

Debate musical en la revista *Cine Cubano*: vanguardia y reverberaciones del realismo socialista post-Stalin

Ivette Céspedes Gómez

Universidade Federal do Rio de Janeiro

<https://orcid.org/0000-0002-7933-7698>

ivette.janet@gmail.com

Resumen

El presente artículo propone una revisión crítica de los discursos musicales que circularon en la revista *Cine Cubano*, concebida como portavoz del quehacer del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y como guía de la política cultural cubana. A partir del análisis de artículos publicados entre las décadas de 1960 y 1970, se examinan las tensiones estéticas entre vanguardia y retaguardia musical y sus resonancias en la creación para el cine. La discusión se inscribe en el contexto del deshielo socialista, las polémicas culturales y las experiencias internacionales que influyeron en los músicos cubanos, en especial el modelo polaco y los festivales Otoño de Varsovia. El estudio observa cómo los compositores interpelados defendieron o cuestionaron las nuevas técnicas y cómo estas posiciones dialogaron con la identidad nacional y la relación entre música e imagen en movimiento. Se advierte que la revista funcionó como instancia discursiva institucionalizada en la que se negociaron posturas y también se legitimaron las expresiones de vanguardia musical en Cuba.

Palabras clave: revista *Cine Cubano*, vanguardia musical, realismo socialista, Revolución Cubana, música cinematográfica.



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Musical Debate in the Magazine *Cine Cubano*: Vanguard and Reverberations of Post-Stalin Socialist Realism

Abstract

This article offers a critical reappraisal of the musical discourses that circulated in *Cine Cubano*, a journal conceived both as the mouthpiece of the Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry (ICAIC) and as a guide to Cuban cultural policy. Drawing on an analysis of articles published during the 1960s and 1970s, it examines the aesthetic tensions between musical avant-garde and rearguard positions and their reverberations in film composition. The discussion is situated within the context of the socialist thaw, cultural polemics, and the international experiences that shaped Cuban musicians—especially the Polish model and the Warsaw Autumn Festivals. The study traces how the composers addressed in these debates defended or challenged new techniques, and how these stances intersected with national identity as well as with conceptions of the relationship between music and the moving image. It argues that the journal operated as an institutionalized discursive arena in which positions were negotiated and, at the same time, the expressions of Cuba's musical avant-garde were legitimized.

Keywords: *Cine Cubano* journal, musical avant-garde, socialist realism, Cuban Revolution, film music.

Revista *Cine Cubano*: una relectura musicológica (1960-1970)

Como parte de la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), destaca la fundación en 1960 de su revista oficial, *Cine Cubano*, concebida como portavoz tanto del quehacer interno del Instituto como de los referentes internacionales para el nuevo cine cubano. Fue en ella donde se “configuró el discurso oficial del ICAIC” y sus páginas ofrecen “una especie de guía de la historia del ICAIC y de la política cultural cubana”.¹ En esta revista, los músicos también encontraron espacio para intervenir en los debates culturales. Este trabajo propone una revisión crítica de los discursos musicales que circularon en dicha publicación.

Los músicos vinculados a la escena de la música de concierto en Cuba ocuparon un espacio preeminente dentro de la institución, al participar activamente en la creación de bandas sonoras para el cine. No resulta sorprendente, por tanto, que las

1 Mariana Villaça, “O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)” (tesis de doctorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006), 57.

tensiones estéticas ya presentes en ese ámbito —particularmente los debates entre las corrientes de vanguardia y los sectores considerados de retaguardia— también se manifestaran en este nuevo contexto. Estos debates han sido abordados por autoras como Yurima Blanco García, de conjunto con Ailer Pérez Gómez,² Liliana González,³ así como por Marysol Quevedo⁴ entre otros, y serán analizados en profundidad en esta publicación como una muestra reveladora del papel de la música en el entorno cultural del cine revolucionario.⁵ Para ello, se tomará como base el

- 2 Yurima Blanco García y Ailer Pérez Gómez, “Vanguardia” y “retaguardia” musical en Cuba: relatos históricos y polémicas (1961-1971)”, *El Oído Pensante* 8, nro.2 (2020): 11-37.
- 3 Liliana de la Caridad González Moreno, “Federico Smith (1929-1977): invención biográfica: exilios, utopías, música y alteridad” (tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2025)
- 4 Marysol Quevedo, *Cuban Music Counterpoints: Vanguardia Musical in Global Networks*. (Nueva York: Oxford University Press, 2023); “Music in Cuban revolutionary cinema: musical experimentation in the service of revolutionary ideology”, en *Experiencing Music and Visual Cultures*, ed. Antonio Cascelli y Denis Condon (London: Routledge, 2021), 131-141.
- 5 El cine cubano cuenta hoy con un amplio corpus de investigaciones que permiten situar los debates estéticos, políticos e historiográficos en los que se inscribe el presente artículo. Para profundizar en algunos de los tópicos tratados haremos referencia a tres conjuntos de textos actuales y referenciales. En un primer grupo están los estudios generales sobre cine cubano que ayudaron a la contextualización del artículo, entre ellos se encuentran Michael Chanan, *Cuban Cinema* (Minneapolis y London: University of Minnesota Press, 2004); María Caridad Cumaná, “Through the Eyes of Foreign Filmmakers: Contradictions and Paradigms of Cuban Cinema after the Revolution”, en *Cuba in a Global Context: International Relations, Internationalism, and Transnationalism*, ed. Catherine Krull y Louis A. Pérez Jr. (Gainesville, FL: University Press of Florida, 2014), 243-56; Ignacio del Valle Dávila y Mariana Martins Villaça, “Revolução Cubana e documentário – 60 anos”, *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, nro. extra 0 (2019): 2-11; Robert S. Lesman, *Translating Cuba: Literature, Music, Film, Politics* (New York y London: Routledge, 2021); Nancy Berthier y Camila Arêas (dirs.), *Noticiero ICAIC: 30 ans d’actualitéés cinématographiques à Cuba* (Bry-sur-Marne: INA Éditions, 2022); Marta Díaz y Joel del Río, *Los cien caminos del cine cubano* (La Habana: Ruth Casa Editorial, 2023). En un segundo grupo los estudios relacionados con música, sonido y cine cubano: Alexandra T. Vázquez, *Listening in Detail: Performances of Cuban Music* (Durham, NC: Duke University Press, 2013); Dailey Fernández González, *Confluencias de los sentidos: Diseño sonoro en el cine cubano de ficción* (La Habana: Ediciones ICAIC, 2018); Dylon Lamar Robbins, “Noises in Cuban Revolutionary Cinema”, en *Audible Geographies in Latin America: Sounds of Race and Place*, ed. Dylon Lamar Robbins (Cham: Springer International Publishing, 2019), 201-238; José Loyola Fernández, *La música en el cine documental cubano: Santiago Álvarez, Rogelio París y Rigoberto López* (La Habana: Ediciones ICAIC, 2017); Camila Arêas, Glauber Lacerda e Ivette Céspedes, “Música e internacionalismo no Noticiero ICAIC Latinoamericano”, *Caravelle* 123 (2024): 13-26, entre otros. Por último, los estudios que desde un marco general aportaron una visión historiográfica y analítica más amplia fueron los siguientes: Michel Chion, *A audióvisão: som e imagem no cinema*, trad. Pedro Elói Duarte (Lisboa: Texto & Grafia, 2011); Holly Rogers, “Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic”, en *Music and Sound in Documentary Film*, ed. Holly Rogers (New York: Routledge, 2015), 1-19; David Neumeyer y James Buhler, *Meaning and interpretation of music in cinema, Musical meaning and interpretation* (ciudad: Indiana University Press, 2015); Renan Paiva Chaves, “A formação do som do documentário: do cinema mudo ao afloramento do eu-realizador” (tesis de doctorado, Universidade Estadual de Campinas, 2022), 1-19 y Luiza Beatriz Amorim Melo Alvim, *A música no cinema: aspectos históricos, teóricos e estéticos* (Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2025).

análisis de artículos publicados entre las décadas de 1960 y 1970, centrados en las discusiones estéticas en torno a la música de concierto.

En el presente estudio se entenderá la prensa como “instrumento de manipulación de intereses y de intervención en la vida social” estrechamente ligado a la realidad político-social en la que está insertada.⁶ Una visión contextualizada y relacional de los datos permitirá entender las complejas “redes de significados” en torno a los músicos cubanos en el periodo en estudio, siempre tomando en consideración el planteamiento de la musicóloga Maria Alice Volpe:

Los datos pierden significado cuando son aislados de su contexto e, inversamente, ganan significado solo con la interconexión con otros datos, los cuales, también deben ser contextualizados. Los datos ganan significado continuamente en la medida en que somos capaces de entender cada vez más sus interrelaciones en la red cultural.⁷

Polémicas político-culturales en “el inicio del deshielo”: realismo socialista post-Stalin, vanguardia y cine cubano

En La Gaceta de Cuba, en el contexto del debate intelectual que movilizó a cineastas y escritores en 1963, Julio García Espinosa publicó las siguientes palabras: “No debemos pasar por alto el hecho de que el triunfo de la Revolución Cubana coincide con el inicio del deshielo en el campo socialista. [...] no podemos olvidar que la propia Revolución Cubana, desde sus inicios, surgió descongelada”.⁸ La Revolución de 1959 emerge en un contexto internacional marcado por reformas, críticas al estalinismo y revueltas internas en varios países del bloque socialista, precisamente durante un período que muchos interpretaban como un “deshielo”. En contraste con las normativas culturales rígidas impuestas por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, Cuba parecía fundarse sobre una sensibilidad menos condicionada por pautas estéticas congeladas. Dos elementos llaman la atención en este reclamo al ejercicio crítico. En primer lugar, se menciona la necesidad de contextualizar el

6 “...instrumento de manipulação de interesses e intervenção na vida social”. Maria Helena Rolim Capelato, *Imprensa e História do Brasil* (São Paulo: Contexto e Editora da Universidade de São Paulo, 1988), 21.

7 *Os dados perdem significado quando isolados de seu contexto e que, inversamente, ganham significado apenas em conexão com outros dados, que por sua vez também devem ser contextualizados. Dados ganham significado continuamente na medida em que somos capazes de entender cada vez mais suas interrelações na teia cultural.* Maria Alice Volpe, “Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural”, *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO* nro.7 (2004): 115.

8 Julio García Espinosa, “Vivir bajo la lluvia”, en *Polémicas culturales de los 60*, ed. Graziella Pogolotti, 2ª ed. (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007), 13.

proceso cubano dentro del sistema-mundo,⁹ atendiendo a su relación geopolítica con el bloque socialista; en segundo lugar, la caracterización de la isla como un proyecto revolucionario descongelado desde su nacimiento, lo cual permite comprender su temprano posicionamiento frente a los modelos artísticos dominantes en la órbita soviética. Los actores culturales analizados en este trabajo nos colocan frente al desafío de observar el debate cubano sobre realismo socialista y vanguardia a escala global. Se trata de un conflicto que subyace en las concepciones cubanas de vanguardia política y artística, y que encuentra en el cine y la música revolucionaria un campo privilegiado de expresión.

En el ámbito literario, Abreu sostiene que las polémicas culturales de los primeros años de la Revolución tenían como trasfondo una disputa por el modelo de representación que debía adoptarse en el arte.¹⁰ El realismo socialista era considerado, por un sector de la intelectualidad cubana vinculada desde los años treinta al Partido Comunista, como el modelo estético más adecuado para el nuevo orden revolucionario. A partir de lo planteado por García Espinosa, cabe entonces preguntarse: ¿qué perfiles adoptaban los debates sobre el realismo socialista a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta en el contexto internacional?

El realismo socialista fue proclamado como el método creativo oficial de la Unión Soviética durante el Primer Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos, celebrado en 1934. Según los lineamientos establecidos, los artistas debían generar una producción “realista en su forma y socialista en su contenido”, una formulación que ya había sido anticipada en 1927 por el pintor ruso Aleksandr Gerasimov.¹¹ Décadas más tarde, en 1978, el teórico soviético de la era postestalinista Markov reformuló el realismo socialista como un “sistema estético históricamente abierto para la representación verdadera de la vida”.¹² Esta relectura fue problematizada por Thomas Lahusen, quien la interpreta como una respuesta a las corrientes de revisionismo occidental que influenciaban la discusión teórica sobre el realismo socialista durante las décadas de 1960 y 1970. Es precisamente en este vaivén

9 Los sistemas-mundo de análisis sustituyen el estado nacional como la unidad estándar de análisis. En un sistema-mundo estamos frente a una zona espaciotemporal que atraviesa múltiples unidades políticas y culturales, una que representa una zona integrada de actividad e instituciones que obedecen a ciertas reglas sistémicas. Ver más en: Immanuel Maurice Wallerstein, *Análisis de sistemas-mundo: una introducción* (México: Siglo XXI, 2005), 32.

10 Alberto Abreu Arcia, *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007), 38.

11 Hal Foster, Yve-Alain Bois, Benjamin H.-D. Buchloh y Rosalind E. Krauss, *Arte desde 1900* (Madrid: Ediciones Akal, 2006), 265.

12 Foster, Bois, Buchloh y Krauss, *Arte desde 1900*, 5.

teórico entre expansión y contención de los límites del realismo socialista donde se inscribe también el pensamiento de varios intelectuales cubanos, quienes buscaron reinterpretar esta doctrina estética en función del proyecto revolucionario nacional.

En medio del conflicto de la Guerra Fría, las directrices del realismo socialista provocaron el aislamiento cultural de los países del bloque soviético respecto de la vida artística europea occidental y de los Estados Unidos, que marcaban las líneas estéticas de la modernidad. Tras la muerte de Joseph Stalin en 1953, comenzaron a manifestarse ciertos cambios —síntomas del llamado “deshielo”— que permitieron una relativa apertura y el surgimiento de demandas por mayores libertades en países como Hungría y Polonia, los más activos en esa búsqueda. Mientras Cuba inauguraba su fase revolucionaria y definía su posición en este nuevo tablero geopolítico, parte de Europa del Este ya transitaba, o intentaba transitar, un proceso de distensión política y cultural. Las tensiones propias de la desestalinización se manifestaron en diversos puntos del bloque socialista. Entre los episodios más significativos se encuentran: las protestas de junio de 1953 en la República Democrática Alemana, los levantamientos de Hungría y Polonia en 1956 y la Primavera de Checoslovaquia en 1968. Todos estos movimientos compartieron un objetivo común: alcanzar una mayor autonomía nacional y reducir el control soviético.

Cinco años después de los sucesos de 1956 —cuando Hungría intentó salir del Pacto de Varsovia y declararse neutral frente al conflicto bipolar—, en Cuba comenzaron a discutirse públicamente sus repercusiones. Entre 1961 y 1963, estos temas ocuparon un lugar destacado en reuniones y debates recogidos por la prensa. En ese marco, surgió el término despectivo “budapetismo”, utilizado por la escritora Mirta Aguirre como acusación de contrarrevolución, en alusión a los intentos reformistas húngaros. El discurso de Aguirre se inscribía en la célebre reunión de intelectuales convocada por Fidel Castro en la Biblioteca Nacional,¹³ a raíz de la censura del documental *P.M. (1961)*, dirigido por Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal. Aunque el conflicto inmediato era la censura de una obra concreta, en el fondo se trataba de una disputa más profunda entre grupos de intelectuales que buscaban espacios de poder dentro del nuevo orden revolucionario. La tensión se situaba entre quienes defendían la libertad creativa frente al stalinismo cultural, representados por intelectuales no afiliados al Partido, y los sectores ligados al

13 Por primera vez, en 2017 salen a la luz transcripciones de la reunión grabada que sostuvo Fidel Castro con intelectuales cubanos en la Biblioteca Nacional José Martí. Esta transcripción, de sumo valor historiográfico, se encuentra en el libro de Orlando Jiménez Leal y Manuel Zayas, *El caso P.M. Cine, poder y censura* (Madrid: Editorial Hypermedia, 2017), 146-234.

Partido Socialista Popular. En la sesión del 16 de junio de 1961, la escritora Mirta Aguirre, militante del Partido, adoptó una postura de revisión histórica y señaló:

cuando se habló ardorosamente de no tener que arrepentirse de tomar por caminos mutiladores de la libertad, que lo que había que evitar era el desastre estalinista ... quería recordar también que el movimiento contrarrevolucionario en Hungría había empezado por los movimientos intelectuales que reclamaban la libertad creadora.¹⁴

En esa misma reunión la propia voz de Fidel Castro alertó acerca de que las discusiones en Cuba no podían tomar los matices de la “cámara húngara”, considerando las discusiones del otro lado del Atlántico como “un espectáculo de discusión inculta”.¹⁵ La reunión terminaría con la máxima de la política cultural cubana formulada por el propio Fidel Castro “dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada”;¹⁶ máxima que será transformada en un dispositivo retórico especialmente por los músicos en defensa de las corrientes de vanguardia.

Después de 1961, el conflicto intelectual entre cineastas (Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Jorge Fraga) y miembros del Partido Socialista Popular (Edith García Buchaca, Mirta Aguirre, Sergio Benvenuto, Blas Roca) —acuñados por los cineastas como ‘marxistas dogmáticos’— volvió a tomar protagonismo en la prensa cubana entre los meses de julio y noviembre de 1963. Los filmes *La dolce vita*, *Accattone* (traducida al español como *Desajuste social*), *El ángel exterminador* y *Alias Gardelito* presentaban un matiz moral y unas estrategias formales que no se ajustaban a los anhelos de lo que debía ser la proyección cinematográfica revolucionaria, entendida en ese momento como una herramienta con un tono más educativo y propagandístico. En estos modelos cinematográficos resultaba difícil identificar al joven revolucionario, al “hombre nuevo”, figura central en la agenda cultural del nuevo orden. Esta ausencia de identificación generacional era especialmente preocupante para miembros del campo intelectual afines al poder, como Blas Roca y Mirta Aguirre, quienes defendían un cine comprometido con los valores y las aspiraciones del proyecto socialista.

Los cineastas del ICAIC rechazaban la estética del realismo socialista y defendían una mayor libertad para abordar el arte, se apropiaban de las múltiples tendencias

14 Jiménez Leal y Zayas, *El caso PM*, 164.

15 Jiménez Leal y Zayas, *El caso PM*, 152.

16 Fidel Castro, “Discurso pronunciado [...] 30 de junio de 1961”, Departamento de versiones taquigráficas del Gobierno Revolucionario.

estéticas que circulaban en el ámbito internacional. Por ello, los primeros años del ICAIC han sido reconocidos como “los tiempos de cosmopolitismo”.¹⁷ En contraposición, los sectores identificados como “marxistas dogmáticos” los acusaban de arrastrar un “pecado original”: su condición de intelectuales con una supuesta conciencia pequeño-burguesa. Desde esta postura, se sostenía que todo arte debía tener un compromiso explícito con el Estado y las masas. Frente a esta visión instrumental del arte, los cineastas se empeñaron en articular una síntesis entre lo culto y lo popular, lo que Duprat y Volpe definieron como un ejercicio de “agregación de los polos culto-popular”.¹⁸ Esta concepción se fundamentaba en la afirmación de que la cultura es una sola, independientemente de la clase social de origen.¹⁹ Este momento de apertura coincidió con un profundo malestar en Cuba respecto al contexto internacional, especialmente tras la Crisis de los Misiles, cuando la Unión Soviética tomó decisiones cruciales sin consultar al gobierno cubano. En ese contexto, las propuestas soviéticas comenzaron a ser puestas en duda, lo que abrió un espacio simbólico y político para cuestionar el modelo estético del realismo socialista.

La tensión entre experimentación estética y compromiso político encontró en el cine cubano un campo fértil de embates y negociaciones. Los cineastas del ICAIC buscaron una vía intermedia que conciliara la autonomía del lenguaje cinematográfico, la libertad formal y la inventiva, con las exigencias de una política cultural orientada hacia un cine popular, politizado, antiburgués y antimperialista.²⁰ En ese panorama, se consolidó un movimiento de contestación y apropiación entre los polos del realismo y la vanguardia, en el que los cineastas intentaban integrar lenguajes estéticos diversos sin abandonar el horizonte ideológico de la revolución.

La investigadora brasileña Mariana Villaça concluye que los primeros años de la revista *Cine Cubano* tuvieron una alta calidad literaria, como fuente pensada para los cineastas, para cumplir la necesidad de profesionalización, casi sin tomar en cuenta al lector lego. De ahí que se podrían encontrar ensayos sobre el cine europeo y también diversos ensayos abiertos a explorar el cine socialista. Materiales de *Cahiers do Cinéma* y de la *Nouvelle Vague*, neo-realismo italiano, free cinema, la

17 Villaça, “O Instituto Cubano”, 73.

18 Régis Duprat y Maria Alice Volpe, “Vanguardas e posturas de esquerda na música brasileira (1920 a 1970)”, en *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, eds. Roberto Illian y Massimiliano Sala, *Speculum Musicae* 14 (2009), 573-611.

19 Raúl Molina et al., “Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos (1963)”, en *Polémicas culturales de los 60*, ed. Graziella Pogolotti (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007), 18.

20 Villaça, “O Instituto Cubano”, 110.

nueva onda del cine soviético y polaco, eran reproducidos con frecuencia a manera de promover las reflexiones sobre estos movimientos como referentes actualizados para la nueva cinematografía cubana. En los años 1970 la revista “adhirió a un fuerte carácter propagandístico, confiriéndole énfasis a los reportajes, reseñas y artículos que exaltarán el cine político en Cuba y en América Latina, preponderaban obras de carácter instrumental”.²¹ El tratar con una revista ligada directamente al ICAIC nos hace pensar en la propuesta de Norman Fairclough de “instancia discursiva institucionalizada”. Se trata de concebir el discurso como “modo de acción situado histórica y socialmente en una relación dialéctica con otros aspectos del contexto social en el que se insiere,” tal como lo explica y lo pone en práctica por Teresa Cascudo.²² De ahí que sea importante comprender el contexto del ICAIC, su situación en el medio cultural cubano y la producción de políticas, así como su vínculo con los creadores musicales; aspectos estos que se verán en las páginas de la revista en estudio.

Reverberaciones del debate: vanguardia musical y retaguardia en la música para el cine cubano

La experiencia exitosa del caso polaco, especialmente a través de sus festivales Otoño de Varsovia, se consolidó como un punto de inflexión en la historiografía de la vanguardia musical cubana construida por Leo Brouwer. La relevancia internacional alcanzada por la producción y recepción de música de vanguardia en Polonia —con el respaldo de un Estado socialista— ofrecía un ejemplo paradigmático de articulación entre modernidad estética y legitimación institucional. Al presentar el modelo polaco como un paradigma a seguir por Cuba, Brouwer justificaba su posición señalando que Polonia era uno de los países del bloque socialista que más síntomas mostraba de desarrollo cultural y apertura estética. Esta referencia estratégica le permitió legitimar la relación entre arte revolucionario y vanguardia, y situar la experiencia cubana en consonancia con otras trayectorias posibles dentro del socialismo real.

La idea de crear una vía nacional para el socialismo fue formulada por varios países del bloque que querían liberarse de los esquemas de la Unión Soviética. En el

21 Villaça, “O Instituto Cubano”, 63.

22 Teresa Cascudo, “Crítica y territorio en el fin de siglo: una ópera de Enrique Granados en Madrid, Valencia y Barcelona”, en *Palabra de crítico: Estudios sobre prensa, música e ideología*, eds. Teresa Cascudo y Germán Gan Quesada (Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2017), 4.

caso de Polonia la campaña de Wladyslaw Gomulka en 1956 se identificó con la frase “un camino polaco hacia el socialismo”.²³ Por su parte, la RDA también reclamó un “camino alemán para el socialismo”, en el que también se dieran una mayor libertad en la esfera cultural y aceleración en el proceso de la desestalinización, pero siempre dentro de una comprensión marxista-leninista del mundo.²⁴ En el caso cubano, los planes para alcanzar la autonomía económica se intensificaron entre 1959 y 1970. Este ciclo culminó con el fracaso de la Zafra de los Diez Millones, un ambicioso proyecto de exportación azucarera que aspiraba a consolidar una vía de desarrollo relativamente independiente del bloque socialista.

Cuando el musicólogo polaco Ludwik Erhardt escribió sobre la vanguardia en Polonia y su esplendor “al frente de la música mundial”, marcó como punto clave el año 1956. Sin explicar abiertamente en su texto *La música en Polonia* las reformas de Gomulka y la situación del deshielo en el bloque socialista, el musicólogo sí señaló que ciertas “transformaciones sociales” significaron una “liberalización de las relaciones en todos los dominios, posibilitando así el libre desarrollo del pensamiento musical”.²⁵

Para el caso polaco, lo nacional funcionó en los discursos políticos y culturales para afirmar la vanguardia musical como alternativa y distinción de la normativa soviética. Las estrategias discursivas con acento en la identidad nacional del festival Otoño de Varsovia consiguieron construir la pertinencia del mismo y establecer una negociación con la perspectiva oficialista del arte, que era el realismo socialista.

La identidad nacional se convierte en otro elemento para distinguir el acercamiento a las vanguardias en el caso polaco. Para ganarse el apoyo político en pro de permitir el desarrollo de los jóvenes en esta tendencia “el llamado a la Polaquitud (Polishness) el sentido polaco de la música de vanguardia se convirtió en una vía para normalizar la nueva dirección estética en la vida musical doméstica”.²⁶

La necesidad de flexibilizar el sentido de lo nacional en la música constituyó también un desafío en el contexto cubano. En 1964, el compositor Roberto Valera — figura destacada de la vanguardia musical en Cuba y con una trayectoria relevante en

23 JFaw, “Gomulka’s Road to Socialism: The May Meeting of the Polish United Workers’ Party”, *The World Today* 13, nro. 8 (1957): 349. Andrzej Werblan, “Wladyslaw Gomulka and the Dilemma of Polish Communism”, *International Political Science Review* 9, nro. 2 (1988): 143.

24 Laura Silverberg, “Between Dissonance and Dissidence: Socialist Modernism in the German Democratic Republic”, *The Journal of Musicology* 26, nro. 1 (2009): 55.

25 Ludwik Erhardt, *La música en Polonia* (Varsovia: Ediciones Interpress, 1974), 123.

26 Lisa Marie Jakelski, “The changing seasons of the Warsaw autumn: Contemporary music in Poland, 1960–1990” (Berkeley: University of California, 2009), 51.

la composición para el cine— reflexionó en *Cine Cubano* sobre la urgencia de ampliar el marco de comprensión de lo “cubano” más allá del folclore tradicional. En ese sentido, Valera defendía la inclusión de las corrientes más recientes de la vanguardia musical internacional como expresiones legítimas para transmitir la esencia del ser nacional, proponiendo una visión dinámica de la identidad cultural cubana:

La música basada en nuestros elementos folklóricos ha sido empleada con éxito por más de uno de nuestros compositores populares y “serios” (¿?) [sic], pero la cubanidad de una música va más allá del folclore. Una música puede ser cubana (de esencia, de psicología, más que de ropaje) empleando estas técnicas de composición (serial, concreta, aleatoria, electrónica).²⁷

La expresividad emocional, el interés comunicativo y la atención al público receptor fueron características que marcaron una diferencia en la manera en que Polonia definió su propia vanguardia musical, en contraste con los vanguardistas occidentales, más centrados en la “pura experimentación técnica”.²⁸ Críticos como Tadeusz A. Zieliński retomaron esta distinción para caracterizar el modo de hacer polaco frente a las vanguardias occidentales. Polonia vivió un proceso de desestalinización cultural que se manifestó de forma significativa en la organización de los festivales Otoño de Varsovia, iniciados en 1956. Los organizadores de los eventos adoptaron una postura estratégicamente neutral al establecer criterios de evaluación para las obras presentadas —tanto vanguardistas como realistas—; procuraron no favorecer ni a la Unión Soviética ni a los modelos occidentales y posicionaron a Polonia como un espacio de intercambio estético abierto dentro del bloque socialista.

La relación que Leo Brouwer estableció con la escena musical polaca generó un nexo estratégico que resulta fundamental para comprender cómo la referencia a dicho país funcionó como una justificación ideológica y estética para la consolidación de una vanguardia musical en Cuba, dentro de los márgenes del socialismo. Polonia se convirtió así en modelo o posibilidad de apertura hacia Occidente, lo que permitió validar avances estéticos modernos sin contradecir los principios políticos del bloque socialista. La experiencia de escucha en los Otoños Varsovianos se ampliaba a Schoenberg, Stravinsky, Bartók, Berio, Stockhausen y Boulez además de equilibrar con estrenos que seguían la pauta realista.

27 Roberto Valera, “Entrevistas [...] *Cine Cubano*”, *Cine Cubano* nro. 23-24-25 (1964): 116.

28 Jakelski, “The changing seasons”, 53.

El sonido fundacional de la vanguardia musical en Cuba, según ha reiterado Leo Brouwer,²⁹ fue la escucha del Treno a las víctimas de Hiroshima, de Krzysztof Penderecki. El impacto de esta audición puede entenderse a partir de dos pilares principales: por un lado, la utilización de masas sonoras generadas por la superposición de líneas en las cuerdas; y por otro, las implicaciones histórico-políticas asociadas al título de la obra, cuya elección fue profundamente estratégica. El carácter programático del título —asociado a un evento trágico y universalmente reconocido— fue un factor clave en la difusión y legitimación de la obra en contextos altamente politizados, como demuestra el hecho de haber recibido el Premio UNESCO en 1961. La carga semántica del título funcionó como un dispositivo mediador que facilitó la recepción de una sonoridad radicalmente innovadora.

En 1964, *Cine Cubano* publicó una serie de entrevistas a directores, fotógrafos, escritores y músicos, generando un amplio debate en torno al binomio tradición versus modernización. En el trasfondo de esta discusión se manifestaba esta tensión más profunda entre el control ideológico asociado al realismo socialista y las aspiraciones de libertad creativa defendidas por los sectores vanguardistas. En el campo musical cubano, el debate se conoció como el enfrentamiento entre defensores de la vanguardia y de la retaguardia musical. La revista incitaba a una reflexión crítica que invitaba a comparar y diferenciar los enfoques sonoros empleados en el nuevo cine cubano, al tiempo que exhortaba a tomar posición frente al proceso de modernización estética y tecnológica que atravesaba el campo cultural:

Hasta ahora se han utilizado en nuestras producciones [cinematográficas] música popular cubana, música de jazz, música sinfónica o de pequeños conjuntos, basada en los giros y ritmos de nuestro folklore. ¿Qué posibilidades ve Ud. en la utilización de las nuevas técnicas (concreta, aleatoria, electrónica) en el desarrollo de la música en nuestro cine?³⁰

A continuación, abordaremos las reverberaciones de esta polémica en el campo de la creación musical para el cine. Resulta especialmente significativo el modo en que la revista *Cine Cubano* organizó la serie de entrevistas, ya que el orden de aparición de los músicos entrevistados parece reflejar una toma de posición editorial

29 Leo Brouwer, "Recuento de un festival de música en Varsovia", *Revista de Música de la Biblioteca Nacional José Martí* 2, nro. 4 (1961): 194-205. Leo Brouwer, "La música, lo cubano y la innovación", *Cine Cubano* nro. 69-70 (1970): 28-35.

30 *Cine Cubano*, "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos", *Cine Cubano* nro. 23-24-25 (1964): 111.

frente a la disputa entre vanguardia y retaguardia musical. En efecto, los músicos identificados con las propuestas de vanguardia aparecen al inicio del texto y sus nombres fueron destacados en negrita, lo cual sugiere un énfasis valorativo. Este grupo incluye a: Leo Brouwer (1938), Juan Blanco (1919), Carlos Fariñas (1934), Roberto Valera (1938) y Nilo Rodríguez (1921). En contraste, los creadores asociados a una postura más conservadora —frecuentemente catalogados como representantes de la “retaguardia”— fueron presentados en segundo término: Edgardo Martín (1915), Argeliers León (1918), Félix Guerrero (1917), Enrique Ubieta (1934), Fabio Landa (1924) y Harold Gramatges (1918).

Estos dos grupos pueden caracterizarse por las siguientes particularidades: por un lado, la vanguardia estuvo representada por compositores cubanos que adoptaron lenguajes musicales considerados radicales y revolucionarios, como la aleatoriedad, la música electroacústica, la música concreta y el serialismo. Para ellos, la vanguardia constituía un marco de actualización estética y apropiación crítica de tendencias internacionales. La retaguardia, por su parte, se orientó hacia la preservación de las marcas nacionales y los métodos de una generación anterior, integrada en parte por los formadores del Grupo de Renovación Musical. Estos compositores buscaban consolidar su prestigio y posicionarse como base fundacional de la Escuela de Composición Cubana; defendían además esta línea como vía legítima para cumplir con la política cultural de la Revolución.

La pregunta formulada en la entrevista evidencia una preocupación central: la tensión entre nacionalismo musical y procedimientos compositivos seriales y postseriales. Mientras el sinfonismo y la música de cámara eran defendidos como expresiones nacionales legítimas, la música aleatoria, el serialismo y las músicas experimentales eran vistas con sospecha por algunos sectores. Esta polarización fue analizada en profundidad por Blanco García y Pérez Gómez,³¹ quienes, a partir del análisis de fuentes hemerográficas, desarrollaron una revalorización crítica de estos debates y sus implicaciones históricas en la Cuba de los años 60. Es precisamente en el campo de la música para cine donde exploraremos los matices particulares de este conflicto estético e ideológico.

En su respuesta, Leo Brouwer defiende las posibilidades expresivas que los nuevos lenguajes musicales pueden aportar a la imagen cinematográfica. A la vez, subraya que la experimentación sonora debe ir acompañada de una experimentación visual equivalente. Según el compositor, aunque es beneficioso para el cine incorporar sonoridades derivadas de procedimientos vanguardistas, esta nueva

31 Blanco García y Pérez Gómez, “Vanguardia’ y ‘retaguardia”.

estética sonora requiere un tipo de imagen en movimiento aún inexplorada por la producción cubana del momento.

Como director del Departamento de Música del ICAIC y compositor con mayor presencia en la cinematografía cubana, Brouwer se mostró crítico respecto al uso aislado de las “nuevas técnicas”, insistiendo en la necesidad de un vínculo orgánico entre música e imagen.³² Entre quienes se alinearon claramente con la vanguardia musical y celebraron el uso de estas técnicas como única vía para la evolución del lenguaje cinematográfico cubano, se destacaron Juan Blanco, Carlos Fariñas y Roberto Valera. No obstante, antes de referirnos a sus comentarios más radicales, es importante señalar que ninguno de ellos ignoró la especificidad del cine como lenguaje complejo, en el que la música —aunque fundamental— constituye solo uno de sus múltiples elementos narrativos.

Juan Blanco se posicionó como uno de los más fervientes defensores de la vanguardia. En la síntesis biográfica que introdujo su entrevista, se lo presentó como pionero en la composición y difusión de música concreta en Cuba, así como fundador del ICAIC desde el núcleo de Nuestro Tiempo. Para Blanco y Fariñas, el uso de las “nuevas técnicas” constituía un marcador decisivo de evolución musical. Carlos Fariñas, por su parte, propuso como referentes para el cine cubano a las “cinematografías desarrolladas”, cuyas prácticas sonoras más avanzadas —en diálogo con las vanguardias— debían servir de inspiración para la renovación estética del sonido en la isla.³³ Fariñas aprovechó su intervención en la entrevista para solicitarle al ICAIC una mayor inversión de recursos en la adquisición de equipos con los que se pudieran desarrollar las “nuevas técnicas”, las cuales colaborarían tanto para el desarrollo del cine como para la música cubana en general.

La devoción y defensa de las técnicas de vanguardia por parte de Juan Blanco lo llevaron a utilizar un recurso retórico que equiparara, en igualdad de términos, la “vanguardia política” con la “vanguardia artística”. Esta asociación significó un dispositivo argumentativo para preservar y legitimar el lugar de la vanguardia en el campo musical. El pionero de la música electroacústica en Cuba descalificó de forma categórica las posturas contrarias a sus criterios sobre la vanguardia cuando afirmó que los que no se han actualizado son: “una piedrecita puesta en el camino de una aplanadora”,³⁴ y dejó en claro su intención de imponer esta renovación como un

32 Leo Brouwer, “Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*”, *Cine Cubano* nro. 23-24-25 (1964): 110-12.

33 Carlos Fariñas, “Entrevistas con directores [...] *Cine Cubano*”, *Cine Cubano* nro. 23-24-25 (1964): 114.

34 Juan Blanco, “Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*”, *Cine Cubano* nro. 23-24-25 (1964): 112.

nuevo canon estético. Al mismo tiempo, puso en evidencia a un grupo de compositores que mantenían otra postura, la cual fue denominada en 1971 por Edgardo Martín como “retaguardia”.

Edgardo Martín, quien se erigió como portavoz principal del llamado “coro de los contrarios”, desacreditó los resultados de la experimentación defendida por Blanco al negarles la categoría de música. Alegó: “Hasta ahora lo que se ha producido en ese campo es más bien sucesiones de sonidos organizados. No me atrevería a hablar de música en esos casos. Y mucho menos si esa “música” quiere o pretende saltar a la sala de conciertos”.³⁵ Para Martín, la creación de música concreta equivalía a una fabricación o trabajo mecánico, sin reconocimiento del proceso compositivo ni de sus resultados, y estableció una dicotomía entre “música verdadera” y “fondo de sonidos organizados”. Sin embargo, admitió que esta música podía ser útil en determinados contextos fílmicos si la narrativa lo exigiera.

Desde la perspectiva de los exponentes de la retaguardia, se tiende a restringir la aplicabilidad de estas nuevas sonoridades a escenas específicas del cine. Por ejemplo, Enrique Ubieta consideró que la música concreta “es de un sentido cósmico muy sugerente y nos revela fuerzas primarias contenidas en la naturaleza, que pueden ser de eficaz impresión en el uso de ciertas películas solamente, por ejemplo, en ciencia ficción”.³⁶ Por su parte, Harold Gramatges adopta una postura más diplomática. Si bien abogó por la inclusión de todas las músicas en el cine, coincidió con Martín y Ubieta al señalar que es en el cine donde mejor se ubicaban “las vanguardias”.³⁷ Así, el cine se configuraría como un espacio privilegiado de encuentro, prueba y validación de estas sonoridades, tanto en la práctica como en su aceptación discursiva por parte de compositores identificados con la vanguardia y con la retaguardia.

Esta entrevista también nos permite adentrarnos en los referentes cinematográficos de los compositores cubanos. Al ser consultados, se ven conducidos a listar aquellas obras que consideran modelos o, mejor dicho, un canon de películas que reúnen calidad y representan ejemplos significativos para la realización audiovisual en Cuba. Lo interesante de los títulos mencionados radica en su vínculo con cinematografías consideradas a la vanguardia en sus respectivos contextos.

35 Edgardo Martín, “Entrevistas [...] *Cine Cubano*”, *Cine Cubano* nro. 23-24-25 (1964): 120.

36 Enrique Ubieta, “Entrevistas [...] *Cine Cubano*”, *Cine Cubano* nro. 23-24-25 (1964): 124-25.

37 Harold Gramatges, “Entrevistas con directores [...] *Cine Cubano*”, *Cine Cubano* nro. 23-24-25 (1964): 128.

Analicemos las obras destacadas por los compositores. *Hiroshima mon amour* (1959), del director francés Alain Resnais, aparece reiteradamente tanto en las respuestas de los músicos como en las de los cineastas entrevistados. *La paloma blanca* (1960), primer largometraje del checoslovaco František Vlášek, se menciona por su incorporación de elementos musicales vanguardistas. *El bravo* (1961), del japonés Akira Kurosawa, también figura entre los títulos destacados. Estas películas son recurrentemente nombradas por compositores como Leo Brouwer, Juan Blanco, Roberto Valera y Nilo Rodríguez, quienes resaltan en ellas su “sonorización no conformista”.³⁸ Por su parte, Carlos Fariñas reafirma su interés particular por *El bravo*. Llama la atención que incluso compositores asociados con la “retaguardia”, como Fabio Landa y Edgardo Martín, también reconocen el valor estético y funcional de la música en *Hiroshima mon amour* y *El bravo*. Esta coincidencia en los juicios estéticos permite vislumbrar ciertos puntos de encuentro entre los defensores de la vanguardia y los exponentes de la retaguardia musical en Cuba.

La paloma blanca, mencionada exclusivamente por compositores vinculados a la vanguardia, merece un destaque especial debido a la recepción crítica que obtuvo en la prensa cubana. Esta valoración permite observar los ecos del proceso de deshielo en países como Checoslovaquia. El filme atraviesa una trayectoria marcada por las tensiones entre las directrices del realismo socialista y sus propuestas formales osadas. Se trata de una obra controversial dentro del contexto del deshielo, cuya recepción en Cuba suscitó comentarios significativos por parte de la crítica especializada. Destacamos en primer lugar la opinión de Néstor Almendros —cineasta de origen español que trabajó solamente en los primeros años de la década del sesenta en el ICAIC—, quien elogia la excelencia del filme en términos de acabado poético, recursos formales y el uso “portentoso” de la fotografía. Almendros afirma que esta producción es una muestra clara de “hasta qué punto se ha ampliado el horizonte estético del cine de los países socialistas”. A través de este comentario, el crítico aprovecha para cuestionar el legado del realismo socialista al subrayar que una expresión de vanguardia como la que propone la película, identificada con una “tendencia de vanguardia neoexpresionista y experimental”,³⁹ solo pudo emerger en el contexto posterior a Stalin. De manera explícita, Almendros se posiciona en contra de una tradición estética que contaba con amplios defensores en el campo cultural cubano. Su crítica apunta directamente a los límites impuestos por las normativas del realismo socialista, reivindicando, en cambio, las posibilidades expresivas

38 Nilo Rodríguez, “Entrevistas [...] *Cine Cubano*”, *Cine Cubano* nro. 23-24-25 (1964): 118.

39 Néstor Almendros, “La paloma blanca”, *Bohemia* 53, nro. 25 (1961): 88.

abiertas por las corrientes vanguardistas del cine europeo socialista en proceso de renovación. A continuación, apunta el crítico y director de cine:

Uno no puede menos que pensar en lo que le hubiese ocurrido a “La Paloma Blanca” hace diez, o quince años, en pleno auge del Estalinismo en las artes. En primer lugar, lo más probable es que no hubiese llegado a ser realizada y de serlo se le hubiese endilgado inmediatamente el sambenito de “formalista”, tal como se hizo con la segunda parte de “Iván el Terrible”, de Eisenstein o la primera versión, antes de ser enmienda, de “El Almirante Nakimov”, de Podvkin. Se hubiese dicho también que la película no era “útil”, que, aunque al final triunfaba la vida, se regodeaba demasiado en aspectos pesimistas, que “ofrecía una versión parcial de la realidad”, etc. En otras palabras, que se apartaba totalmente de los cánones del realismo, considerado entonces el único estilo posible.⁴⁰

Leo Brouwer formuló comentarios negativos sobre algunas propuestas musicales como en el caso del filme japonés *La Isla desnuda*, aludiendo que su dramatismo musical la volvía demasiado “blanda”, y *El hombre de dos caras*, por su “música mediocre”.⁴¹ Resulta interesante observar que Carlos Fariñas consideraba válido al menos un tema musical de *La Isla desnuda*, mientras que Harold Gramatges admiraba la funcionalidad musical de ese filme.

En su lista de referencias, Fariñas destaca Alejandro Nevski, de Eisenstein, como clásico en términos de la realización musical. Por su parte, Harold Gramatges menciona *Las doce sillas* con música de Juan Blanco. Edgardo Martín incluye en su valoración a casi todos los entrevistados. Es Roberto Valera quien otorga mayor reconocimiento a la producción cubana. Valera de forma detallada analiza las composiciones de sus pares. Destaca desde su perspectiva de compositor los elementos técnicos y expresivos empleados, los cuales aproxima a un quehacer renovador, alineado con la vanguardia. Cabe destacar que Valera, uno de los más jóvenes integrantes del cuerpo de compositores del ICAIC, fue también uno de los más prolíficos durante ese periodo. En su análisis, vuelve a emerger la figura de Stravinski como una referencia ineludible en el devenir musical del siglo XX. Su mención adquiere relevancia en este contexto, ya que su obra fue intencionalmente excluida por las directrices del realismo socialista, lo que refuerza la postura de quienes abogaban por una estética más libre y moderna en la música para cine:

40 Almendros, “La paloma blanca”, *Bohemia* 53, nro. 25 (1961): 88.

41 Brouwer, “Entrevistas”, 112.

Entre las películas cubanas que me han interesado por su trabajo musical, considerando su integración con el film de que forman parte, están: *El Puerto*, con música de Fabio Landa; martillantes acordes y un antológico solo de alto. Leo Brouwer elaboró una fina partitura de líneas quebradas que se mueven contrapuntísticamente en una atmósfera modal, para *El Joven Rebelde*. Colina Lenin, con música de Stravinsky (ni es cubano ni trabajó para la película, pero está muy bien allí). Galán, con pasmosa economía de medios, da en “Hemingway” el toque preciso. Marcha y música concreta de Juan Blanco logran efectos satíricos de singular eficacia en *Las Doce Sillas* [sic].⁴²

El contexto cinematográfico generó posicionamientos liminales entre ambos grupos. Tanto los actores de la retaguardia como los de la vanguardia encontraron en esta plataforma un espacio de convergencia. Consideramos que la discusión sobre la pertinencia de estas músicas en el cine, así como su validación —en mayor o menor medida— por parte de los músicos, respondió a un proceso influido por el interés institucional en apoyar y legitimar las expresiones de vanguardia en Cuba.

Para los realizadores, la utilización de música con técnicas de vanguardia también fue un aspecto destacado. Algunos directores expresaron sus criterios sobre esta práctica, como es el caso de Enrique Pineda Barnet. En un texto publicado en la revista *Cine Cubano*, el director afirmó que, además de incorporar el tema *In Memoriam* de Harold Gramatges,⁴³ utilizó recursos vanguardistas y subrayó su papel crucial para emitir una posición frente al contenido narrativo. En el filme *David*, Pineda Barnet no recurre a la música para intensificar el contenido, sino “para adoptar una posición frente a él”.⁴⁴ Este enfoque destaca a la música como agente narrativo, capaz de emitir un punto de vista y no solo de describir o potenciar el relato,⁴⁵ práctica recurrente en algunos realizadores cubanos. De este modo, los recursos de la vanguardia musical y la narrativa épica encuentran aquí un nexo expresivo relevante:

El uso de la música, a manera de entrevistado, con un criterio propio, independiente en el caso del *In Memoriam* de Gramatges, (precisamente buscado a priori, en la etapa del guion y no en la del montaje, como más habitualmente se hace). O el resto de la música, mezcla

42 Valera, “Entrevistas”, 116.

43 Ivette Céspedes, “Harold Gramatges: itinerario de un músico-gestor”, *El Sincopado Habanero. Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas IV* (2019): 4-9.

44 Enrique Pineda Barnet, “David: ¿método o actitud?”, *Cine Cubano* nro. 45-46 (1967): 7.

45 Teresa Fraile Prieto, “La creación musical en el cine español contemporáneo” (tesis de doctorado, Universidad de Salamanca, 2008).

de ruidismo, música aleatoria, concreta y electrónica (lograda con la superposición de distintas bandas sonoras, de diferentes procedencias, y mezclándoles efectos manuales obtenidos por separado con procesamientos específicos) en función no de una música para intensificar el contenido sino para adoptar una posición frente a él.⁴⁶

Por otra parte, la apelación a la libertad creativa como rasgo inherente del ser revolucionario en Cuba se consolidó como una estrategia discursiva clave entre los defensores de la vanguardia musical. Como veremos a continuación, tanto Juan Blanco como Leo Brouwer recurrieron al discurso de Fidel Castro como dispositivo retórico para legitimar sus experimentaciones formales y sus vínculos con las corrientes musicales más avanzadas de Occidente. En el caso de Brouwer, además, esta retórica le permitió habilitar un espacio flexible para la incorporación también de la música popular urbana anglosajona dentro del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC.

Conclusiones

La discusión en la revista *Cine Cubano* sobre la pertinencia de la música de vanguardia en el cine fue un tópico debatido, apoyado y legitimado por este medio, como se muestra en la entrevista analizada. Como refieren Cascudo y Quesada “El poder de la música también reside en la fortaleza de los lazos discursivos de los que forma parte”.⁴⁷ La funcionalidad y pertinencia de esta música dentro del cine, factores importantes para la nueva política cultural socialista que se estaba perfilando en Cuba, ganó su razón de ser, no solo en la práctica audiovisual sino también en el medio periodístico.

El análisis por capas de la discusión sobre la pertinencia de los lenguajes de la vanguardia musical en el cine y su respaldo por parte de todos los músicos interpelados en 1964 permitió entrever las fisuras del campo musical entre los alineados con la vanguardia y con la retaguardia musical. En este sentido, esa unanimidad y cohesión fue un resultado configurado por el interés institucional en apoyar y legitimar las expresiones de vanguardia en Cuba.

Su análisis nos permitió cruzar discusiones de problemáticas similares en el campo cinematográfico y el musical. Siguiendo la dinámica de entendimiento de la

46 Pineda Barnet, “David”, 7.

47 Teresa Cascudo y Germán Gan Quesada, “Prefacio”, en *Palabra de crítico: Estudios sobre prensa, música e ideología*, eds. Teresa Cascudo y Germán Gan Quesada (Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2017), X.

trayectoria del ICAIC diseñada por Mariana Villaça, que transita por cuatro momentos críticos entre esas dos décadas, tomamos como primer momento a ser analizado la Crisis de 1963. Esta constituyó un debate entre la libertad creativa y la apropiación de técnicas modernas en todos los ámbitos de la creación, contra una postura liderada por los “marxistas dogmáticos” que visaban la aplicación del realismo socialista y otorgaban mayor peso a los contenidos políticos de las producciones artísticas. Para entender este evento que se dio en el mundo cinematográfico observamos su resonancia o discurso yuxtapuesto a partir del estudio de la entrevista a los compositores que *Cine Cubano* realizó en el año 1964, lo que se perfiló como el debate entre “vanguardia musical cubana” y “retaguardia musical”.

Los compositores interpelados apoyaron la utilización de los nuevos lenguajes musicales en el cine, la diferencia estriba en cómo afirmaron la funcionalidad cinematográfica de los mismos. Una lectura entre líneas de su discurso muestra cómo estuvieron latentes sus posicionamientos, entre vanguardistas y de retaguardia. Esta tensión en el panorama musical cubano ha sido recientemente rescatada por las investigadoras Blanco García y Pérez Gómez (2020), las cuales también fundamentan su estudio en la hemerografía (por supuesto que no era su objetivo, pero dejaron de lado justamente *Cine Cubano*). Este trabajo buscó profundizar en los tránsitos mediáticos de este debate más alineado hacia los músicos que trabajaron para el cine cubano y su conexión con los discursos de los cineastas.

En resumen, los músicos más orientados hacia posturas de vanguardia consideraron el uso de las nuevas técnicas de composición como una marca de evolución musical también para la música cinematográfica del nuevo cine cubano, ofrecieron otro modo actualizado de pensar lo nacional en la música cubana y retóricamente argumentaron que su uso respondía a un resultado orgánico con el movimiento revolucionario en la política. Por su parte, los reconocidos como retaguardia—cuño explicado por Edgardo Martín en su texto de 1971, para englobar a aquellos compositores que no se adscribieron a las nuevas tendencias, sino que continuaron con lenguajes tradicionales—centraron sus reflexiones sobre la posibilidad de usar la música aleatoria, la música electroacústica, en situaciones específicas. Plantearon que el cine era el espacio ideal para ese tipo de música. Criticaron que esas técnicas aún no estaban consolidadas como para alcanzar el estatus de música de concierto. Abogaron por un equilibrio en el uso de todos los lenguajes tanto del ámbito culto, popular, así como de lo tradicional a o lo moderno.

Los actores de la “retaguardia” y de la vanguardia negociaron en el cine y en la

revista *Cine Cubano*, un espacio de convergencia sin que este apagara sus tensiones. Consideramos que la organización del discurso, dentro de la revista, su cuestionamiento sobre la pertinencia de los nuevos lenguajes musicales en el cine y su afirmación por gran parte de los músicos interpelados, fue un resultado configurado por el interés institucional en apoyar y legitimar las expresiones de vanguardia en Cuba.

Las concepciones y posicionamientos que fundamentaron la creación musical para cine en Cuba encuentran en la revista *Cine Cubano* una instancia discursiva clave. El estudio de la publicación a partir de los ejes históricos y culturales delineados, nos seguirá abriendo nuevos caminos interpretativos para comprender su diálogo con el campo musical.

Bibliografía

- Abreu Arcia, Alberto. *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007.
- Almendros, Néstor. "La paloma blanca". *Bohemia* 53, no. 25 (1961): 88.
- Alvim, Luíza Beatriz Amorim Melo. *A música no cinema: aspectos históricos, teóricos e estéticos*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2025.
- Arêas, Camila, Glauber Lacerda e Ivette Céspedes. "Música e internacionalismo no Noticiero ICAIC Latinoamericano". *Caravelle* 123 (2024): 13-26.
- Berthier, Nancy Camila Arêas, dirs. *Noticiero ICAIC: 30 ans d'actualités cinématographiques à Cuba*. Bry-sur-Marne: INA Éditions, 2022.
- Bitrán Goren, Yael. "Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)". Tesis de doctorado, Royal Holloway, University of London, 2012.
- Blanco García, Yurima y Ailer Pérez Gómez. "'Vanguardia' y 'retaguardia' musical en Cuba: relatos históricos y polémicas (1961-1971)". *El Oído Pensante* 8, nro. 2 (2020): 11-37.
- Blanco, Juan. "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*". *Cine Cubano* 23-24-25 (1964): 112-13.
- Brouwer, Leo. "La música, lo cubano y la innovación". *Cine Cubano* 69-70 (1970): 28-35.
- . "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*". *Cine Cubano* 23-24-25 (1964): 110-12.

- “Recuento de un festival de música en Varsovia”. *Revista de Música de la Biblioteca Nacional José Martí* 2, nro. 4 (1961): 194-205.
- Capelato, Maria Helena Rolim. *Imprensa e História do Brasil*. São Paulo: Contexto e Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- Cascudo, Teresa, y Germán Gan Quesada. “Prefacio”. En *Palabra de crítico: Estudios sobre prensa, música e ideología*, editado por Teresa Cascudo y Germán Gan Quesada, IX–XI. Colección Musicología. Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2017.
- Cascudo, Teresa. “Crítica y territorio en el fin de siglo: una ópera de Enrique Granados en Madrid, Valencia y Barcelona”. En *Palabra de crítico: Estudios sobre prensa, música e ideología*, editado por Teresa Cascudo y Germán Gan Quesada, 3-29. Colección Musicología. Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2017.
- Castro, Fidel. “Discurso pronunciado... (16, 23 y 30 de junio de 1961)”. Departamento de versiones taquigráficas del Gobierno Revolucionario. 1961.
- Céspedes, Ivette. “Harold Gramatges: itinerario de un músico-gestor”. *El Sincopado Habanero. Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas IV* (2019): 4-9.
- Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Chaves, Renan Paiva. “A formação do som do documentário: do cinema mudo ao afloramento do eu-realizador”. Tesis de doctorado, Universidade Estadual de Campinas, 2022.
- Chion, Michel. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Traducción de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- Cine Cubano. “Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos”. *Cine Cubano* 23-24-25 (1964): 110-28.
- Cumaná, María Caridad. “Through the Eyes of Foreign Filmmakers: Contradictions and Paradigms of Cuban Cinema after the Revolution”. En *Cuba in a Global Context: International Relations, Internationalism, and Transnationalism*, editado por Catherine Krull y Louis A. Pérez Jr., 243–256. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2014.
- del Valle Dávila, Ignacio y Mariana Martins Villaça. “Revolução Cubana e documentário – 60 anos”. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, nro. extra 0 (2019): 2–11.
- Díaz, Marta y Joel del Río. *Los cien caminos del cine cubano*. La Habana: Ruth Casa Editorial, 2023.
- Duprat, Régis y Maria Alice Volpe. “Vanguardas e posturas de esquerda na música brasileira (1920 a 1970)”. En *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*,

- editado por Roberto Illian y Massimilino Sala, 573-611. Turnhout: Brepols, 2009.
- Erhardt, Ludwik. *La música en Polonia*. Varsovia: Ediciones Interpress, 1974.
- Fariñas, Carlos. "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*". *Cine Cubano* 23-24-25 (1964): 113-14.
- Fernández González, Dailey. *Confluencias de los sentidos: Diseño sonoro en el cine cubano de ficción*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2018.
- Foster, Hal, Yve-Alain Bois, Benjamin Heinz-Dieter Buchloh y Rosalind Epstein Krauss. *Arte desde 1900*. Madrid: Ediciones AKAL, 2006.
- Fraile Prieto, Teresa. "La creación musical en el cine español contemporáneo". Tesis de doctorado, Universidad de Salamanca, 2008.
- García Espinosa, Julio. "Vivir bajo la lluvia". En *Polémicas culturales de los 60*, editado por Graziella Pogolotti, 2ª ed., 9-13. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007.
- González Moreno, Liliana de la Caridad. "Federico Smith (1929-1977): invención biográfica: exilios, utopías, música y alteridad". Tesis de doctorado. Universidad Nacional Autónoma de México, 2025
- Gramatges, Harold. "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*". *Cine Cubano* 23-24-25 (1964): 127-28.
- Jakelski, Lisa Marie. "The changing seasons of the Warsaw autumn: Contemporary music in Poland, 1960-1990". Tesis de doctorado. University of California, 2009.
- JFaw. "Gomulka's Road to Socialism: The May Meeting of the Polish United Workers' Party". *The World Today* 13, no. 8 (1957): 341-50.
- Jiménez Leal, Orlando, y Manuel Zayas. *El caso PM. Cine, poder y censura*. Madrid: Editorial Hypermedia, 2017.
- Lahusen, Thomas, y Evgenii Aleksandrovich Dobrenko. *Socialist Realism Without Shores*. Durham: Duke University Press, 1997.
- Lesman, Robert S. *Translating Cuba: Literature, Music, Film, Politics*. New York: Routledge, 2021.
- Loyola Fernández, José. *La música en el cine documental cubano: Santiago Álvarez, Rogelio París y Rigoberto López*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2017.
- Martín, Edgardo. "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*". *Cine Cubano* 23-24-25 (1964): 119-21.

- Molina, Raúl, Sara Gómez, Manuel Pérez, Manuel Piqué y Oscar Valdéz. "Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos (1963)". En *Polémicas culturales de los 60*, editado por Graziella Pogolotti, , 17-22. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007.
- Neumeyer, David P. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema. Musical Meaning and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 2015.
- Pineda Barnet, Enrique. "David: ¿método o actitud?". *Cine Cubano* 45-46 (1967): 1-8.
- Pujol, Sergio. "Último Gato en Nueva York". *Página 12*, 15 de septiembre de 1996, 15.
- Quevedo, Marysol. "Music in Cuban Revolutionary Cinema: Musical Experimentation in the Service of Revolutionary Ideology." En *Experiencing Music and Visual Cultures*, editado por Antonio Cascelli y Denis Condon, 131-141. London: Routledge, 2021.
- . *Cuban Music Counterpoints: Vanguardia Musical in Global Networks*. Currents in Latin American & Iberian Music. Nueva York: Oxford University Press, 2023.
- Robbins, Dylon Lamar. "Noises in Cuban Revolutionary Cinema". En *Audible Geographies in Latin America: Sounds of Race and Place*, editado por Dylon Lamar Robbins, 201–238. Cham: Springer International Publishing, 2019.
- Rodríguez, Nilo. "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*". *Cine Cubano* 23-24-25 (1964): 117-18.
- Rogers, Holly. "Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic". En *Music and Sound in Documentary Film*, editado por Holly Rogers, 1–19. New York: Routledge, 2015.
- Silverberg, Laura. "Between Dissonance and Dissidence: Socialist Modernism in the German Democratic Republic". *The Journal of Musicology* 26, nro. 1 (2009): 44-84.
- Ubieta, Enrique. "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*". *Cine Cubano* 23-24-25 (1964): 123-25.
- Valera, Roberto. "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*". *Cine Cubano* 23-24-25 (1964): 115-16.
- Vázquez, Alexandra T. *Listening in Detail: Performances of Cuban Music*. Durham, NC: Duke University Press, 2013.
- Villaça, Mariana Martins. "O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)". Tesis de doctorado, Universidade de São Paulo, 2006.

- Volpe, Maria Alice. "Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural". *Debates - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO 7* (2004): 113-36.
- Wallerstein, Immanuel Maurice. *Análisis de sistemas-mundo: una introducción*. México: Siglo XXI, 2005.
- Werblan, Andrzej. "Wladyslaw Gomulka and the Dilemma of Polish Communism". *International Political Science Review 9*, nro. 2 (1988): 143-58.