*, aun cuando corresponde al débil. El motivo intertextual del *Quiéreme mucho*, es desarrollado con una retórica *gradatio* (cc. 3-6) —secuencia descendente por grado conjunto—, que delinea con claridad el declive de la vida personal de la protagonista.



Canción de Rachel

Mario Romeu

Gonzalo Romeu (orquestración)



Parte A. Préstamos intertextuales entre el tema *Quiéreme mucho* (Gonzalo Roig) y *Canción de Rachel* (Mario Romeu).

Entre los compases 9 y 10, Romeu recupera el motivo del *Quiéreme*. Esta vez, en lugar de repetir la *interrogatio*, el diseño es el de una segunda descendente o tópico de lamentación, alusión directa a su tristeza existencial.

La cercanía estética entre el *Quiéreme*, de Roig, y la *Canción*, de Romeu, permite que se pase de uno a otro sin fractura en el momento final de la película (temas 44 al 46 del Blo-



Primera aparición del motivo que se convierte en *transitus* (c. 16) a parte B en *Canción de Rachel*, de Mario Romeu.

que III), específicamente, de la escena del velorio de la madre de Rachel a su evocación imaginaria del Alhambra —ahora destruido— y sus actuaciones y éxitos allí, yendo de vuelta al velorio, a la «muerte» de su vida artística en aquel espacio.

La parte A contiene otro motivo que es continuamente repetido, como ámbito de incertidumbre sonora, en escenas de máxima tensión. Se trata de un compás (c. 16; luego 25 y 32) que aparece por primera vez donde desemboca la segunda secuencia sobre el tema del *Quiéreme*, formado retóricamente por una nota de escape superior y un *saltus duriusculus* (salto melódico igual o superior a una 6ta) en sentido descendente, síntoma de lamentación e infelicidad. La *suspensio* o expectación que genera la detención del discurso en la nota larga y final (*mi*) convierte a este motivo, a su vez, en un *transitus* que enlaza las partes A y B, con contenidos afectivos diferentes.

Quizás el momento clímax del uso de ese *transitus* es la escena de la muerte de Adolfo (tema 40, Bloque III). Para comprender su significado, hay que tomar en cuenta la relación afectiva entre Rachel y su amigo. Parte de ser su maestro apuntador en el Tívoli. Es quien comparte su dolor en el momento del suicidio de Eusebio —el primer amor. Además, la ayuda a vencer la depresión que ello le deja y le enseña «cosas» o armas para la vida, como el lenguaje extraverbal de las manos y la sensualidad que encierra la rumba callejera de solar. Finalmente, es quien la introduce

³⁸Comentarios de Gonzalo Romeu sobre la música de la película, en **Carlos Barba**: *Documental Canción para Rachel*, MA-REAFILMES, 2007.

³⁹Teoría de tópicos musicales enunciada por **Leonard Ratner** en *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980. «The term [singing style] indicates music in a lyric vein, with a moderate tempo and a melodic line featuring relatively slow note values and a rather narrow range» (Ratner, p. 19).

en la fiesta y el mundo de Federico, a fin de que pueda cumplir sus sueños y llegar al Alhambra. Una vez allí, Rachel no es capaz de saber retribuirle y su muerte la sorprende con la insatisfacción de haberle fallado. Por ende, en la escena en que Adolfo muere [01:30:43], la música redonda una y otra vez sobre el motivo del *transitus*, tocado por un chelo y acompañado de un tímpani, que repite el ritmo puntillado del tónico de marcha fúnebre. Todo ello en un registro tan grave, que se convierte en *hypobole*, pues prácticamente excede el límite inferior de la tesitura de la cuerda.

La parte B de *Canción de Rachel*, aun cuando está concebida sobre un tónico danzable, posee también cierto aire de melancolía. En principio, Romeu parece sustituir la tendencia melódica descendente de la parte A, por un aparente ascenso del diseño, pero de inmediato aparece otra *gradatio* descendente, que recuerda la tristeza de la primera sección de la *Canción*. No obstante, el afecto un tanto más optimista de esta segunda, provocado por la célula del son, la hace quedar reservada para escenas de menos tensión emocional respecto a la parte A, como aquella en que Rachel pasea sola chupando naranjas por el portal del Alhambra, soñando con estar en su cartelera (Bloque I, [00:05:51]).

Fuera de la *Canción*, existen dos escenas en las que la música extradiagética es de un afecto contrario al sentimiento de la protagonista. La primera (temas 9 y 10, Bloque I), es el momento en que Rachel está decidida a dejar la carpa del Tívoli por su relación con el joven Eusebio [00:23:05]. Mientras recoge sus pertenencias suena el *Rag Time Marius I*, de Mario Romeu, sonido frívolo del Tívoli que aparece anteriormente. Adolfo se presenta con la noticia del abandono y suicidio de Eusebio. Entonces, el llanto y dolor desgarrador de Rachel, es acompañado por un estrepitoso rumbón orquestal, cuyo sonido viene del escenario, inverso a lo que íntimamente siente ella en su camerino.



Parte B con tónico de Son. *Gradatio* descendente en 2da frase en *Canción de Rachel*, de Mario Romeu.

La siguiente ocasión en que aparece este recurso es casi al final de la cinta (tema 39, Bloque III), cuando Rachel se sienta entre los asientos del Alhambra a observar, sin ver, el ensayo del coro para el estreno de *La isla de las cotorras*. Presionada por Pedro Carreño para dejar a Federico y al teatro, llora mientras escucha el festivo lenguaje de Anckermann en su sainete, un fondo que contrasta una vez más con su sentir.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Tal fue el impacto generacional de *La bella del Alhambra*, que recuerdo cantar de memoria *El lunar*, a inicios de los 90, henchida de orgullo por contar con todos los que sugerentemente Beatriz Valdés recorría en su cuerpo durante su interpretación del tema, del alemán José Bohr, en la película. En verdad, Enrique Pineda Barnet fabricó un mito, un referente fílmico de cómo tratar el tema del teatro y su música con excelencia, al tiempo que enarbó un paradigma de feminidad «a la cubana», una mezcla de arrojo y natural sensualidad.

Como texto, *La bella* fue pensada para sorprender siempre. Es de esos productos que tienen la capacidad de encerrar cientos de pequeños detalles que deben ser develados, progresivamente, en infinitas experiencias de expectación que ameritan un análisis reflexivo.

El discurso histórico y sonoro, proyectado por Pineda Barnet y sus colaboradores, es de tan alto vuelo artístico, que deja más incógnitas que respuestas: ¿Cómo funcionó realmente ese complejo mundo de empresarios teatrales, solistas, libretistas, compositores, orquestas, prensa, públicos...? ¿Qué grado de veracidad debemos atribuirle a una crónica periodística que catalogaba de exitosa una puesta musical, tomando como referencia «las manos encendidas de los espectadores» de tanto aplaudir, cuando esa respuesta pudo estar condicionada por el pago de un influyente y acaudalado admirador de una de sus divas? La película es una muestra de cómo se pueden completar los vacíos de conocimiento sobre un suceso o una época, a partir de la mixtura de elementos documentalmente probados y una recreación imaginada, aunque con mucho tino.

Pineda logró capturar una Habana —la del alto y el bajo mundo— y su universo del teatro, con la música hecha en, y para ese vertiginoso contexto. Mostró el trasiego de géneros, formatos, estilos de componerla e interpretarla que coexistían tanto en la escena como en otros espacios de la ciudad. Recreó la invisible red de relaciones entre autores, libretistas e intérpretes, con personajes más encumbrados y otros menos, que conjuntamente construyeron un lenguaje artístico idiosincrático.

Pineda sabía que las bellas del Alhambra eran efímeras y que sus posibilidades de trascender dependían de la lozanía de sus cuerpos y la pervivencia de sus habilidades musicales. Así cristalizó el impacto y las contribuciones de todas aquellas mujeres al fundir sus vidas en una: la idolatrada e inolvidable Rachel.

Claudia Fallarero

Musicóloga. Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
investigacion1@estebansalas.ohc.cu

DOCUMENTA MUSICA E

CINCO RETRATOS SONOROS: PREMIO CORAL A MEJOR «MÚSICA ORIGINAL» DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO (2015-2019)

por Gabriela Rojas

Diciembre, en La Habana, no se concibe sin «el Festival». Cada año, el ritual se repite. Una multitud de cinéfilos toma El Vedado habanero y recorre con ímpetu la céntrica calle 23 en busca de la próxima película. Los más afortunados muestran, a manera de estandarte, la preciada credencial que abre las puertas de las salas y evita las filas. A ellos se suman cientos que con gusto hacen la cola kilométrica para ver su filme de preferencia, pues nadie desea quedarse al margen del fenómeno que conmociona la ciudad. Sin duda alguna, el calendario cultural de la urbe se mide, año tras año, por el retorno del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.

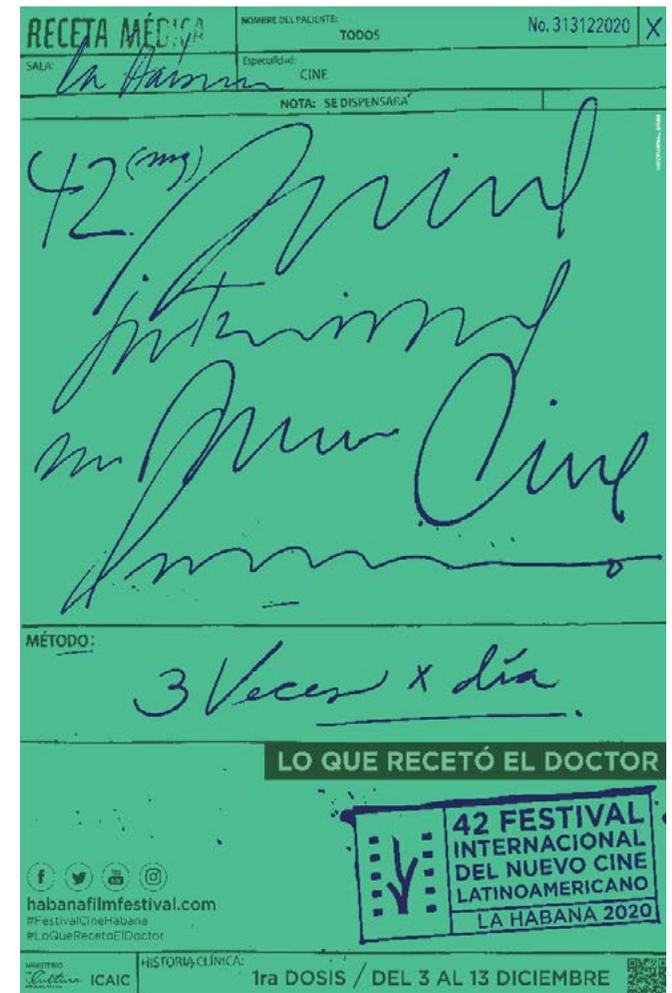
Por esta justa razón, en un año en que la mayoría de los grandes eventos culturales fueron cancelados debido a la pandemia, la realización de la 42 edición del Festival representaba un reto para sus organizadores. Era imposible efectuar el evento a la escala acostumbrada, con el volumen de público local y foráneo movilizado en cada edición. Al mismo tiempo, su anulación total privaba de una tradición celebrativa y esperanzadora, especialmente necesaria, en momentos de incertidumbre. Se permitió la realización del evento presencial, limitado, donde solo tendrían cabida las muestras de películas, no así el concurso —que quedó pospuesto para el primer semestre de 2021.

Entretanto, explorar la relación entre música y cine, a partir del examen de la categoría del Premio Coral a mejor «Música Original», resulta un campo de indagación atractivo ante la

premisa de que la música en el cine responde a una intencionalidad funcional; no es casual o complementaria. En el caso de América, territorio que se define por la pluralidad de lenguajes, dilucidar las estrategias de su equipo creativo —en especial de los compositores—, permite un acercamiento íntimo al imaginario que recrea cada filme, perfilando las múltiples miradas que buscan definir al continente desde la ficción.

Con este interés, se recurre al archivo reciente, del cual se han seleccionado los largometrajes que merecieron el premio, durante sus últimas cinco ediciones (2015-2019). ¿Con qué objetivo? Desentrañar los *leitmotifs* de cada película, así como las formas en que fueron traducidos musicalmente para integrar el concepto sonoro de las cintas. Dos preguntas sencillas sirvieron de guía: ¿qué sonoridades definen las bandas sonoras del cine latinoamericano más reciente?; y, ¿qué recursos han empleado los creadores para establecer la simbiosis entre sonido e imagen?

Antes de analizar esa relación, es conveniente exponer algunos elementos de utilidad en la contextualización del trabajo musical. El grado de implicación de la música en el proceso creativo depende de la etapa en que se establece el primer contacto entre el compositor, el director y el diseñador de sonido/ asesor musical. ¿Está presente el artista desde el comienzo del trabajo con el guion o se suma en la etapa de posproducción al finalizar el rodaje? Lo cierto es que no existe una fórmula infalible. El compositor deberá adaptarse a la visión del equipo creativo y a las decisiones que este haya tomado de antemano.



Lo que recetó el doctor, cartel de la edición 42 del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 2020. Diseñadores: Proyecto Nocturnal, integrado por Michele Miyares, Giselle Monzón, Raúl Valdés (Raupa), Nelson Ponce y Edel Rodríguez.

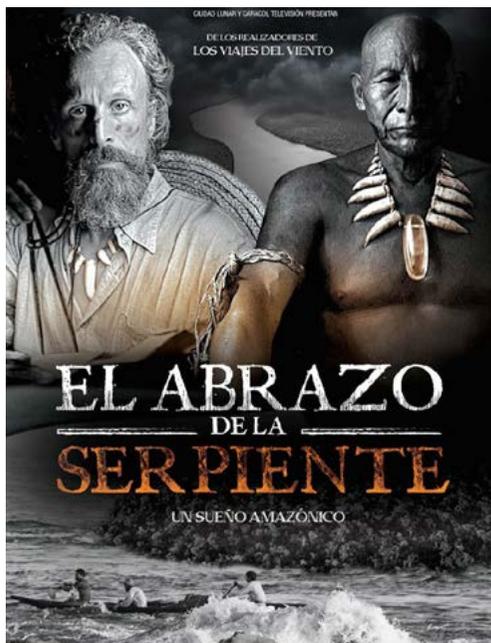
EDICIÓN	PELÍCULA	SINOPSIS	DIRECTOR	COMPOSITOR/ES
37 (2015)	El abrazo de la serpiente Colombia, Argentina, Venezuela (2015)	La épica historia del primer contacto, encuentro, acercamiento, traición y posible amistad que trasciende la vida, entre Karamakate, un chamán amazónico, último sobreviviente de su tribu, y dos científicos que con 40 años de diferencia recorren el Amazonas en busca de una planta sagrada que podría curar sus males. Inspirada en los diarios de Theodor Koch-Grünberg y Richard Evan Schultes, primeros exploradores que recorrieron la Amazonia Colombiana.	Ciro Guerra	Nascuy Linares https://open.spotify.com/album/Gi-2DrljcSk8dAqEqsF33V8?nd=1
38 (2016)	Desierto México, Francia (2015)	En busca de una nueva vida, Moisés cruza el desierto entre México y Estados Unidos con un grupo de trabajadores indocumentados. En el camino, un vigilante norteamericano, Sam, los descubre y persigue desenfrenadamente. Moisés y Sam se enfrentan, cada uno desesperado por sobrevivir y escapar del desierto que amenaza con devorarlos por completo.	Jonás Cuarón	Woodkid https://open.spotify.com/album/3cEmjqpqJoMI3sXoeUEWzTB?nd=1
39 (2017)	Joaquim Brasil, Portugal (2017)	Brasil, siglo XVIII. La colonia de Portugal enfrenta una caída en la producción de oro. Una minoría portuguesa gobierna en una sociedad corrupta y autocrática. Joaquim es un soldado eficiente, famoso por la captura de contrabandistas de oro. Mientras espera su promoción a teniente, se embarca en una peligrosa misión en busca de nuevas minas del preciado metal, única forma de comprar la libertad de Prieta, una esclava de la que está enamorado. Inspirado en la historia real de Tiradentes, primer líder del movimiento revolucionario brasileño.	Marcelo Gomes	O Grivo
40 (2018)	Pájaros de verano Colombia, Dinamarca, Francia, México (2018)	La Bonanza Marimbera, el lucrativo negocio de la venta de marihuana a Estados Unidos en los años 70, fue un presagio de lo que marcaría a un país por décadas. En La Guajira, una familia wayúu vivirá en carne propia las consecuencias del choque entre la ambición y el honor. Su cultura, sus tradiciones y sus vidas serán amenazadas por una guerra entre hermanos cuyas consecuencias se sentirán en todo el mundo.	Ciro Guerra & Cristina Gallegos	Leonardo Heiblum https://open.spotify.com/playlist/46ewcqML559xzlK6TX0E02?nd=1
41 (2019)	Bacurau Brasil, Francia (2019)	En un futuro cercano. El pueblo de Bacurau llora la muerte de su matriarca Carmelita, que falleció a los 94 años. Algunos días más tarde, los habitantes se dan cuenta de que el pueblo está siendo borrado del mapa.	Kleber Mendonça Filho & Juliano Dornelles	Mateus Alves & Tomaz Alves https://open.spotify.com/album/Ogc-mIImdfX8Dkl6CW4sOEL?nd=1

Películas ganadoras del Premio Coral a mejor «Música Original» del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (2015-2019). Referencia tomada del Sitio Web habanafilmfestival.



Su propuesta se supeditará funcionalmente al diseño de la banda sonora y a las preferencias tímbricas y estilísticas del director.

EL ABRAZO DE LA SERPIENTE



La primera parada es el filme colombiano *El abrazo de la serpiente* (2015), dirigido por Ciro Guerra, con música original de Nascuy Linares (Venezuela, 1972). La película fue estrenada en el Festival de Cannes, donde se alzó con el Art Cinema Award en la Quincena de Realizadores. A partir de este instante, continuó acumulando éxitos con galardones como los premios continentales Fénix, Macondo y Platino; junto

a su nominación a mejor película de habla no inglesa en los Premios Óscar, de la Academia de Cine de Estados Unidos.

La cinta aborda el encuentro entre los representantes de dos realidades distantes: la occidental (un alemán y un norteamericano) y la nativo-americana. El tema no es nuevo, en cuanto es parte intrínseca de la historia de América, pero lo que proponen sus realizadores es un cambio de paradigma. La narración abandona el habitual tono eurocentrista e invierte su punto de mira al adoptar la perspectiva del protagonista aborígen, Karimakate. El viaje transcurre a dos tiempos (con una diferencia de 40 años) por un río que funciona como coprotagonista e hilo conductor de la historia, articulando los sucesivos saltos temporales. El desafío principal del compositor Nascuy Linares (artista con experiencia en el trabajo filmico) era crear musicalmente una complicidad con la estética particular de la cinta —una historia que conjuga el realismo mágico y la memoria histórica desde la sobriedad de la imagen en blanco y negro.

En una entrevista concedida al sitio Musikamía.com¹, Linares declaró que le convocaron una vez estuvo listo el primer corte de la cinta, donde quedaban estructurados su ritmo, secuencia y momentos climáticos. Carlos García (responsable del diseño de sonido) tenía delineado el concepto sonoro y había incorporado, en determinadas escenas, temas del grupo Mucho indio, en

los cuales se combinaban cantos indígenas con elementos de la música electrónica. Linares entendió que su música debía enlazar con esta estética, induciendo una suerte de trance transensorial a través de la reiteración y la variación de elementos mínimos.

Ahora bien, ¿qué se escucha en el filme? Podría definirse como una polifonía selvática ininterrumpida. Los sonidos del paisaje —la selva es un elemento decisivo en la historia— no abandonan nunca al espectador. La música aparece para señalar movimiento, cada vez que los protagonistas se trasladan por el río. En este sentido, comparte una función expresiva y estética, en cuanto contribuye a resaltar el tono de la narración naturalista con aires místicos; sin olvidar su utilidad estructural, al enlazar las secciones orgánicamente para contribuir al ritmo de la película.

La sonoridad del ambiente circundante es reforzada por una textura que combina el canto indígena, largos sonidos manipulados electrónicamente y la acentuación incisiva del pulso a la manera de un idiófono sacudido (quizás una maraca o un sonajero) que contribuye a reforzar, a modo de catarsis, las escenas de mayor carga dramática. Por otro lado, la voz (que remite a la idiosincrasia del paisaje y del indio Karamakate) encuentra su contraposición en el piano, el cual aparece representando al «otro», es decir, al blanco intruso. De forma acertada, se incorpora la cultura occidental al relato a

través de elementos diegéticos que refuerzan el contraste entre ambas culturas: un coro de niños en una remota misión entona *Adeste fideles*, mientras un gramófono lleva los acordes de *La Creación*, de Haydn, al intrincado seno de una selva colombiana para permitir al segundo visitante «civilizado» la necesaria conexión con sus ancestros.

DESIERTO



¹Entrevista de Erica Acuña a Nascuy Linares (<https://www.musikamia.com/el-abrazo-de-la-serpiente-nascuy-linares>).

Desierto, del mexicano Jonás Cuarón, tiene un elemento afín con su predecesora: la preponderancia dramática otorgada al paisaje. La naturaleza agreste del desierto que une la frontera mexicana y estadounidense se imbrica en la historia como un personaje más desde el suspenso y la acción. De manera particular, el director encauzó la concepción sonora y la musicalización del filme de la mano del joven realizador audiovisual, diseñador y cantante conocido como Woodkid —nombre artístico de Yoann Lemoine (Francia, 1983).

Se trata de una cinta de acción, cuyo tono y ritmo están marcados por los avatares de una persecución. Los dos protagonistas (Moisés, un inmigrante mexicano indocumentado, y Sam, un vigilante xenófobo) entablan un enfrentamiento encarnizado por la supervivencia, rodeados por un entorno inhóspito que sirve de marco y catalizador del conflicto. La música tiene como función la amplificación emotiva de la trama en sus distintas etapas: antesala/acecho, ataque, tregua y desenlace climático. Para ello, Woodkid introduce distintas construcciones sonoras que emplean timbres no convencionales, obtenidos al transformar digitalmente los sonidos de la orquesta².

La primera textura tiene como objetivo reforzar la profundidad y la aridez del paisaje; así como recrear un ambiente aparentemente neutro, donde sonidos

largos y espaciados emulan la voz del desierto en calma, aunque amenazante. La segunda implica la confrontación directa del perseguidor y su presa, momento en que se sincroniza con precisión la música y la gestualidad de los personajes durante la acción; además, la entrada de un nuevo elemento rítmico, incisivo y constante señala la presencia del francotirador en la escena e intensifica la sensación del peligro inminente. Se suma un tercer instante más melódico, que acompaña el descanso nocturno de los personajes; esta música lírica, de carácter empático, propicia una atmósfera íntima y condiciona al espectador emocionalmente a la recepción de sus confesiones e historias de fondo.

El enfrentamiento final, entre Moisés y Sam, ambos consumidos y al borde de sus fuerzas, marca el clímax de la película. La música logra intensificar la escena al abandonar la franja rítmica percusiva y adoptar un tono reflexivo y emotivo, con largos acordes en *crescendo* y el sonido de campanas que indica la inminente resolución del conflicto. La alternancia de ambientes musicales en la banda sonora, siempre dentro de una estética naturalista, es uno de los mayores atractivos de la cinta. Refuerza la dinámica de tensión-distensión inherente a la trama y contribuye, de manera orgánica, a la construcción del arco dramático, sin excesos ni sensacionalismos. Woodkid logra una traducción

no convencional del paisaje y, al hacerlo, añade una dimensión nueva al relato de Cuarón: el desierto deja de ser testigo mudo para insertarse, con voz propia, en el diálogo de los personajes y la audiencia.

JOAQUIM



Del director Marcelo Gomes, la película *Joaquim* propone un trabajo sonoro de factura casi artesanal y poética, ambientado en el nordeste brasileño del siglo XVI-II. ¿Quiénes son los artífices detrás de la

banda sonora? O Grivo, un dúo de artistas e ingenieros de sonido que experimentan con la creación de artefactos musicales, la composición y el diseño de sonido para cine. Nelson Soares (Brasil, 1967) y Marcos Moreira (Brasil, 1967), integrantes de este colectivo, emprenden la construcción del universo sonoro del filme en estrecha alianza con la dirección de arte y fotografía. Su objetivo es representar la faceta humana del personaje histórico, dejando al descubierto las ambiciones, fragilidades y motivaciones que marcaron un periodo crítico de su vida.

La aproximación de estos artistas brasileños es minimalista y funcional. El dúo hace gala de una gran economía de recursos y rehúye de todo exceso al emplear la música incidental solo para momentos de importancia dramática. A sugerencia de Gomes, sus composiciones reelaboran materiales grabados en previas experiencias de campo y trabajos en set, incluso, llegan a reciclar archivos sonoros de ini-

²Según *ScoreIt Magazine*, Woodkid alteró y reconstruyó los sonidos de la orquesta por medio de *sampling* y *looping*, al punto de que los instrumentos de viento simulaban cuerdas frotadas y los metales, a vientos maderas. «Woodkid's score debut for *Desierto*» de Marine Wong Kwok Chuen, 21 de abril 2016 (<http://magazine.scoreit.org/woodkid-desierto/>).

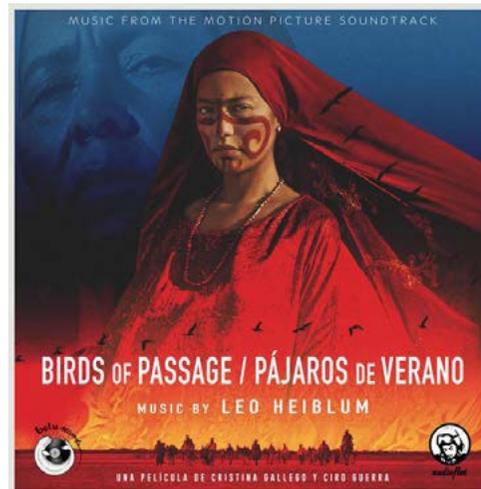
cios de su carrera³. De esta forma, se evocan los procedimientos de la música concreta. Un elemento recurrente son las notas graves distorsionadas electrónicamente que asemejan puntos de órgano, apenas perceptibles. Cada intervención ocurre de manera sutil y se entrelaza con sonidos de la naturaleza.

En compensación, la película explota la música diegética. La voz cantada se emplea con frecuencia para hacer notar a los personajes. Cantan los esclavos, los trabajadores de la pequeña villa colonial y el indio que acompaña a la expedición en busca de oro para guiarles por el monte. Un hermoso contrapunteo ocurre cuando el indio guía de Tiradentes (que no habla portugués) y el esclavo João comienzan a compartir melodías propias de sus pueblos originarios. Las voces superpuestas construyen una sencilla polifonía, que simboliza la confluencia de culturas en el espacio colonial, matrices de lo que será la identidad brasileña. Para completar este mosaico, más adelante, en la taberna de la villa, se escucha a una mujer y a un guitarrero desafinado entonar *Você se esquivava de mim*, un anónimo del repertorio luso-brasileño del siglo XVIII.

La película decide terminar con música y emplea como recurso el contraste repentino. En oposición total a lo sucedido en la banda sonora hasta el momento, una incidental «Chacona» de la *Suite en re menor para violín*, de Bach, acompaña el almuerzo de Tiradentes con los miembros de la insu-

rrección antimonárquica. En un golpe magistral, la pieza refuerza los contrastes entre el rebelde humilde, de costumbres poco refinadas, y la aristocracia local que lo empleará como instrumento de su causa. Al hacerlo, pone en evidencia los conflictos de clase dentro de aquella incipiente revuelta contra el poder portugués, que costaría la cabeza al protagonista.

PÁJAROS DE VERANO



En este cuarto retrato sonoro-cinematográfico, reaparece el equipo creativo, liderado por el colombiano Ciro Guerra. Le acompañan Cristina Gallegos (productora en *El abrazo de la serpiente*), ahora como codirectora, y nuevamente Carlos García en el diseño de sonido. Para *Pájaros de Verano*, este exitoso colectivo decidió enfocar

de manera distinta el trabajo con la música. El compositor Leonardo Heiblum (México, 1970), a quien habían conocido en el Festival de Cannes, fue convocado desde la etapa de escritura del guion. Junto a él emprendieron un largo proceso de búsqueda, que comenzaría y terminaría, a manera de espiral dialéctica, en La Guajira colombiana que sirve de inspiración para la película.

El filme cuenta la historia de una familia wayúu involucrada en el tráfico de marihuana durante las décadas de 1960 y 1970. Uno de los propósitos centrales de la cinta es retratar el conflicto identitario de este grupo de personas, que se debate entre la preservación de expresiones y costumbres propias y la adaptación a un mundo exterior que procura bienestar, pero también invoca peligros insospechados⁴.

Ambos directores sabían que la representación de este entorno necesitaba una visualidad atractiva y un relato sonoro efectista que permitiera evocar de manera certera un contexto cultural tan singular. Una primera fase creativa implicó el trabajo de campo del compositor en la región, donde, gracias a un asesor local, logró familiarizarse con melodías e instrumentos autóctonos. Retornó a su estudio con las grabaciones compiladas y una muestra organológica que le permitía explorar los timbres wayúu. El siguiente paso fue probar varias soluciones compositivas convencionales, entre ellas, la escritura para orquesta y la visión puramente electrónica,

pero, luego de varios intentos, retornó al empleo de los instrumentos tradicionales⁵.

A lo largo de la película, se construyen estructuras sonoras incisivas que combinan instrumentos wayúu y cuerdas frotadas. El wontoroyoi y la sawawa añaden los sonidos agresivos y nasales típicos de los vientos de lengüeta. Le acompañan el maasi (una pequeña flauta tubular) y el kasha (un tambor membranófono de cuero de chivo).

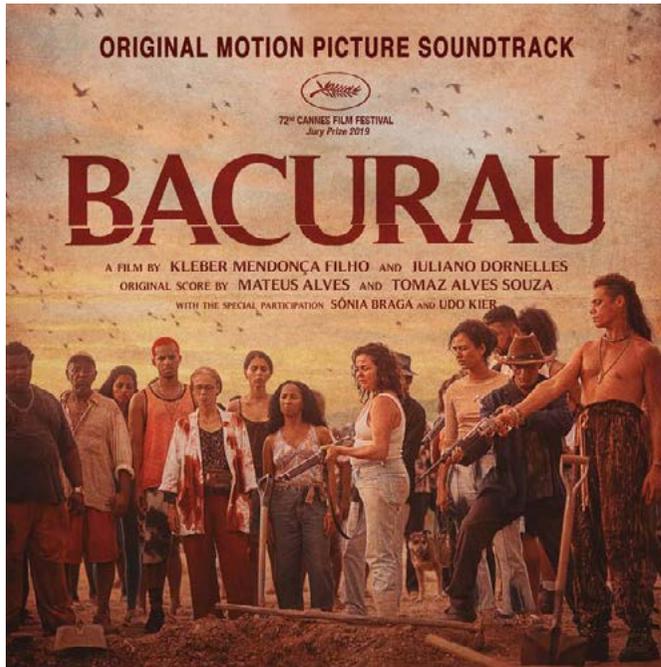
Al hacer esto, Heiblum logra un correlato tímbrico que refuerza las imágenes asociadas al imaginario del filme (familia-tradición/ambición-traición) y que convierten a este drama fílmico en una tragedia, curiosamente ambientada en el paisaje árido de La Guajira. Para mayor coincidencia genérica, la historia se estructura en cantos e incorpora intérpretes *jayeeichi* tradicionales, que narran los triunfos e infortunios de la familia.

³«Sound in its “isness”: an interview with O Grivo de Rodrigo Sacic» en la revista digital *Designing Sound*, 3 de Agosto de 2017 (<https://designingsound.org/2017/08/03/sound-in-its-ness-an-interview-with-o-grivo/>).

⁴Un elemento empleado para reforzar esta dicotomía es la música diegética, usada hábilmente para diferenciar al universo wayúu (la vida ritual y comunal de la familia) de la idiosincrasia regional, representada por las numerosas intervenciones festivas de conjuntos de vallenato.

⁵Entrevista de Erica Acuña a Leonardo Heiblum (<https://www.musikamia.com/pajaros-de-verano-leonardo-heiblum/>).

BACURAU



El final del recorrido está protagonizado por un potente filme del gigante brasileño, dirigido por Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles. *Bacurau* es el resultado de una brillante hibridación de géneros. El *western* se une al costumbrismo y al cine de acción a lo Tarantino, con un matiz farsesco de raíz antimperialista. Esta distopía latinoamericana evidencia un total e irreverente eclecticismo.

La banda sonora refleja el mismo espíritu. Incluye la música original de los hermanos Mateus y Tomaz Alves (Brasil) y una selección de canciones brasileñas e internacionales, que crean una *mélange* inesperada a tono con el estilo de la película. Las referencias y sonoridades son

múltiples, ya que van desde ruidos analógicos y sonidos sintetizados de estética retro, hasta canciones del tropicalismo, vales y el estilo electrónico conocido como *synthwave*. La intención es acompañar los giros de una historia que se reinventa a medida que avanza, emplazada en un pueblo recóndito de Brasil, pero no por esto aislado del mundo.

La variedad de referentes es premeditada y tiene como objetivo retratar sonoramente a la comunidad en sus distintos espacios, funciones e idiosincrasias. Ese es el *leitmotiv* de la cinta: representar la vida comunal y su respuesta colectiva frente al peligro. El diseño de sonido incorpora los ruidos ambientes del pueblo y las músicas que forman parte de su cotidianidad. Así se convierten en elementos fundamentales la banda escolar, los sonidos de la *capoeira* nocturna en la plaza, el *slogan* del político regional que visita la comunidad y la improvisación burlesca del trovador del pueblo frente a visitantes prepotentes. También poseen un papel los anuncios de un DJ, que a la vez es animador y mensajero, y la radio, a menudo fuente de música anémica (o divergente con el tono de la escena) en momentos de tensión y de carga dramática.

Igualmente, en varias escenas, se establece un rejuego entre diegético y extradiegético. Vale destacar la secuencia de la muerte de Carmelita, matriarca de *Bacurau*, que es acompañada por toda la población en procesión, mientras entonan *Bicho da Noite*. La canción, en versión original de su autor Sergio Ricardo, va introduciéndose poco a poco, superpuesta al canto colectivo. Esta escena no es fortuita y tiene una doble significación, al representar la comunidad (verdadera protagonista de la película), unida por primera vez a través del canto, augura lo que está por venir. El tema —que por demás menciona el nombre del pájaro nocturno bacurau que

da nombre al pueblo— es melancólico y transparente la sensación de amenaza velada, que encubre esta primera aparición de la muerte, aunque aún no sea de forma violenta. La respuesta de *Bacurau* ante el peligro será su reivindicación, es la resistencia feroz de una comunidad que se acepta en su pluralidad, recordando la aldea que es el continente latinoamericano.

EPÍLOGO BREVE: QUE RUEDEN LOS CRÉDITOS

Cuando la COVID-19 lo permita, regresará el Festival y una nueva película será premiada por su música, escrita desde y para Latinoamérica. Hasta entonces los caminos escogidos por los compositores premiados en sus últimas ediciones permiten distinguir algunos códigos recurrentes. En las cinco cintas examinadas los músicos incluyen la preocupación por la espacialidad y la ambientalidad; la preeminencia de la música electrónica o manipulada digitalmente con un concepto atmosférico; y la economía de recursos, con la intención explícita de no saturar y distanciarse de la corriente épica del *mainstream* hollywoodense. Los filmes latinoamericanos optan por la discreción y la reivindicación de su paisaje sonoro, sea la selva amazónica, desbordante y amenazadora; las estepas y riscos nordestinos de Brasil; o el Desierto de Baja California que observa inmovible el desenlace de las pasiones humanas.

Gabriela Rojas

Musicóloga. Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
investigacion4@estebansalas.ohc.cu

PENTAGRAMAS DEL PASADO

Clandestinos

La década del 80 se traduce en un estado de bonanza productiva para la cinematografía cubana. Gracias a la fundación del Instituto Superior de Arte y el Ministerio de Cultura (ambos en 1976), la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (1986) y los Grupos de Creación (1988), dirigidos por Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás y Manuel Pérez, llegaron renovadas posibilidades a los realizadores, quienes trabajaron con fuerza en sus discursos. Varios ejes temáticos diagramaron nuestra industria fílmica en el período: el protagonismo de la mujer en la vida pública, la emigración, el burocratismo, la tradición costumbrista vestida de comedia y la épica histórica, por solo mencionar algunos. El *leitmotiv* fue conectar con un público ávido de ingeniosas críticas, destinadas no solo al ambiente social propio de la rutina ciudadana, sino al amplio diapasón de conflictos que permeaban el contexto de la Isla.

De este caldo de cultivo, emergió *Clandestinos* en 1987. Ambientada en La Habana de los años 50, la cinta teje su trama a partir de una historia de amor

teñida por el convulso escenario de la lucha encubierta antes del triunfo revolucionario de 1959. Este filme es la ópera prima del reconocido director Fernando Pérez (La Habana, 1944), quien además estrenó en la gran pantalla al joven Edesio Alejandro Rodríguez (La Habana, 1958) como el compositor de su banda sonora.

En esta entrega, ponemos a disposición de nuestros lectores la música que acompaña a cinco escenas de la mencionada cinta, las cuales han sido identificadas con un subtítulo que ayuda a ubicar la acción dentro de la narrativa. Transcritas especialmente para *El Sincopado Habanero*, sirvan estas partituras como una invitación, a los melómanos amantes del séptimo arte, para revivir las emociones que desprende este cautivador largometraje.

Gabriela Milián

Miembro del equipo de redacción



DESCARGAR PARTITURAS



A CONTRATIEMPO



© CORTESIA EDESIO ALEJANDRO



UN RECONOCIMIENTO A LA EXPERIMENTACIÓN COMPOSITIVA: PREMIO NACIONAL DE MÚSICA 2020 PARA EDESIO ALEJANDRO



Instantáneas de la entrega del Premio Nacional 2020 por el Instituto Cubano de la Música al compositor y productor Edesio Alejandro Rodríguez y al pianista Huberal Herrera, Sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba el 24 de noviembre de 2020. En la imagen izquierda, Edesio Alejandro, al micrófono, expresa su agradecimiento. A su lado Digna Guerra, Frank Fernández, Pancho Amat (miembros del jurado) y Huberal Herrera. En la imagen derecha, Cristian Alejandro, quien cantó en la ceremonia, acompañado por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por el maestro Enrique Pérez Mesa.

Tras escuchar la música compuesta para filmes como *Clandestinos*, *Suite Habana* y *La vida es silbar* el espectador ha asistido a un concierto único, donde tradición y academia se entrelazan con la experimentación y la búsqueda de nuevos rumbos compositivos. Con una carrera caracterizada por esta estética, hoy encontramos a Edesio Alejandro Rodrí-

guez, un hombre que ha pasado a la historia cultural de la Mayor de las Antillas como un representante de su identidad sonora.

Así lo reconoció el jurado conformado por Digna Guerra, Frank Fernández, Jesús Gómez Cairo, Beatriz Márquez, Alfredo Muñoz, Adalberto Álvarez y Pancho Amat, al concederle el Premio Nacional de Música 2020. Otorgado

por el Instituto Cubano de la Música, junto al Ministerio de Cultura, la entrega de este galardón — que tuvo lugar en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional— reconoce la obra de toda la vida del prestigioso músico, quien ha participado en la dirección, orquestación y composición de más de 40 obras de teatro, así como numerosas películas y series.

EL RETO DE INNOVAR: UNA ENTREVISTA CON EDESIO ALEJANDRO

por Gabriela Milián

Casi termina el año y el inagotable Edesio Alejandro Rodríguez (La Habana, 1958) acaba de alzarse con el Premio Nacional de Música 2020. Con total gentileza, me invitó a su casa.... Como un pequeño curioso, repasó las páginas impresas de El Sincopado Habanero y, sentados en su sofá, me contó su historia.

¿Por qué elige la fusión como el camino definitivo para abordar la composición de sus obras?

Siempre fui un músico ecléctico amante de los caminos muchas veces contrarios a los modelos convencionales. Sacrifiqué importantes preceptos teóricos y armónicos en el proceso de encontrar un discurso hecho «a mi manera». No importaba demasiado si algunas de mis propuestas se alejaban de lo común, siempre y cuando sonaran como quería. Igual a cualquier artista, tuve una etapa de investigación en la que me ocupó la idea de mostrar y enriquecer mi propio lenguaje. Lenguaje que ha sido flexible debido a la diversidad de mi carrera. En un mundo en el que hay siglos de historia de la música escrita y donde innovar es un reto, se me ocurrió que enlazar estilos, desde los más añejos a los contemporáneos y/o populares, era la forma de sonar diferente.

Si bien mi obra no ha sido fruto de la improvisación, no niego que me haya servido en múltiples ocasiones para encontrar lo que buscaba y cada resultado lo he estudiado minuciosamente. En la música de concierto combiné sintetizadores con la orquesta, al mismo tiempo, fusioné todo lo atrayente, para mí, de los géneros musicales que tenía a la mano. Mezclé, reinventé y digo que lo hice mío de alguna manera.

¿Cómo comienza sus estudios musicales?

Empecé a tocar batería en una banda de rock con 11 años. A los 13 ingresé en el conservatorio de nivel elemental Alejandro García Caturra. Días antes de las pruebas, el guitarrista de la banda me comenta esta posibilidad, junto a la idea de estudiar un instrumento armónico, ya que me facilitaría luego la tarea de componer. Le pedí que me enseñara un par de acordes y con esos llegué al examen de instrumento, diciéndoles a Isaac y Clarita Nicola —la cátedra de guitarra en Cuba— que ¡yo sabía tocar guitarra! (Risas)

Toqué un tema de rock con unas contracciones tremendas y me suspendieron en la prueba de aptitud. Mi suerte fue haber aprobado el examen de musicalidad. Era



una época en la que no había tantos músicos como ahora, así que tuve la bendición de que me pasaran a trompeta con la mejor persona que he conocido en mi vida, el profesor Luaces. Con él solo estuve un semestre, porque enseguida se percató de mi interés e intercedió con Clarita Nicola para que

me aceptara como alumno. Después de una conversación en la que prometí estudiar lo necesario, para cumplir con las exigencias del año, logré el voto de confianza que necesitaba y al día siguiente comencé a estudiar guitarra. Fueron momentos difíciles, no solo porque debía subsanar los problemas

técnicos reales que tenía en menos tiempo, sino porque Clarita me hacía espinoso el trayecto, al no estar conforme conmigo. Yo era un chiquillo de la calle, mala cabeza... pero empecé a centrarme en mi instrumento y estudiaba ocho y diez horas, ni dormía. Así logré aprobar el año con 70 puntos. Aclaro que quise mucho a Clarita y que en los últimos años de su vida mantuvimos una bella amistad.

¿Qué beneficios ha aportado la preparación académica al tipo de música que hace?

Quiso la suerte que Mario Daly, conocido guitarrista de la banda cubana Arte Vivo —abro paréntesis para decir que Arte Vivo en sus inicios usaba sintetizadores para hacer un rock muy contemporáneo, mezclado con las tendencias musicales de vanguardia, esa fue mi primera escuela, cierro paréntesis— comenzara a impartir clases en el conservatorio. Clarita me pasó con Mario y él me enseñó a tocar música clásica, pero también se ocupó de mostrarme las variantes no académicas. Bajo su tutela, componíamos y experimentábamos con obritas sencillas que él revisaba. Fue un hermano con el que compartí música, reuniones, conciertos... Le consultaba cada paso que daba, lo sentía mi guía. Años después, lo invité a colaborar en varios proyectos. Uno de ellos es para mí de los más grandes que he hecho: la ópera-rock *Violente* (1987); la escribimos y estrenamos juntos, con su banda Monte de Espuma.

Terminé el nivel elemental con Mario y me fui a cursar el nivel medio, en el conservatorio Amadeo Roldán, con Flores Chaviano. Si Mario fue muy importante porque me acercó verdaderamente a la música, Chaviano se convirtió en mi gran maestro de la interpretación. Llegó un momento en que él cerraba los ojos, durante las clases, cantaba y pedía con exactitud lo que quería escuchar. Cuando me di

cuenta de que no me miraba, me acomodé la guitarra en una posición diferente. Un día abrió los ojos para preguntarme desde cuándo tocaba de esa manera y le confesé que desde hacía mucho tiempo. Se conformó con mi respuesta, porque la guitarra me sonaba. Así me defendió en mis exámenes, incluso en las pruebas de ingreso al Instituto Superior de Arte (ISA, actual Universidad de las Artes), donde permitió que tocara mis propias obras y me graduara casi con la mitad del repertorio escrito por mí.

Mis años de conservatorio fueron una especie de laboratorio, durante los cuales rompí cánones e hice lo que me pareció, sin detenerme a pensar en moldes prestablecidos. Probé con todos los formatos que se me antojaron, tenía una necesidad enorme de saber cómo sonaban las combinaciones que tenía en la cabeza. Ese juego con los timbres me parecía fascinante. Realmente, fue esa posibilidad de experimentación que me dio la academia, la que contribuyó en gran medida a aterrizar mi sueño y asentó mis bases creativas, para luego asumir desafíos mayores.

¿Cómo llega el teatro a su vida?

En 1976 estudiaba en el conservatorio, cuando tuve mi primera experiencia. Nelson Dorr, reconocido director de teatro y dramaturgo, se enteró del grupo de música latinoamericana que había creado. Me mandó a buscar para que le hiciera los arreglos a la obra *Guerrilleros del altiplano*, la última puesta en escena en el Teatro Martí antes de su cierre. ¡Era mi primer trabajo profesional y me enamoró! Durante mi servicio social y el tiempo que estuve en el Instituto Superior de Arte, Nelson me llamó nuevamente, después lo hizo Jesús Gregorio, luego Héctor Quintero. Entonces, empecé a componer con cierta regularidad para el teatro.

Cuando terminé el servicio social en Pinar del Río, me mandaron al conservatorio Guillermo Tomás. Yo no quería seguir de profesor, no me gustaba, lo rechacé... me declararon desertor del sistema educacional y me dejaron sin plaza. En ese momento, me fui al Rita Montaner, con quienes había trabajado en la obra *Los cuentos del abuelo Onelio*. En ese momento, comenzó mi carrera definitiva en las tablas, la que me cambió como músico y artista. La directora general del teatro y los directores con los que trabajaba eran muy creativos, me dejaban hacer lo que sentía. Fue una excelente etapa, que me preparó para la gran pantalla.

¿Qué prácticas desarrolladas en el teatro aplicó en el resto de su producción?

Hubo un momento en el que llevé a la par mi banda y el teatro. Te comentaba que trabajaba para el Rita Montaner. En ese espacio, hicimos *shows* sonoros grandísimos. Incluso usé hasta tres grabadoras para poner la música. Colocaba una de ellas en el exterior de la sala, para que se escucharan en tiempo real los carros pasando, la lluvia, las personas caminando... y, de pronto, empezaba a llover y entraba al escenario el personaje mojado. Lo mejor era que los directores se prestaron para esta experimentación.

Lo aprendido lo apliqué a los espectáculos de mi grupo, que siempre hicimos con gran teatralidad. Tenía en mi equipo a Pedro Ramírez, un diseñador de luces que se sabía las canciones y creaba la atmósfera siguiendo nuestro ritmo. Eso al público le encantaba (al público joven, porque el más ortodoxo no lo aprobó). Después de creado mi grupo, me desheredaron; pasé de participar en todos los festivales de música que se hacían en los países socialistas, a no ser invitado a ninguno. Era el tipo de situaciones que

dan fuerza para hacer lo que uno quiere, porque sabe que es lo correcto.

Mi Banda de Máquina y yo no ganábamos dinero, pero el Rita Montaner me permitía hacer todo lo que quería. A veces, las giras nacionales eran cada dos meses y yo llegaba justo para escribir la música de la obra de teatro, la terminaba y al otro día me iba para otra gira. Obtuvimos récord por hacer doscientos conciertos en un año, de una punta a la otra del país.

Entonces, ¿qué prácticas del teatro apliqué al resto de mi producción? Pues... trabajar duro y aprovechar todas las oportunidades sin tener miedo, es lo que considero verdaderamente importante.

Fue el reconocido cineasta Fernando Pérez, quien le propuso componer la banda sonora de su ópera prima Clandestinos. Era el estreno de ambos en la gran pantalla. ¿Cuáles fueron los retos a los que se enfrentó?

Estando en el teatro empiezo a hacer los primeros ensayos para la gran pantalla. La directora del grupo de teatro Rita Montaner, Marielena Ortega, hacía trabajos de dramaturgia para cine y proponía mi obra a los directores con los que colaboraba. Realmente los equipos de cine son casi como matrimonios, tienes un buen fotógrafo, un buen sonidista, un buen escenógrafo, un buen director de arte... te casas con ellos y es para toda la vida. Yo había hecho la banda sonora del documental *El desastre del Sánchez Barcáiztegui* (1983), fue mi primera experiencia, pero mi oportunidad llegó con la ópera prima de Fernando Pérez, *Clandestinos*.

Marielena y Sebastián Elizondo —primer asistente de dirección de la película y gran amigo— le hablaron de



© CORTESÍA EDESIO ALEANDRO

mí a Fernando, pero él les comentó que ya tenía pensado el músico. Al terminar la etapa de trabajo dramático, Fernando les invita a visitar al compositor que tenía en mente y... ¡llegan a mi casa! Fin de la historia, todo el tiempo estuvieron hablando de la misma persona, en este caso yo, ¡sin decir mi nombre! Fernando llevaba unos tres años siguiendo mis conciertos y, desde ese momento, me había elegido para su primer largometraje.

Los retos... Hice *Clandestinos* sin leer el guion. Esperé a que estuviera listo el primer corte. Fui por curiosidad un par de días al plató para ojear lo que estaban filmando. Confieso que cuando vi la película, me volví loco. Es de esos largometrajes que siempre quisiera volver a hacer. Tiene romance, dolor, acción. Recuerdo que lloré en la escena final.

Si te dijera otra cosa, estaría mintiendo, fue muy fácil hacer la música, fluyó sola. Ponia la película y todo me sa-

lía de un tirón. La banda sonora la compuse en Varadero, coincidió con un festival de música electroacústica. Llevé un video Beta Max y un televisor, los puse en la habitación y así escribía, en el tiempo que me quedaba entre los conciertos o actividades.

Puse mis intenciones en lograr un sonido diferente, que me identificara. Usé una orquesta sinfónica y sintetizadores. A Fernando le parecía bien mi audacia. No se cambió una nota de las partituras originales, pero existieron discrepancias entre mi atrevimiento juvenil y los procedimientos conservadores del maestro Manuel Duchesne Cuzán (1932-2005) —director de la Orquesta Sinfónica en ese momento—, al cual le guardo un respeto profundo. Él nunca había trabajado con una secuencia y tuvo que hacerle frente a mi sonido fabricado con máquinas, sintetizadores... podrás imaginar que la orquesta iba por un lado y la música por otro. ¡Tuvimos que hacer muchas tomas! (*Edesio confiesa entre risas*) ¡El mayor reto fue lograr que la música sonara!

Clandestinos fue la gran puerta al mundo del séptimo arte, dándome la posibilidad de trabajar con muchísimos directores. Hasta la fecha he logrado sumar más de 80 bandas sonoras para la gran pantalla.

¿Cómo resumiría los pasos que nunca faltan en su proceso creativo, cuando le piden componer la banda sonora de una película?

Empiezo a trabajar en la banda sonora después de ver el corte del director. Así fue como hice *Clandestinos*. En algún momento, traté de modificar ese paso medular, al menos para mí, y violenté el orden que siempre había seguido, leyendo primero el guion de una película con la cual

trabajaría. En mi mente, el filme respondía a un drama psicológico, al estilo de Ingmar Bergman. Me motivó tanto, que hice la música y la grabé. Cuando vi la película, era una comedia y lo que había escrito no servía. Tuve que comenzar de cero. En ese instante, decidí que mi organigrama de trabajo no admitía ese tipo de modificaciones.

Alguna que otra vez repaso el guion. Sin embargo, existe una distancia pronunciada entre lo que uno se imagina cuando lo lee, lo que está en la cabeza del director, el tiempo que tiene después el montaje (que en definitiva es lo que aporta dinamismo a la cinta) y, lo más importante, cómo el director le da el espacio a la música en la producción.

Por tanto, mi regla de oro es ver la película terminada. De esta forma, sentir su tiempo, su ritmo y su espíritu, que definen el estilo en que moveremos la música. Yo siempre digo que el filme me dicta la música. Lo veo infinitas veces, hasta que él solo canta. Soy un traductor entre lo que la película pone en mi cerebro y sale después a mis manos a escribir o a programar.

La segunda regla es saber hasta dónde llegar. Es que la música jamás debe superar la dramaturgia de las imágenes. Existen momentos en los cuales el director se apoya en la banda sonora para subir la escena que le quedó baja, pero debe hacerse con cuidado. La música de una película es un colchón de nubes, cuya función es sostenerla. Esto último, me lleva a la tercera regla y es que el compositor de cine debe ser humilde, si no es así, destruiría el filme.

¿Qué le motivó a convertirse en realizador audiovisual?

Me motivó la necesidad de pagar la deuda que poseía con la música de la cual bebí durante toda mi carrera. Busqué a un amigo que tenía una cámara. Quería hacer un documental que contara la historia del son y nos fui-

mos a Oriente. Allí entrevisté y filmé a familias cultoras del género por más de siglo y medio. Mi guía fue Danilo Orozco (1944-2013), maestro de la musicología cubana.

La propuesta tuvo mucho éxito, estuvo nominada a los Grammy Latinos, a los Grammy, formó parte de la selección oficial del Festival de Cine Latino de Nueva York, el Festival de Cine Latino de Los Ángeles y el Festival de Cine Latino de Chicago. Aunque, tuve un gran problema, lo hice con el dinero que había ahorrado y no pude sacarlo, solamente presentarlo en festivales, porque la compañía Pear Music, dueña de los derechos de todos los sonos, me pidió una suma elevada. Finalmente, logré que la compañía dominicana Juan & Nelson Records comprara el documental. Lo sacaremos dentro de 20 años, cuando los derechos de la música sean de dominio público.

El dinero que pude recuperar, lo reinvertí en hacer otro documental, pero esta vez sobre la conga. Me fui a Santiago de Cuba, con Osmel Francis —director de la agrupación de rap Cubanos en la Red— y salió una idea simpatiquísima. También me dediqué a registrar una comunidad indígena que hay en La Caridad de los Indios (Guantánamo), en la punta de una loma; ahí vive Panchito junto a su familia, un hombre que toca changüí arcaico. En ambos casos, no he logrado terminar la producción por problemas técnicos.

El cine es como un vicio, cuando uno empieza y las cosas van bien, no se detiene. Me cautivó desde el principio, desde que era un niño y veía infinitas veces las mismas películas. Por supuesto, el haber logrado escribir música para cine, me provocó los deseos de intentar mis propias producciones. Sobre todo, tenía ganas de experimentar con lo que no se había hecho, al menos de la manera en la que yo quería hacerlo.

¿Qué novedad aporta su perspectiva de intérprete y compositor en el momento de enfrentar la dirección de un audiovisual?

Concibo mis producciones audiovisuales con espacio para la música. Le doy el protagonismo que generalmente no tiene en el cine cubano, está bien ese estilo, no estoy criticando el hecho de que se hable mucho, pero opino que las películas deben respirar.

Ser director y compositor, al mismo tiempo, me permite tener presente desde el inicio cómo será la banda sonora. Lo diferente de este flujo de trabajo es que edito guiado por un *bit*, es decir, la edición y el metrorritmo de la música se funden entre sí, otorgándole un dinamismo diferente a la dramaturgia de las escenas. Incluso, en las secciones que no llevan música, se puede sentir esa cadencia interna haciendo una suerte de contracanto a través de los cortes.

Por ejemplo, en mi ópera prima *Mambo Man* hay una escena hacia el final, donde se ve una niña jugando al pon. Ella salta, se agacha, coge la tacha, vira y da vuelta en un pie. Yo aproveché sus movimientos en la edición para lograr un ritmo musical agradable, interesante y emotivo. No es algo que nadie se detenga a ver, pero indiscutiblemente se percibe. Esa gran posibilidad, la mayoría de las veces, no se tiene, porque la película llega montada y el editor no será el que realice las modificaciones, es el músico el que debe arreglárselas. Por esa misma razón es tan difícil trabajar con música ya escrita.

Su ópera prima es el largometraje Mambo Man, en el que comparte la dirección con el cineasta iraní Mo Fini, ¿cómo surge la oportunidad de colaboración?

Mambo Man es una película independiente hecha con mucho corazón. Llegó a mí la oportunidad gracias a mi

amigo Mo Fini, director de la compañía inglesa Tumi Music. Él generó la idea, junto al guion original, y me pidió codirigir el largometraje.

Mambo Man es un *family film* en el que intentamos mostrar lo más lindo de Cuba. Lo filmamos en los campos de Bayamo y, de algún modo, ayuda a salir del encierro, provocado por la COVID-19 a través de las imágenes.

¿Cómo fue el proceso de selección de la música para la banda sonora?

Mambo Man es la primera película, donde no escribo la música. Uno de los objetivos de Mo Fini era promocionar las sonoridades que, durante años, han grabado artistas cubanos para su disquera, por tanto, debía usarla. No fue fácil y si tuve que ser muy creativo. En la mayoría de los casos, dispuse de los multipistas que edité a conveniencia, para ajustar el diálogo entre la banda sonora y el filme. Algunas piezas sí se compusieron, incluyéndose un tema mío.

¿Cuál ha sido su experiencia de producción durante estos meses de pandemia?

Para los que nos dedicamos a la creación, no creo que haya cambiado mucho. Vivimos, en primer lugar, encerrados. Nos pasamos largas horas en un estudio, durante el proceso de producción. Podría decir que la pandemia quizás ha hecho que nos ocupemos más de las redes sociales, ya que el público tiene más tiempo



Edesio y Cristian Alejandro, concierto 30 años de canciones y películas, 2007.

para consumir lo que uno hace. Entonces, los creadores han utilizado más tiempo para darle contenido a su público.

También podría decirte que el arte, en general, se ha vuelto empático con la realidad que nos circunda. Tal vez, lo positivo es que la humanidad se ha dado cuenta de que realmente no estábamos en el camino correcto. De pronto, todos hemos sentido a la muerte tocando la puerta de la casa.

En mi caso, he aprovechado para trabajar, reflexionar sobre los errores cometidos y pensar en el apoyo que se puede brindar a los demás. Nosotros tenemos un proyecto familiar, que se llama «Por tu amor». Nos vamos a las escuelas, los hogares de ancianos y las casas de niños sin amparo filial y hacemos charlas, conciertos... Principalmente, esto lo lleva Cristian, mi hijo, y lo llevamos a cabo con nuestros recursos. Hemos disfrutado de experiencias muy lindas (se me aprieta el corazón), porque son lugares con mucha vida, donde se aprende que la existencia es más que ostentar, llenar un escenario y ganar un premio. Así damos un poco

de nosotros a la gente y terminamos siendo reciprocados con todo el amor que recibimos.

¿Cuál consejo le darías a los jóvenes que se inician en el mundo de la composición para cine?

Para los jóvenes que quieran componer, mi consejo es que no le teman a nada. Sean creativos y no respeten normas musicales y estilos. Compongan sin barreras, dejen llegar su corazón a su cerebro y que este ordene lo que deben hacer.

A los músicos que quieren componer para cine, les digo que lleven siempre la humildad dentro de sí. La diva es la película y deben acariararla, porque todo es en función de ella.

El camino es muy difícil y la forma menos engorrosa de lograrlo es con otros jóvenes. Esa es mi experiencia, aunque no sea el ejemplo más típico. Acérquense a los muchachos que están en las escuelas de cine, a los que empiezan a editar y dirigir. Háganse parte imprescindible de ese equipo, que se va a formar desde la escuela. No importa si el músico pasa los 30, debe ir a la escuela de cine, convertirse en niño y dedicar su tiempo a experimentar, con los que en el futuro serán los nuevos directores y, que entonces, darán la oportunidad de poder componer la banda sonora de sus películas.

Gabriela Milián

Gestora cultural

del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
investigacion3@estebansalas.ohc.cu

JOSÉ GALIÑO, UN SOÑADOR EN EL MUNDO DE LOS SONIDOS

por Bertha Fernández y Adria Suárez-Argudín

El surgimiento del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), poco tiempo después del triunfo de la Revolución (1959), marca una nueva era en la institucionalización de la cultura cubana. El 24 de marzo nace esta entidad encargada de dirigir la producción, distribución y programación del cine en el país. A partir de este momento inicia la preparación de los especialistas que debían realizar cada una de las tareas en torno a la obra cinematográfica. Algunos habían desarrollado su trabajo desde antes de 1959 y otros no tenían herramientas previas para enfrentar las diferentes especialidades que el cine demandaba.

Entre estos últimos, estuvo nuestro entrevistado José Galiño Martínez, quien lleva más de 50 años en el ICAIC. En un inicio estuvo vinculado al departamento de sonido como especialista y, desde 1976, dedica su labor al archivo. Igualmente, ha compartido su tiempo con la investigación de la música popular cubana al realizar varios documentales a figuras emblemáticas, pero olvidadas; y publicar artículos en las revistas Revolución y Cultura, Tropicana Internacional, Sol y Son y Cine Cubano. También fue asesor de innumerables propuestas audiovisuales cubanas, entre ellas La bella del Alhambra.

En este número, dedicado a la música en el cine cubano, El Sincopado Habanero ha llegado a su oficina. Nos espera un poco nervioso, como si fuese a hacer un examen. Una vez dispuesta la grabadora, para lograr registrar sus palabras detrás de la mascarilla que lo protege, comienza la entrevista.

José Galiño es hoy un pilar primordial, cuando hablamos del sonido dentro del audiovisual cubano. ¿Cuáles fueron sus primeros contactos con este universo?

Haciendo un poco de historia, comencé a trabajar en el ICAIC en 1963. Cursaba el segundo año de Ingeniera eléctrica, cuando el instituto divulgó su necesidad de adquirir técnicos. Era un grupo que resolvía problemas de fotografía, sonido, laboratorio...

Pasaron como dos meses, cuando comencé en el departamento de sonido, ubicado en Cubanacán. Allí estaba el laboratorio y el foro donde se filmaba, era como una pequeña ciudad filmica —de aquel momento data un proyecto del ICAIC para hacer una gran ciudad filmica.

El mismo año que comienza a trabajar en el ICAIC, se crea en Prado 210 el primer estudio de sonido profesional especializado en cine. Usted participó en el proceso de montaje, ¿podiera contarnos su experiencia?

A finales de la década del 20, el Cine Prado era uno de los más afamados. Su sala cinematográfica se mantuvo en auge hasta finales de la década del 40, cuando el centro de la ciudad comenzó a desplazarse hacia la zona del Vedado. En tales circunstancias, desaparece este lugar para dar paso, en 1956, a un estudio de televisión, que inaugura el empresario Gaspar Pumarejo —popular conductor de radio que devino gestor de los medios de comunicación masiva. El estudio de TV pasa al ICAIC en 1959 y es pos-



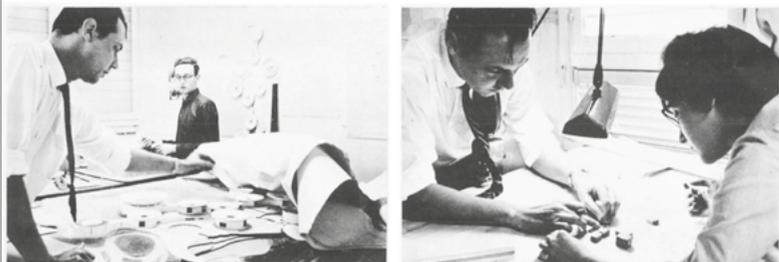
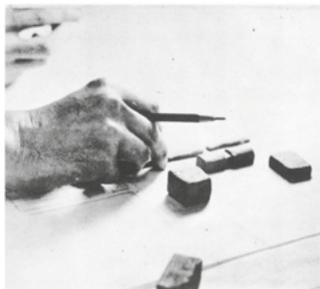
Galiño muestra una placa de acetato Vitaphone, como las que fueron utilizadas junto al proyector de cine para sincronizar imagen y sonido.

proyecto, maqueta, sueño... Ciudad Fílmica

Primero fue una idea: la Ciudad Fílmica. Luego, el trabajo de largos días con sus noches. Manos hábiles, laboriosas, trazaron el proyecto. La obsesión: Ciudad Fílmica, Ciudad Fílmica, Ciudad Fílmica ya va tomando cuerpo en las maquetas, en los croquis, en el plan definitivamente concebido.

Frank Martínez, el arquitecto-diseñador y sus colaboradores planifican, trazan, sueñan...

La Ciudad Fílmica pronto dejará de ser un proyecto, una maqueta, un sueño...



Maqueta de la Ciudad Fílmica proyectada por el arquitecto-diseñador Frank Martínez. Revista INRA año 1, no. 2, feb. 1960.

teriormente en 1963 cuando se decide convertirlo en estudio de sonido.

Prado 210 se constituyó como una sala de dimensiones similares a las de un cine, acondicionada para hacer doblajes, mezclas y grabaciones de música. Poco antes de romperse las relaciones entre Cuba y Estados Unidos, se compraron equipos de fotografía, iluminación y sonido. Fue una adquisición grande de un cuarto de millón de dólares, con eso ahora no puedes comprar nada, pero en aquel momento era mucho dinero.

Mi primera tarea fue tirar cables para convertirlo en un estudio de grabación —no fílmico—, sin embargo, era tan grande que allí se filmaron varias cosas. También, aun cuando el estudio no poseía las condiciones de equipamiento idóneo para la grabación de música, a partir de 1968, gracias a la iniciativa del grabador Jerónimo Labrada, casi se realizaron todas las grabaciones del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC; y la música para las distintas producciones del ICAIC que, hasta ese momento, se venían haciendo, en la mayoría de los casos, en los estudios de la emisora Radio Progreso.

El Estudio se fue destruyendo. En esto insidió que era una construcción de la década del veinte y, además, hubo filtraciones. También los equipos quedaron obsoletos, al no comprar nuevos.

Un hecho significativo en el estudio de Prado 210 fue la realización de la película Soy Cuba, ¿qué recuerdos atesora en torno a ese instante?

Tuve una vivencia con *Soy Cuba* muy interesante, con esa película se inauguró Prado. Mientras una

parte del *staff* culminaba las filmaciones, en el estudio se grababa una parte de la música, pero con una particularidad: la orquesta sinfónica interpretaba la partitura, siguiendo las imágenes fílmicas proyectadas en la pantalla. Empleado en el Hollywood clásico, este sistema se utilizaba por primera y, quizás única vez, en Cuba. También fue la primera vez que, en este estudio, donde ya se realizaban los doblajes y mezclas de todas las películas cubanas, se hizo una grabación de música.

Mientras formaba parte del departamento de sonido del ICAIC, en 1975, se licencia en Historia por la Universidad de La Habana, ¿nos puede comentar un poco de este vínculo entre la historia y el sonido en el mundo audiovisual?

Dejé Ingeniera eléctrica en el tercer año, por cierto, eso me trajo un problema fuerte dentro del Instituto (ICAIC), porque se pensaba que yo era un cuadro técnico, fui casi un traidor a la causa. Empecé a estudiar Historia porque aquí en el centro se formó una atmósfera de matricularse en la universidad. Fue una fiebre, Rolando Díaz —director de cine que en aquel entonces trabajaba en el área de sonido—, y yo, nos embarcamos en eso y empezamos juntos.

Primero traté de estudiar Periodismo, pero se necesitaba estar vinculado a un órgano de prensa. Hablé con Santiago Álvarez y él me autorizó el acceso, pero al año siguiente hubo un cambio: tenía que ser un trabajador de un órgano de prensa. Al no poder cursar esta carrera, opté por Historia.

¿Esa decisión influyó en que se convirtiera en un gran investigador de la música popular cubana?

La historia tiene mucho que ver, para mí es fundamental e interesante. En 1980 y pico, empiezo a investigar la música cubana a partir de una situación coyuntural: Humberto Solás, reconocido director y realizador de cine, me solicita que le buscara la música de las distintas épocas de un *Hombre de éxito*. En el archivo, no había grabaciones de ese tipo, entonces fui al ICRT a buscarlas y me encuentro con Manuel Villar, estudioso de la música popular cubana y fundador del ICRT. Durante la conversación, él comenzó a hablar de discos, carátulas... y todo con tanta exactitud que me fascinó. Ahí dije «esto es lo mío», «lo que me interesa es vincular mis propias vivencias a la profesión y no hay cosa más vinculada a mí que la música popular». Conocía estos géneros desde chiquito, solo debía sistematizar el estudio. En aquel momento, me enfrenté a la desventaja de un investigador joven: trabajar muchas veces con opiniones y referencias de otros. Ahora con internet uno adelanta mucho, puedes encontrar más información.

Dentro del amplio universo de la música cubana, ¿qué figura eligió para su primer documental como realizador? ¿Qué lo motivó?

Como realizador, el primer documental que hice fue sobre Daniel Santos, un músico (puertorriqueño) que estuvo muchos años en Cuba y respondía a patrones culturales muy cercanos a las más bajas capas sociales. Me interesó esta propuesta porque quería mostrar cómo un individuo de esa naturaleza puede ser un patriota, un dro-

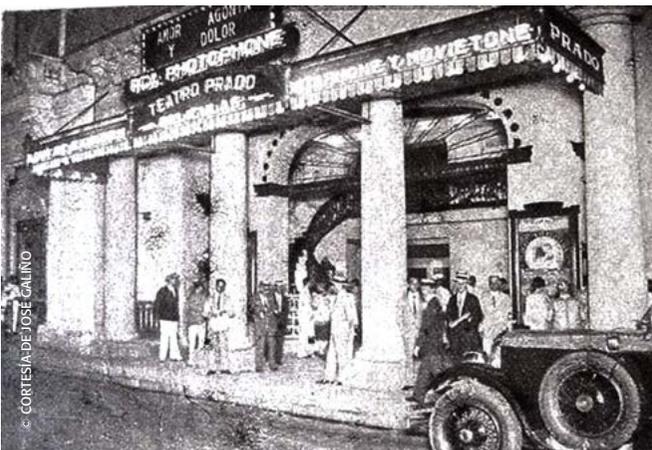
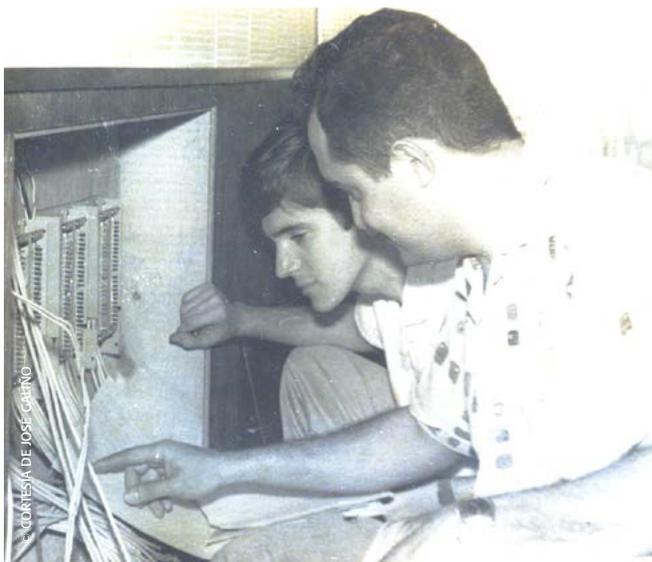


Imagen superior: José Galiño y Ángel Díaz en el estudio de Prado 210 fundado en 1963. Imagen inferior: Teatro Prado 1929, transformado luego en estudio de sonido profesional.

gadicto, un misógino y, además, un cantante muy popular. Hice el guion y, una vez terminado, se lo llevé a Lourdes Prieto, prestigiosa directora cubana de documentales. Ella me dijo que no lo hacía sin mí y esto me dio la oportunidad de dar mis primeros pasos en este universo.

Me gusta rescatar figuras que han sido olvidadas, es una filantropía mía. Gracias a esta afición por la música popular, he conocido a muchas personas, por ejemplo, fui muy amigo de Senén Suárez, a quien tuve la suerte de hacerle un documental antes de fallecer. También he registrado el trabajo del pianista Huberal Herrera, incluso, cuando lo llamé para felicitarlo por recibir el Premio Nacional de Música, me dijo que también había que felicitarme a mí, porque el documental había sido transmitido varias veces por la televisión, rescatando su labor que estaba prácticamente olvidada.

Su afición no solo por conservar, sino por rescatar y mostrar aquello que ha sido olvidado, se relaciona con el trabajo diario que realiza en el archivo del ICAIC, ¿puede acercarnos un poco a esta rutina?

Actualmente, el archivo de sonido está dividido en cuatro partes: la música, la banda sonora de las películas, ambiente y efecto y el archivo histórico. Cada persona atendía un área —digo «atendía», porque solo quedo yo. En los años 90, se deja de hacer el noticiero ICAIC, que era un gran generador de contenido, pues salía semanalmente y hacía que el archivo se nutriera. Al desaparecer el noticiero y no realizarse documentales prácticamente, se ha incorporado muy poco material al archivo.

También, en estos momentos, no se encuentran personas a quienes le interese este tipo de actividad, tendrían que



Imagen izquierda: José Galiño en la Biblioteca Nacional de Cuba durante el proceso investigativo que realizó para el documental *Daniel Santos. Para gozar La Habana* (2004). Imagen derecha: Fotograma del documental *Huberal* (2019) realizado por José Galiño en honor al destacado pianista, condecorado con el Premio Nacional de Música 2020.

otro lado. Se digitalizó lo más importante, por ejemplo, todas las transmisiones de Eduardo Chibás, incluso hasta el día en que se suicidó.

Volviendo un poco a la música, ¿qué función le atribuye como parte del discurso sonoro?

Hay una tendencia a usar menos música, porque tradicionalmente ha sido casi la única contribuyente del diseño sonoro y el contenido dramático de una película. Cuando quieres que el espectador piense de una forma, pones una composición apropiada. Así, la música limita el efecto creativo del sonido, los ambientes tienen la misma capacidad de influir anímicamente, sin embargo, se explora esto muy poco. En este sentido, para el sonidista la música es el enemigo.

Sobre el diseñador sonoro recae una gran responsabilidad, que exige mucho de sus capacidades a la hora de interactuar con el director. Además, el sonido no puede ir tampoco más allá de lo que la imagen permite, por eso el sonidista debe participar en la realización del guion, para fijar ciertas cosas en la filmación.

En la relación coexistente entre el lenguaje musical y la imagen, ¿qué clichés considera fundamentales?

Uno de mis «teques» preferidos es hablar de que los clichés musicales no los inventó Hollywood, están en la propia



naturaleza humana. ¿Por qué los sonidos agudos los identificas con la felicidad y el placer? ¡Ah! Porque los sonidos de la naturaleza están asociados con eso, es decir, la brisa, el aire, el mar y las aves son cosas que dan placer. Sin embargo, los sonidos dramáticos están vinculados a las cosas graves: los terremotos, los truenos y los sonidos de las fieras. Por lo tanto, cuando haces una orquestación, estás apoyándote en esto. Hay un vínculo cultural y es psicológico.

¿El diseño sonoro ha logrado perfeccionarse con la era digital y las nuevas tecnologías?

Es cierto que la era digital ha propiciado mayor perfección. Aunque la digitalización no entraña una mayor rapidez, todo lo contrario. Ahora la sonorización de las películas tarda más que antes, porque para el sonido de un tren tienes que poner seis o siete pistas, cuando solo tenías que coger



el sonido de un tren del archivo y ponerlo. Antes, cuando veías el mar, no había una exacta sincronización entre lo que se escuchaba y el movimiento de las olas, ahora ves una perfección que dices «lo grabaron en ese momento», pero normalmente no es así. Todo está reconstruido. Posiblemente, ves una playa solitaria y del otro lado de la cámara hay un pueblo bullicioso... y, por eso, entre nosotros decimos que el cine es una mentira que fabricas.

Además, está el tema de los cambios de formato de conservación. Esto hace que los archivos tengan una inseguridad tremenda. Esta guerra no hay dios que le caiga detrás.

Luego de dos horas de una grata conversación, podría decirnos... ¿qué labor le ha ofrecido mayor placer a lo largo de los años?

Una pregunta interesante, nunca me la habían hecho. Soy un poco renacentista, tengo tantas aficiones que no sabría decir cuál me proporciona mayor placer. Me gusta la historia, me he hecho especialista en los temas republicanos, de esos conozco bastante. Además, me interesa la música popular y el cine, aunque hay momentos en que he apartado al segundo —ahora mismo lo tengo un poco olvidado.

Actualmente trabajo para una sección nombrada «Crónicas del Arca» en la revista *Cine Cubano* digital. Allí muestro fundamentalmente grabaciones raras, aunque tiene una parte escrita. El centro de la propuesta está en que el archivo de sonido es como si fuera un arca, un espacio de resguardo y conservación de aquello que se valora y se necesita. El concepto de nuestra arca es de que cualquier fonograma puede ser finalmente útil, solo hay que esperar el momento. Esta propuesta me proporciona el placer de ver la difusión de documentos sonoros que crees dormidos. Trabajar para algo que se guarda es una labor ingrata. ¿Qué cosa es eso de restaurar para que nadie lo vea? El interés debe estar enfocado



«Crónicas del arca» por Jose Galiño en revista *Cine Cubano*: «En esta sección iremos revelando en forma sucesiva muchos de estos registros sonoros, para así sustraerlos de ese, a veces largo, oscuro e injusto letargo» (<http://www.revistacinecubano.icaic.cu/cronicas-del-arca/>).

en la divulgación. Los archivos históricos y los audiovisuales lo necesitan, incluso diría que contribuye a que los funcionarios se interesen; y es que, cuando tienes un funcionario que no es Eusebio Leal, normalmente los archivos se olvidan.

Con la revista, me he realizado. Empecé con una idea muy farandulera (lo hice con toda intención): Enrique Pineda Barnett, cuando tenía 16 años cantando *La vie en rose*, acompañado por Olando de la Rosa —me comenta el director de la revista que, durante la presentación (a la cual no pude ir), las personas se emocionaron mucho, porque Pineda estaba muy enfermo. De este modo, continúo compartiendo desde «Crónicas del Arca» algunos de los tesoros resguardados en el archivo del ICAIC.

Bertha Fernández (bibliotecaria)
y Adria Suárez-Argudín (gestora cultural)
Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
biblioteca1@estebansalas.ohc.cu

MÚSICA DE LOS ESPACIOS DE SOCIALIZACIÓN EN LA HABANA Y SANTIAGO DE CUBA, SIGLO XIX. PREMIO NACIONAL DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS DE CUBA 2019



El Premio Nacional de la Academia de Ciencias de Cuba 2019 fue entregado a los resultados de la investigación científica, titulada «Música de los espacios de socialización en la Habana y Santiago de Cuba, siglo XIX». Bajo el aval del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana) y el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Minicult), la autoría del estudio recae en Miriam Escudero, Claudia Fallarero, Zoila Lapique, Franchesca Perdigón e Indira Marrero.

En el teatro del Centro de Ingeniería Genética y Biotecnología, el 28 de noviembre de 2020, presidió el acto oficial Inés María Chapman, viceprimera ministra de la República de Cuba; Elba Rosa Pérez Montoya, ministra del Ministerio de Ciencia Tecnología y Medioambiente; y Luis Velázquez Pérez, presidente de la Academia de Ciencias de Cuba. La ceremonia fue dividida por regiones, dada la situación epidemiológica que atraviesa el mundo; para esta ocasión fueron otorgados 71 premios de las provincias Mayabeque, La Habana y Pinar de Río.

Acto de premiación realizado por la Academia de Ciencias de Cuba. A la derecha la musicóloga Claudia Fallarero, quien fue reconocida junto a Miriam Escudero, Zoila Lapique y otras investigadoras por el trabajo acerca de la música en los espacios de socialización decimonónicos. A su lado, la historiadora María del Carmen Barcia quien fue de igual modo galardonada en la categoría de Ciencias Sociales.

DOCENCIA

Tercera Edición de la Maestría en Gestión
del Patrimonio Histórico-Documental de la
Música del Colegio Universitario
San Gerónimo de La Habana
(Universidad de La Habana)
Convocatoria: Septiembre 2021



DEL PATRIMONIO MUSICAL Y EL LEGADO DE EUSEBIO LEAL SPENGLER EN EL ESPACIO ACADÉMICO

por Yohany Le-Clere

Mientras el mundo atravesaba una de las peores crisis sanitarias de la humanidad a causa de la Covid-19, en el emblemático escenario habanero de la Basílica Menor de San Francisco de Asís, se oficiaba un acto a favor de la cultura y la continuidad en las labores que coordina el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas. Así recibieron sus títulos de Máster en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música: Diane Sariol, Carla Mesa, Yohana Ortega, Lourdes Fernández, María de la Concepción Franqui y Gabriela Rojas. Igualmente, se graduaron 29 nuevos licenciados en Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico-Cultural, junto a un egresado de la Maestría en Preservación y Gestión del Patrimonio Cultural.

El Dr. Félix Julio Alfonso López, coordinador asistente del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, presidió el acto. También asistieron la Dra. Miriam Nicado García, rectora de la Universidad de La Habana; el Dr. Homero Acosta Álvarez, secretario de la Asamblea Nacional del Poder Popular; el Dr. José Luis Toledo Sande, presidente de la Comisión de



Durante el acto de graduación del Colegio Universitario San Gerónimo de la Habana, en la Basílica Menor de San Francisco de Asís, algunos de los egresados de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música, de izquierda a derecha: Diane Sariol, Gabriela Rojas, María de la Concepción Franqui y Yohana Ortega.

Asuntos Constitucionales y Jurídicos de la Asamblea Nacional del Poder Popular; y Javier Leal, hijo de Eusebio Leal Spengler.

La mañana del viernes 20 de noviembre de 2020 no solo fue el momento idóneo para la entrega de los diplomas, durante la

octava graduación del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana), sino que se convirtió en un hermoso homenaje a Eusebio Leal Spengler, quien dotó a la palabra «historiador» de un significado que trasciende el uso común.

Entre sus muchas virtudes destaca el afán por la enseñanza, la transmisión del conocimiento, la formación de personas atemperadas a su tiempo, pero con un anclaje profundo en el pasado; el compromiso inmanente con la sociedad del presente y la necesidad trascendente de legar un mundo más informado y capaz a los que vienen luego. La concreción del Colegio Universitario San Gerónimo ha sido, sin duda, el crisol de su labor catequética con relación al patrimonio. Según expresó Alfonso López en su intervención, Leal comulgó con la Dra. Patricia Rodríguez Alomá —directora del Plan Maestro de la Oficina del Historiador— en «la necesidad de contar con un Centro de Estudios en la Oficina, que se encarga de transmitir los saberes prácticos, acumulados durante décadas en la gestión y restauración del patrimonio, y enseñarlos en un ámbito académico». Al respecto, profundizó: «Esa fue la génesis del Co-

legio Universitario San Gerónimo de La Habana, que tomó cuerpo físico en el inmueble primorosamente restaurado, al que se devolvieron símbolos tan relevantes como la gran portada barroca de la calle Mercaderes o la torre campanario, donde otrora estuvo la Real Pontificia Universidad de San Gerónimo de La Habana, ubicada dentro del Convento de Santo Domingo, perteneciente a la orden de los Padres Predicadores». De modo particular, el Colegio San Gerónimo ha amparado los estudios relacionados con el patrimonio musical, mismos que concommitan con los objetivos dictados por la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* (2003), en especial, «la sensibilización en el plano local, nacional e internacional a la importancia del patrimonio cultural inmaterial y de su reconocimiento recíproco». Es así como esta oferta académica singular, es pionera en proveer herramientas y conocimiento para reconocer, gestionar y preservar la música en su dimensión patrimonial. Dicha labor fue elogiada por el Dr. Félix Julio quien reconoció como «muy notable el aporte que ha realizado el Colegio Universitario e instituciones muy cercanas a él, como el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, al crecimiento personal e intelectual de la fuerza de trabajo de la Oficina y de otros territorios».

La música fue el arte que solemnizó el acto con la participación de dos agrupaciones, vinculadas a la Oficina del Historiador con sede en el Centro Histórico de La Habana Vieja, el Conjunto de Música Antigua Ars Longa y la Camerata Romeu. La primera interpretó los himnos *La Bayamesa*, Himno Nacional de Cuba, y *Gaudeamus Igitur*, Himno Universitario por excelencia desde el siglo XVIII.

Acorde con el espíritu de la gestión patrimonial de la música, Zenaida Romeu, directora de la Camerata Romeu, comentó la significación de las piezas seleccionadas para el programa: «Esta es una obra que es también patrimonio, creada por un compositor que tiene 102 años, Alfredo Diez Nieto (La Habana, 1918)», refiriéndose a «Larghetto», segundo movimiento del *Quinteto para Cuerdas*. Al hablar de «Tempo de Habanera», primer movimiento de la *Pequeña Serenata Cubana*, la calificó como «otra obra patrimonial, de Fabio Landa (Las Villas, 1924-La Habana, 2003)». La actuación de la agrupación cerró con las piezas «Improvisada» y «Cortesana», de la *Suite de Danzas Cubanas*, escrita por Ignacio Cervantes (La Habana, 1847-1905); y *La Comparsa*, obra icónica de Ernesto Lecuona (Guanabacoa, 1895-Santa Cruz de Tenerife, 1963). Como colofón, Zenaida dio las gracias a Eusebio y, de ese modo, se hizo eco de los allí presentes.

La memoria de Eusebio ha pasado a formar parte de ese patrimonio al que se entregó, y el acto de graduación no fue uno más de los homenajes que se les realizaran, sino la concreción de una frase, devenida aforismo, dicha por esa grande de las letras cubanas, Fina García-Marruz quien, cual profetiza, sentenció: «cuando lo olviden los hombres, todavía lo recordarán las piedras».

Yohany Le-Clere

Gestor cultural del Gabinete de Patrimonio Musical

Esteban Salas

promocion@estebansalas.ohc.cu



Instantáneas de la octava graduación del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana en la Basílica Menor de San Francisco de Asís. En la imagen superior, algunos de los recién egresados de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música, junto a miembros del consejo académico del Colegio Universitario. Debajo la Camerata Romeu dirigida por Zenaida Romeu durante el acto de graduación.

CARTELERA

@gabinetestebans

@gab.patrimoniomusical.cuba



Observatorio

del Patrimonio Musical

SEMANA DEL 31 DE AGOSTO AL 4 DE SEPTIEMBRE DE 2020

LUNES 31 de agosto: *El Sincopado Habanero* cierra su tercer año a modo de anuario.

MARTES 1 de septiembre: Andar por el patrimonio musical. La escena musical en el Teatro Coliseo.

MIÉRCOLES 2 de septiembre: Pentagramas del Pasado. *Te Deum*, de Esteban Salas: Un himno de celebración.

JUEVES 3 de septiembre: Musivisión. *Te Deum*, de Esteban Salas por los 500 años de La Habana.

VIERNES 4 de septiembre: Observatorio del Patrimonio Musical. Noticias y comentarios.

SEMANA DEL 7 AL 11 DE SEPTIEMBRE DE 2020

LUNES 7 de septiembre: *El Sincopado Habanero*. Habana Clásica *in crescendo*.

MARTES 8 de septiembre: Andar por el patrimonio musical. II Taller Internacional de Patrimonio Musical Documenta Musicæ.

MIÉRCOLES 9 de septiembre: Pentagramas del Pasado. *Plegaria a la Virgen de la Caridad*, de Cratilio Guerra.

JUEVES 10 de septiembre: Musivisión. *Frédéric Chopin: Dos siglos de música (I)*

VIERNES 11 de septiembre: Observatorio del Patrimonio Musical. Noticias y comentarios.

SEMANA DEL 14 AL 18 DE SEPTIEMBRE DE 2020

LUNES 14 de septiembre: *El Sincopado Habanero*. Joaquín Ugarte regresó a La Habana.

MARTES 15 de septiembre: Andar por el patrimonio musical. II Taller Internacional de Patrimonio Musical Documenta Musicæ. Ponencias.

MIÉRCOLES 16 de septiembre Pentagramas del Pasado. *Filius meus, parvulus est*. Obra inédita de Joaquín Ugarte, Maestro de capilla de La Habana, en el Siglo de las Luces.

JUEVES 17 de septiembre: Musivisión. *Frédéric Chopin: Dos siglos de música (II)*.

VIERNES 18 de septiembre: Observatorio del Patrimonio Musical. Noticias y comentarios.

SEMANA DEL 21 AL 25 DE SEPTIEMBRE DE 2020

LUNES 21 de septiembre: *El Sincopado Habanero*. Espacios y memorias en el Festival de La Habana.

MARTES 22 de septiembre: Andar por el patrimonio musical. II Taller Internacional de Patrimonio Musical Documenta Musicæ. Maestranter.

MIÉRCOLES 23 de septiembre Pentagramas del Pasado. Tres «danzones» para piano del siglo XIX: *El biberón*, *Los dos amantes* y *Recuerdos de un día*.

JUEVES 24 de septiembre: Musivisión. *Sergei Rachmaninoff: Itinerario de un virtuoso (I)*.

VIERNES 25 de septiembre: Observatorio del Patrimonio Musical. Del Patrimonio legitimado por la Unesco: El tango.

SEMANA DEL 28 DE SEPTIEMBRE AL 2 DE OCTUBRE DE 2020

LUNES 28 de septiembre: *El Sincopado Habanero*. Vivir y escuchar La Habana en sus 500.

MARTES 29 de septiembre: *Andar por el patrimonio musical*. II Taller Internacional de Patrimonio Musical Documenta Musicae. Conciertos.

MIÉRCOLES 30 de septiembre *Pentagramas del Pasado*. *Tres oraciones breves para piano* (2018), de José María Vitier.

JUEVES 1 de octubre: *Musivisión*. *Sergei Rachmaninoff: Itinerario de un virtuoso* (II).

VIERNES 2 de octubre: *Observatorio del Patrimonio Musical*. Del Patrimonio legitimado por la Unesco: El vallenato.

SEMANA DEL 5 AL 9 DE OCTUBRE DE 2020

LUNES 5 de octubre: *El Sincopado Habanero*. Remembranza del Encuentro de Jóvenes Pianistas en La Habana.

MARTES 6 de octubre: *Andar por el patrimonio musical*. Inauguración del V Encuentro de Jóvenes Pianistas.

MIÉRCOLES 7 de octubre *Pentagramas del Pasado*. *Salomónicos. Estudios para la mano derecha*, de Juan Piñera.

JUEVES 8 de octubre: *Musivisión*. *Sergei Rachmaninoff: Itinerario de un virtuoso* (III).

VIERNES 9 de octubre: *Observatorio del Patrimonio Musical*. Del Patrimonio legitimado por la Unesco: Música aymara.

SEMANA DEL 12 AL 16 DE OCTUBRE DE 2020

LUNES 12 de octubre: *El Sincopado Habanero*. *Il filosofo di campagna*, de Italia a La Habana.

MARTES 13 de octubre: *Andar por el patrimonio musical*. La sala Ignacio Cervantes en el V Encuentro de Jóvenes Pianistas.

MIÉRCOLES 14 de octubre *Pentagramas del Pasado*. Tres villancicos, de Esteban Salas.

JUEVES 15 de octubre: *Musivisión*. *Sergei Rachmaninoff: Itinerario de un virtuoso* (IV).

VIERNES 16 de octubre: *Observatorio del Patrimonio Musical*. Publicación del nuevo número del Boletín *El Sincopado Habanero*.

SEMANA DEL 19 AL 23 DE OCTUBRE DE 2020

LUNES 19 de octubre: *El Sincopado Habanero*. *Boletín Música*: 50 años en esta edición.

MARTES 20 de octubre: *Andar por el patrimonio musical*. Basílica Menor de San Francisco de Asís. V Encuentro de Jóvenes Pianistas.

MIÉRCOLES 21 de octubre *Pentagramas del Pasado*. *Música para ritual masónico* (1916), de Ramón Figueroa Morales.

JUEVES 22 de octubre: *Musivisión*. *Sergei Rachmaninoff: Itinerario de un virtuoso* (V).

VIERNES 23 de octubre: *Observatorio del Patrimonio Musical*. Del Patrimonio legitimado por la Unesco: El candombe uruguayo.

SEMANA DEL 26 AL 30 DE OCTUBRE DE 2020

LUNES 26 de octubre: *El Sincopado Habanero*. Crónica de un tiempo no perdido.

MARTES 27 de octubre: *Andar por el patrimonio musical*. Teatro Martí. V Encuentro de Jóvenes Pianistas.

MIÉRCOLES 28 de octubre *Pentagramas del Pasado*. Dos villancicos, de Juan Paris.

JUEVES 29 de octubre: *Musivisión*. *Dos sonatas románticas*.

VIERNES 30 de octubre: *Observatorio del Patrimonio Musical*. Del Patrimonio legitimado por la Unesco: El reggae de Jamaica.

SEMANA DEL 2 AL 6 DE NOVIEMBRE DE 2020

LUNES 2 de noviembre: *El Sincopado Habanero*. *¿Quo vadis, musicóloga?*

MARTES 3 de noviembre: *Andar por el patrimonio musical*. Inauguración del Festival Habana Clásica (2019).

MIÉRCOLES 4 de noviembre *Pentagramas del Pasado*. Tres danzas del *Lucero de La Habana* (1832).

JUEVES 5 de noviembre: *Musivisión*. *Maurice Ravel*: Concierto para piano en Sol mayor.

VIERNES 6 de noviembre: *Observatorio del Patrimonio Musical*. Del Patrimonio legitimado por la Unesco: El merengue dominicano.

SEMANA DEL 9 AL 13 DE NOVIEMBRE DE 2020

LUNES 9 de noviembre: *El Sincopado Habanero*. Cuando muera la Ceiba. Alabanza al eterno Historiador de La Habana.

MARTES 10 de noviembre: *Andar por el patrimonio musical*. Violoncello. Festival Habana Clásica (2019).

MIÉRCOLES 11 de noviembre *Pentagramas del Pasado. Sábanas Blancas*: Un arreglo de Jorge Aragón, desde *El Sincopado Habanero*.

JUEVES 12 de noviembre: *Musivisión. Béla Bartók*: Concierto para piano No.2.

VIERNES 13 de noviembre: *Observatorio del Patrimonio Musical*. Del Patrimonio legitimado por la Unesco: El punto cubano.

SEMANA DEL 16 AL 20 DE NOVIEMBRE DE 2020

LUNES 16 de noviembre: *El Sincopado Habanero*. «De la música a la plástica». Exposición virtual.

MARTES 17 de noviembre: *Andar por el patrimonio musical*. Andar por las secciones de *El Sincopado Habanero*.

MIÉRCOLES 18 de noviembre *Pentagramas del Pasado. Leal al tiempo*: Un arreglo de Jorge Aragón, desde *El Sincopado Habanero*.

JUEVES 19 de noviembre: *Musivisión. Música de La Habana, siglo XVIII*.

VIERNES 20 de noviembre: *Observatorio del Patrimonio Musical*. Exposición virtual «De la música a la plástica en *El Sincopado Habanero*».

SEMANA DEL 23 AL 27 DE NOVIEMBRE DE 2020

LUNES 23 de noviembre: *El Sincopado Habanero*. Manejo digital de fuentes documentales para el conocimiento del patrimonio musical.

MARTES 24 de noviembre: *Andar por el patrimonio musical*. Aldo López-Gavilán: Compositor en residencia. Festival Habana Clásica (2019).

MIÉRCOLES 25 de noviembre *Pentagramas del Pasado. Misa a cuatro voces*, de Cayetano Pagueras.

JUEVES 26 de noviembre: *Musivisión. Velada Barroca (I)*.

VIERNES 20 de noviembre: *Observatorio del Patrimonio Musical*. La lengua, la danza y la música de los garífunas.

SEMANA DEL 30 DE NOVIEMBRE AL 4 DE DICIEMBRE DE 2020

LUNES 30 de noviembre: *El Sincopado Habanero*. Cuarto premio de la Academia de Ciencias de Cuba a la preservación del Patrimonio Musical.

MARTES 1 de diciembre: *Andar por el patrimonio musical*. Clases magistrales en Habana Clásica (2019).

MIÉRCOLES 2 de diciembre *Pentagramas del Pasado*. Tres danzas de Calixto Varona: *Crema prú, La Malanga y Siempre tuya*.

JUEVES 3 de diciembre: *Musivisión. Velada Barroca (II)*.

VIERNES 4 de diciembre: *Observatorio del Patrimonio Musical*. Música de marimba, cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del Pacífico Sur y de la provincia ecuatoriana de Esmeraldas.

SEMANA DEL 7 AL 11 DE DICIEMBRE DE 2020

LUNES 7 de diciembre: *El Sincopado Habanero*. Las contradanzas de una distinguida habanera: Un encuentro con Zoila Lapique.

MARTES 8 de diciembre: *Andar por el patrimonio musical*. Festival Habana Clásica (2019).

MIÉRCOLES 9 de diciembre *Pentagramas del Pasado. Ave María*, de Cratilio Guerra.

JUEVES 10 de diciembre: *Musivisión. Velada Barroca (III)*.

VIERNES 11 de diciembre: *Observatorio del Patrimonio Musical*. Cantos de trabajo de los llanos de Colombia y Venezuela.

SEMANA DEL 14 AL 18 DE DICIEMBRE DE 2020

LUNES 14 de diciembre: *El Sincopado Habanero*. «Estamos contigo»: Una ventana a la creación musical contemporánea en Cuba.

MARTES 15 de diciembre: *Andar por el patrimonio musical*. Festival Habana Clásica (2019).

MIÉRCOLES 16 de diciembre Pentagramas del Pasado. Tres villancicos de Juan Paris: *Cautivos de Ysrael, A qué fin van los pastores y Pues que ya el deseado*.

JUEVES 17 de diciembre: Musivisión. *Velada Barroca (IV)*.

VIERNES 18 de diciembre: Observatorio del Patrimonio Musical. Carnaval de Barranquilla.

SEMANA DEL 21 AL 25 DE DICIEMBRE DE 2020

LUNES 21 de diciembre: *El Sincopado Habanero*. Observatorio del Patrimonio Musical.

MARTES 22 de diciembre: Andar por el patrimonio musical. Esteban Salas entre miradas.

MIÉRCOLES 23 de diciembre Pentagramas del Pasado. Tres villancicos de Esteban Salas: *Unos pastores, Como la Luz ha nacido y O que noche*.

JUEVES 24 de diciembre: Musivisión. *295 natalicio de Esteban Salas*.

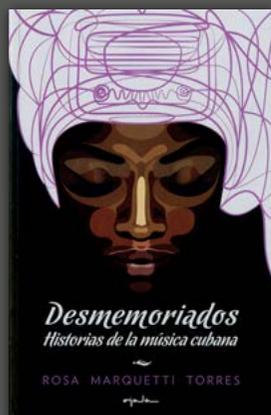
VIERNES 25 de diciembre: Observatorio del Patrimonio Musical. Celebración del aniversario de Esteban Salas.

Laura Escudero

Gestora cultural del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (investigacion2@estebansalas.ohc.cu)

BIBLIOTECA-FONOTECA FRAY FRANCISCO SOLANO

GABINETE D
PATRIMONIO MUSICAL
ESTEBAN SALAS



DESMEMORIADOS: HISTORIA DE LA MÚSICA CUBANA

Rosa Marquetti Torres
prólogo: Sigfredo Ariel

Con la intención de cubrir zonas poco iluminadas de la música cubana, también patrimonio de una rica historia musical, presentamos este libro en nuestro boletín. Esta investigación nos trae una selección de textos anteriormente publicados en internet en el blog homónimo (<http://www.desmemoriados.com>) sobre figuras olvidadas pero

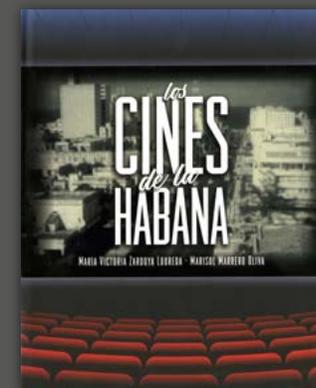
necesarias. En el prólogo Sigfredo Ariel nos dice refiriéndose a su autora: «La imagino encabezando esta bronca contra la desmemoria a la manera de *La Libertad guiando al pueblo*, aquel cuadro de Delacroix...».



CONFLUENCIAS DE LOS SENTIDOS: DISEÑO SONORO EN EL CINE CUBANO DE FICCIÓN

Dailey Fernández González

Es un estudio que nos ayuda a comprender que cuando hablamos de banda sonora cinematográfica, no solo de música se trata. La autora parte del análisis de películas cubanas de ficción, realizadas durante el 2001 y 2014, producidas por el ICAIC. Proponemos a nuestros lectores igualmente acudir a la siguiente dirección electrónica <http://www.desmemoriados.com/sergio-vitier-de-cierta-manera/> para que se acerquen a la recreación de los temas tratados en este libro sobre la banda sonora y la música en el cine, con una excelente muestra.



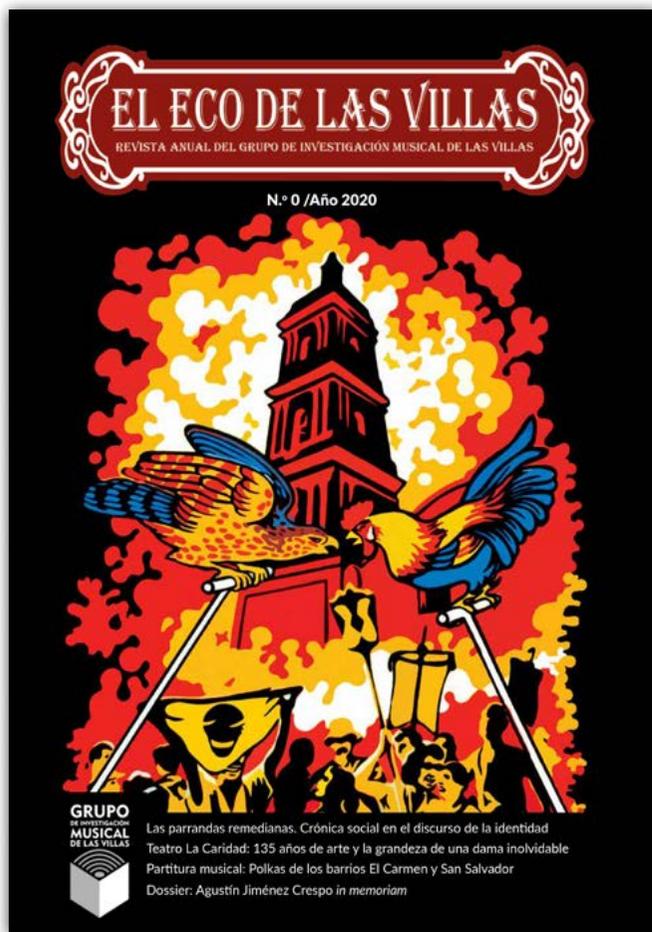
LOS CINES DE LA HABANA

María Victoria Zardoya
y Marisol Marrero

Publicado por Ediciones Boloña, en el 2018, se une a la presentación de textos dedicados al cine, que nuestra biblioteca atesora. Con una mirada dirigida

al patrimonio arquitectónico de las salas de cine en la ciudad a lo largo de las seis primeras décadas del siglo XX es una invitación al disfrute y conocimiento a través de sus páginas.

EL ECO DE LAS VILLAS, NUEVAS PÁGINAS EN TORNO AL PATRIMONIO MUSICAL DE LA REGIÓN CENTRAL DE CUBA



La ausencia de materiales, en prensa seriada, sobre la gestión del patrimonio musical de la región central de Cuba fue la motivación fundamental para la creación de *El Eco de las Villas*. La revista impresa — presentada en diciembre de 2020 por el grupo de investigación musical perteneciente al territorio— posee una frecuencia anual.

Entre sus objetivos, está proponer una mirada contemporánea a fenómenos del pasado y el presente, que constituyen legado musical y marcan la identidad cultural de este espacio. También tiene el encargo de divulgar la labor investigativa alrededor de los procesos de salvaguarda, sin olvidar, aquellos vinculados al desarrollo y la evolución de la música cubana desde una mirada analítica y contemporánea. Al tener en cuenta estas perspectivas, se pretende contribuir al pensamiento teórico de la Isla y al proyecto de identidad y masificación de la cultura, planteado por la institución rectora de este sector.

Esta publicación cuenta con siete secciones: «Nota Aguda», «Actualidades», «Gacetillas», «Partitura Musical», «Dossier», «Crónica del Pasado» y «Ritornello musical». La primera incluye textos de mayor envergadura sobre la conservación y el conocimiento del patrimonio musical. La segunda se especializa en noticias y otros contenidos de carácter informativo sobre acontecimientos de este ámbito. Por su parte, el siguiente espacio está dedicado a la crítica y los artículos en torno a tópicos de

corte menos académico; junto a propuestas enfocadas en la opinión y la crónica de eventos.

Una vez que el lector llega a la cuarta sección puede encontrar una partitura, con carácter coleccionable, acompañada de una breve descripción técnica, que permite la ejecución del intérprete a partir del documento original. Mientras, «Dossier» plantea ideas referenciales y biográficas alrededor de un músico, un género, una institución o un hecho musical dado. En «Crónica del Pasado» es evidente el rescate de una fuente antigua, que permite un acercamiento al pensamiento musical originado en el centro de Cuba y que, por su rareza o difícil acceso en bibliotecas o archivos, merece ser divulgado —puede tener carácter facsimilar o constituir una transcripción literal o un duplicado gráfico. Como colofón, «Ritornello lo musical» es una sección encaminada a recordar acontecimientos y efemérides relacionadas con la música del pasado desde la contemporaneidad.

Angélica Solernou

Directora del Conjunto de Música Antigua Ars Nova
patrimoniomusical.lasvillas@gmail.com



EL SINCOPADO HABANERO

Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
<https://gabinete.cubava.cu/sincopadohabanero/>

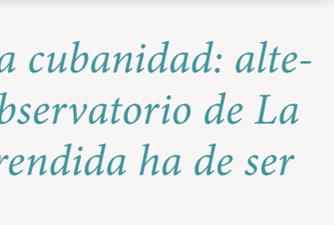
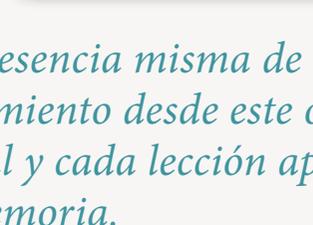
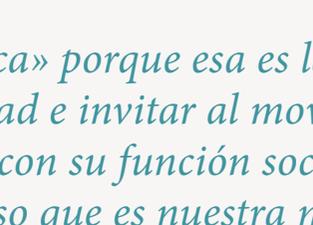
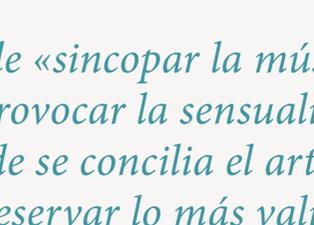
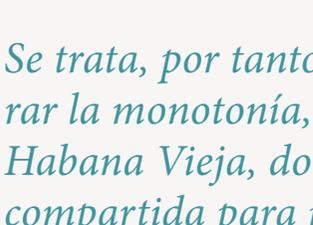
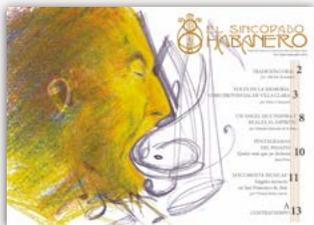
Vol. I 2016

Vol. II 2017

Vol. III 2018

Vol. IV 2019

Vol. V 2020



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





Detalles de la fachada, con elementos musicales, del Cine Norma, en la barriada de Luyanó que, junto al Café Expreso, era uno de los más concurridos de la zona. Imagen histórica tomada del libro *Los cines de La Habana*, de María Victoria Zardoya y Marisol Marrero, Ediciones Boloña, 2018, p. 186.

