

Una reconquista del pasado musical

La música clásica en La Habana republicana

«La búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista del pasado».

OCTAVIO PAZ

José Aníbal Campos

EN LO MUSICAL, LA REPÚBLICA SE INICIA CON UN HECHO tan significativo como paradójico: la participación de Ignacio Cervantes como «embajador de la música cubana» en la Exposición Panamericana de Charleston, en 1902. De ese modo, la naciente República se presentaba musicalmente ante el resto de las naciones del continente, en el marco de esa apoteosis de la modernidad que solían ser las ferias industriales a inicios del siglo xx, por medio de la obra de su más importante compositor del siglo xix. Cervantes moriría poco tiempo después, en 1905, y con su muerte desaparecería también la figura más representativa de toda una manera de hacer música.

En realidad, en este primer período, poco hay para exhibir desde el punto de vista musical, al extremo de que algunos historiadores sitúan el comienzo del siglo xx para la música cubana en el año 1925¹. Aunque la afirmación puede resultar polémica, no cabe duda de que los primeros veinte años de la República fueron, más que un período caracterizado por el afán de mostrar logros propios, una época de ávido mirar hacia afuera, años de actualización e incorporación de nuevas tendencias, de familiarización con la obra de compositores casi desconocidos entre nosotros. En su todavía imprescindible ensayo *La música en Cuba* (México, 1945), Alejo Carpentier describe ese momento como un período en que el «país nuevo aspiraba a recibir las grandes corrientes de la cultura, poniéndose al día»².

Una de las figuras que mejor encarna esta etapa inicial de nuestra evolución musical en la República es, sin duda, Guillermo Tomás (1868-1933). Tanto por su obra, en la que se percibe a veces cierto aliento wagneriano, pero sobre todo por su extensa labor de divulgación, Tomás representa como nadie esa tendencia de actualización y modernización, en tanto fue él el más consecuente e infatigable animador de ese necesario «ponerse al día». Gracias a su sistemática labor divulgadora, se escuchan por primera vez en Cuba importantes partituras de compositores europeos. Desde su cargo de director de la Banda Municipal de La Habana, Tomás dio a conocer una extensa lista de obras de Wagner, Richard Strauss, Berlioz, Dukas, Debussy, César Franck, D'Indy, entre muchos otros, y, en algunos casos, llegó a presentar algunas partituras muy poco tiempo después de haber sido estrenadas en Europa. En 1910, organizó una orquesta sinfónica que, aunque sólo pudo ofrecer funciones irregulares, sirvió a los músicos como preparación para empeños mayores, y su labor se extendió asimismo al terreno de la enseñanza y de la musicografía. En 1903, fundó y dirigió la Academia Municipal de Música, la primera institución oficial cubana para la enseñanza de ese arte³, y dejó escritos varios títulos entre los que destacan *Las grandes etapas del arte musical* (1905), *Las orientaciones del arte tonal moderno* (1912), *Fases del género sinfónico contemporáneo* (1917), entre muchos otros, casi todos concebidos como material didáctico complementario de los ciclos de concierto que organizaba.

La otra figura representativa de ese momento es Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944). Discípulo de Ignacio Cervantes, heredó, tras la muerte de su maestro, la condición de abanderado de un nacionalismo mal entendido y por tanto mal encaminado, en el que sobresale, sin embargo, por la elegancia y el refinamiento criollo que la caracterizan, su amplia obra cancionística y sus *Lieder* para voz y piano. Resulta en cambio sintomático de este período el que por esa fecha Sánchez de Fuentes compusiera algunas óperas de marcado acento verista, incluyendo una, *La Dolorosa* (1910), que obtuvo un resonante éxito al ser presentada al año siguiente nada menos que en Italia, en plena efervescencia de ese estilo operístico.

Consecuentemente con ese afán de modernización, la etapa se caracteriza también por la proliferación en La Habana y otras grandes ciudades del país de conservatorios privados, algunos de ellos dignos de ser mencionados, como el que reinaugurara Hubert de Blanck en 1899 a su regreso del exilio, o el célebre Conservatorio Orbón, fundado en 1906 por el músico asturiano Benjamín Orbón. De igual forma, pudieran mencionarse otros como el Iranzo (1911), el Falcón (1915) o el Sicardó (1917). Aunque en varias ocasiones se ha afirmado, no sin razón, que muchas de esas instituciones constituían lucrativos negocios cuyo alumnado estaba formado en buena medida por señoritas de la alta sociedad sin aptitud ni vocación alguna por la música, lo cierto es que la calidad de la enseñanza en algunos de ellos era realmente notoria, y la proliferación de los mismos contribuyó en esta primera etapa a una divulgación mayor y más consciente de la buena música, así como de aspectos musicológicos e historiográficos —lo cual se puso de manifiesto en

un incremento del número de publicaciones sobre música, de conferencias y ciclos de conciertos y en una considerable mejoría de la labor crítica—, y trajo consigo un consecuente aumento en el número de profesores y alumnos, algunos de los cuales llegarían a ser luego maestros de maestros o formarían parte del profesorado en nuestros conjuntos sinfónicos o de cámara.

Otra característica de la etapa es el surgimiento de varias sociedades corales y de conciertos de carácter privado, encargadas de organizar temporadas más o menos regulares y/o de la contratación de grandes intérpretes de rango internacional. Aparecen instituciones como la Sociedad de Cuartetos de La Habana (1910), la Sociedad Coral «Chaminade» (1906), la Asociación Artístico-Musical «Flora Mora» (1914) y la Sociedad de Música de Cámara (1921). De todas ellas, la institución emblemática será sin dudas la Sociedad Pro Arte Musical, fundada en La Habana en 1918 por María Teresa García Montes de Giberga, una emprendedora y culta personalidad de la burguesía habanera. A la labor de Pro Arte, que por más de cuatro décadas constituyó uno de los puntales de la vida musical del país, nos referiremos más adelante. Sólo añadiremos aquí que su fundación en 1918 coincide con un momento de bonanza económica en la Isla, el período conocido como de «las vacas gordas», cuando el precio del azúcar, como consecuencia de la guerra europea, alcanzó cifras astronómicas en el mercado mundial y Cuba se vio beneficiada por una avalancha de dinero que permitió amasar rápidamente cuantiosas fortunas.

La Habana intenta recuperar entonces aquella situación privilegiada de que gozara en la primera mitad del siglo XIX, cuando su teatro de ópera era considerado uno de los primeros en el hemisferio, y comienza a importar de nuevo grandes compañías e intérpretes de primerísimo nivel para que actúen en la Isla. Reaparecen, con renovados bríos, los empresarios encargados de traer a Cuba las gustadas compañías de ópera italiana, entre las cuales quizás las dos más importantes sean las de Pasquale, Misa y Echemendía y la de Adolfo Bracale. La primera tuvo parte activa en 1915 durante la inauguración del nuevo edificio del Teatro Nacional (antiguo Tacón), con una temporada de apertura que trajo a Cuba nada menos que al gran barítono Titta Ruffo y al director de orquesta Tullio Serafin. Otro ejemplo, tal vez el más célebre, es el de un Caruso envejecido que vino a La Habana en 1920 contratado por Bracale, y que recibió la nada recatada suma de diez mil dólares por concierto — de los cuales ofreció nueve en total—, los honorarios más altos que haya cobrado el artista y los más altos que se hayan pagado en Cuba a un músico en todo el período republicano.

Por esta primera época, tienen lugar los primeros intentos por incorporar elementos del folclore afrocubano a la música producida en Cuba —*Danzas africanas*, de Ernesto Lecuona (1895-1963)—, tendencia que sólo vendría a consolidarse en el período siguiente. Ya iniciada la década de los 20, en 1921, otro compositor, José Mauri Esteve (1856-1937) estrena su ópera *La esclava*, en la que se percibe cierta prodigalidad en el uso de elementos folclóricos cubanos.

AFROCUBANISMO. ROLDÁN Y CATURLA (1923-1939)

El período que abarca desde principios de la década de los 20 hasta finales de la de los 30 es tan convulso en lo político como fecundo en el ámbito cultural. Surge a principios de esa primera década un heterogéneo movimiento de renovación cívica que involucra a jóvenes y viejos intelectuales, sectores estudiantiles, obreros y burgueses y veteranos de las guerras de independencia, el cual alcanzará su primera expresión política en dos sonadas protestas públicas: la llamada Protesta de los Trece, en 1923, y la protagonizada, poco después, por el Movimiento de Veteranos y Patriotas.

Impulsado por las nuevas corrientes del arte, la literatura y la música que llegaban desde Europa, comienza a gestarse paralelamente un fuerte movimiento de renovación cultural que se extenderá a lo largo de toda esa década y continuará luego en el decenio siguiente, y una de cuyas vertientes, sin duda la de mayor trascendencia, consistirá en una nueva mirada hacia el componente africano de la nacionalidad cubana, tendencia que recibe, en el propio escenario de la Isla, un impulso definitivo a través del auge arrollador de la cultura popular y de las investigaciones antropológicas y etnográficas de don Fernando Ortiz. Es el momento en que poetas como Emilio Ballagas, Nicolás Guillén o José Zacarías Tallet, entre otros, comienzan a poblar las letras cubanas de cadencias y sonidos de tambor, maracas y bongó. Pero es en la música donde esa renovación comienza a sentirse con mayor fuerza. En su ya citado libro, Carpentier sintetiza de esta manera la nueva atmósfera reinante en los círculos musicales más avanzados de la Isla:

Los que ya conocían la partitura de *La consagración de la primavera* —gran bandera revolucionaria de entonces—, comenzaban a advertir, con razón, que había, en Regla, del otro lado de la bahía, ritmos tan complejos e interesantes como los que Stravinsky había creado para evocar los juegos primitivos de la Rusia pagana (...) Los ojos y los oídos se abrieron sobre lo viviente y próximo⁴.

Es entonces cuando aparecen en el panorama musical cubano las figuras de Amadeo Roldán (1900-1939) y de Alejandro García Caturla (1906-1940), y la primera obra sinfónica que marca un punto de partida en tal sentido: la *Obertura sobre temas cubanos*, del primero, estrenada por la Orquesta Filarmónica en 1925. No es difícil imaginar el revuelo que debió causar, tanto entre seguidores como detractores, el ver incluidos en un concierto de música sinfónica una *batterie* que en ciertos momentos «disparaba» hacia el público las «asperezas» sonoras de un güiro, una gangarría y un tam-tam. Unos porque se sintieron directamente agredidos, otros por verse de ese modo reivindicados, lo cierto es que el acontecimiento no dejó indiferente a nadie. A partir de ese momento, y hasta la prematura muerte de ambos músicos, las obras de Roldán y Caturla fueron protagonistas de escándalos similares cada vez que alguna era estrenada. Se desató una verdadera guerra entre quienes otorgaban la prioridad al componente campesino en nuestra música (léase lo europeo, lo melódico), tendencia representada por el eje Roig-Lecuona-Sánchez de Fuentes (calificado

despectivamente por sus rivales como «sanchezfuentismo»)⁵ y quienes defendían los elementos del folclore negro (lo africano, lo rítmico), encabezados por Roldán y Caturla. Como en todo enconado enfrentamiento, donde las encendidas voces de uno y otro bando impiden escuchar los legítimos argumentos esgrimidos por ambas partes, sería necesario el paso moderador de los años para poder valorar en su justa medida aquellas dos tendencias antagónicas. Investigaciones posteriores demostraron que aquella controversia, aunque en extremo fecunda, partía de presupuestos un tanto ingenuos y de un enfoque tan simplista como simplificador. Al profundizar en los estudios del folclore negro, el músico e investigador Argeliers León demostraría más tarde que ni Roldán ni Caturla estuvieron jamás en condiciones de utilizar elementos puramente africanos en sus composiciones. Por su parte, Julián Orbón, en una entrevista concedida a la revista *Exilio* en 1969, llegaba a conclusiones similares a partir de sus estudios de la música española antigua:

De manera que yo sí creo que no se debe hacer una generalización; por ejemplo, adjudicar tan sólo al negro el elemento rítmico y buscar las formaciones melódicas en fuentes europeas es también simplista; hay melodías negras espléndidas y por lo tanto con un gran poder generador, y estructuras melódicas europeas nulas en lo que se refiere a una función integradora⁶.

El propio Caturla, protagonista principal en esa batalla, en un artículo publicado en 1933 en la revista *Atalaya* de Remedios, dejaba entrever una postura ya menos radical, sin que ello significase la renuncia a sus firmes convicciones estéticas:

El factor negro es una realidad efectiva en nuestro medio y se ha impuesto no caprichosamente (...) sino por la fuerte raigambre, por la potente veta rítmica que ha traído originariamente (...) Sabido es que Ignacio Cervantes, genial maestro del piano, creó un género de danzas cubanas especial para él solo, del cual ha tomado mucho nuestro también genial Ernesto Lecuona (...) nosotros deseamos ardientemente la creación de la escuela netamente cubana (...) *la escuela musical cubana surgirá no de seguirse produciendo criollas y boleros más o menos sentimentales y llorones(...) sino el día en que los compositores, tomando los distintos ingredientes de nuestro mosaico musical, produzcan obras de síntesis, de envergadura y robustez*, y entonces holgarán los adjetivos de afrocubano y criollo, para decirse con justeza MÚSICA CUBANA⁷.

La obra de estos dos compositores, desde la *Obertura...* (la primera obra significativa de Roldán) hasta la *Berceuse campesina* (la última de Caturla) constituye un paso enorme hacia esa necesaria síntesis de los elementos constitutivos de la música cubana. Sus aportes, que no sólo se reducen al hecho de haber dado «carta de ciudadanía» en lo musical al elemento negro, fueron fundamentales para comprender toda la evolución posterior hasta nuestros días. Fueron ellos quienes por primera vez crearon una obra sinfónica esencialmente cubana a

partir de las nuevas técnicas y tendencias de la música occidental en su momento, incluido el impresionismo, llegado a Cuba con cierto retraso. Con su síntesis e incorporación de los múltiples elementos rítmicos y sonoros del folclore cubano a los moldes formales y tímbricos heredados de Europa, Roldán y Caturla dieron inicio a la larga polémica —aún no cerrada del todo— sobre lo que debe ser la música clásica cubana.

No es casual que la obra de esos dos compositores, sobre todo su producción para la orquesta, haya podido desarrollarse precisamente en ese período. Aquélla no solo fue una época de efervescencia vanguardista, sino también un período fundacional para muchas instituciones musicales de gran importancia en la etapa republicana. Casi de un solo golpe, en el breve intervalo de dos años, se fundan en La Habana dos conjuntos sinfónicos: la Orquesta Sinfónica (1922) y la Orquesta Filarmónica (1924). La primera, fundada por Gonzalo Roig y Ernesto Lecuona, no sólo tiene el mérito de haber sido la pionera y haber logrado existir por espacio de dos décadas a costa de grandes sacrificios, derivados sobre todo de un permanente estado de penuria económica, sino que continuó en cierto modo, ahora de manera más sistemática, la labor iniciada por Tomás a principios de siglo, ofreciendo primeras audiciones y estrenos en Cuba de muchas obras del repertorio universal y cubano y contribuyendo al «fogueo» sistemático de los músicos de atril. A su vez, la Orquesta Filarmónica, cuyo primer director fue el músico español Pedro Sanjuán Nortes (1886-1976), surgió, en parte, como resultado de coyunturales desacuerdos surgidos entre algunos de los directivos y músicos de la Sinfónica con el maestro Roig⁸, pero en su fundación intervinieron asimismo profundas divergencias de carácter ideológico-estético. En la polémica entre vanguardia y tradicionalismo, la Orquesta Filarmónica se erigió enseguida en abanderada de la vanguardia musical en Cuba, una respuesta de ésta al repertorio, más tradicional, presentado hasta entonces por la Sinfónica. Comenzó así lo que la historiografía musical ha coincidido en denominar la «etapa heroica» de la Orquesta Filarmónica, cuando, con más buena voluntad y entusiasmo que calidad⁹, la orquesta iniciaría una larga trayectoria que la llevaría a convertirse en el mejor conjunto sinfónico cubano en toda la historia del país (incluida la presente) y, en su momento de mayor esplendor, en uno de los primeros de América Latina. En el período en que fue dirigida en propiedad por Sanjuán (1924-1932), la orquesta ofreció memorables conciertos en los que presentó buena parte del repertorio contemporáneo, incluyendo varias obras cubanas (*Obertura sobre temas cubanos*, *Tres pequeños poemas*, de Amadeo Roldán; *Preludio para cuerdas*, *Tres danzas cubanas*, de Caturla), así como un número elevado de obras de la escuela nacionalista ruso-soviética, desde Glinka hasta Prokofiev.

En una segunda etapa (1932-1938), la orquesta fue dirigida por Amadeo Roldán, quien ya venía compartiendo el estrado de director con Sanjuán desde finales de la década de los 20. A su importancia como compositor, se unen ahora sus méritos como incansable divulgador y orientador del gusto musical en el país. Ya en dicha época había organizado, en colaboración con Alejo Carpentier, los «Conciertos de Música Nueva», en los que el público

asistente pudo escuchar por primera vez obras de Igor Stravinsky, Erik Satie, Francesco Malipiero, Francis Poulenc y Darius Milhaud, entre muchas otras. Desde su puesto de director titular, continuaría su labor divulgadora de la música contemporánea, ahora para un público más amplio y bajo las nuevas condiciones que ofrecía la orquesta. Por otra parte, consciente de su responsabilidad como director en propiedad, Roldán nunca desatendió la programación de un repertorio más tradicional, ofreciendo primeras audiciones de obras de Beethoven, Brahms, Chaikovski, Wagner, etc. La orquesta, que ya desde esa temprana fecha contó con el respaldo financiero del mecenas Agustín Batista, mejoró en cierta medida su situación material y técnica¹⁰, y se creó la imprescindible atmósfera de colaboración estrecha entre el profesorado y su director. La muerte de Roldán en 1939, además de interrumpir la obra de un compositor que aún se hallaba en pleno desarrollo y al que quedaba todavía mucho por decir¹¹, dejó un amargo sabor entre los instrumentistas, la sensación de que, además de a su líder indiscutible, perdían a un amigo y colega cercano que comprendía sus necesidades y las del medio cultural cubano.

Se funda también por esa fecha, en 1934, la Sociedad de la Orquesta de Cámara de La Habana, bajo la dirección del músico catalán José Ardévol (1911-1981). Esta agrupación, compuesta en su mayoría por músicos de la Filarmónica, realizó una labor muy significativa en la divulgación de la música antigua y clásica, así como de otras obras del repertorio contemporáneo y cubano. Por sus atriles desfilaron, en primera audición en Cuba, los ciclos completos de los *Conciertos de Brandenburgo* (1934) y de *El arte de la fuga* (1937), de J. S. Bach (esta última ejecutada por vez primera de forma íntegra en América Latina en versión para orquesta de cuerdas)¹², y una extensa lista de obras de Vivaldi, Händel, Scarlatti, Palestrina, Mozart, Haydn, Stravinsky, Bartok, Hindemith, entre muchísimos otros. En esa primera etapa de sus casi veinte años de existencia, la Orquesta de Cámara estrenaría también importantes obras del repertorio cubano contemporáneo como *Tres Toques*, de Amadeo Roldán (dirigida por el propio compositor), *Primera suite cubana*, de Caturla y *Nueve pequeñas piezas*, del propio Ardévol.

Otra institución de gran significación en el período y en casi toda la etapa republicana es la Sociedad Coral de La Habana, fundada en 1931 por María Muñoz, quien junto a su esposo, el crítico español Antonio Quevedo, realizaría también una sólida labor de orientación a través de las páginas de su revista *Musicalia*, considerada por muchos una de las mejores publicaciones musicales de Hispanoamérica en su momento.

Por su parte, la Sociedad Pro Arte Musical, aunque fundada a finales del período anterior, comienza en esta etapa su verdadera expansión, ofreciendo temporadas de concierto de altísimo nivel, con los mejores conjuntos y solistas de la época, tanto cubanos como extranjeros.

En 1925, por ejemplo, cuando a duras penas iniciaban su actividad los dos conjuntos sinfónicos cubanos ya mencionados, Pro Arte trae a Cuba a la Orquesta Sinfónica de Nueva York, introduciendo un sello de calidad desconocido en la Isla y que mucho debe haber estimulado el afán posterior de un

mecenas como Agustín Batista por llevar a la Filarmónica hasta un nivel artístico jamás alcanzado antes por una orquesta cubana. Así recordaba Alejo Carpentier años después la actuación de la orquesta neoyorquina en La Habana:

La Orquesta Sinfónica de Nueva York fue la primera orquesta verdadera que tuve la oportunidad de escuchar en mi vida... Cuando ese ilustre conjunto instrumental visitó La Habana (...) yo había escuchado ya otras orquestas. Pero se trataba de las incipientes orquestas habaneras, que iniciaban trabajosamente su trayectoria artística, sin disciplina ni método de trabajo —careciendo en muchos casos de instrumentos indispensables¹³.

En cuanto a los intérpretes, basta una breve mirada a la extensa lista de solistas que actuaron en Cuba con el auspicio de Pro Arte para tener una noción de la exquisita labor artística realizada por esta institución en sus más de cuatro décadas de existencia. Violinistas como Yehudi Menuhin, Jascha Heifetz o Isaac Stern; un violonchelista como Pablo Casals o pianistas de la talla de Serguéi Rachmaninov, Vladimir Horowitz, Rudolf Serkin, Arthur Rubinstein o Claudio Arrau, cantantes como Beniamino Gigli, Zinka Milanov, Mario del Mónaco, Renata Tebaldi o Elisabeth Schwarzkopf, actuaron en Cuba en diferentes momentos, algunos en más de una ocasión.

Ya a mediados de 1927, la institución estuvo en condiciones de iniciar la construcción de su propio teatro, el Auditorium, reuniendo entre sus ricos abonados un capital ascendente a 250.000 pesos mediante la emisión de bonos hipotecarios¹⁴. Un año y medio después, en diciembre de 1928, el coliseo quedaba inaugurado con un concierto en el que se presentó el poema sinfónico *Anacaona*, de Eduardo Sánchez de Fuentes. A partir de ese día, el Auditorium pasó a ser el centro principal de la música de conciertos en el país¹⁵.

Asimismo, Pro Arte creó a principios de los años 30 dos escuelas de gran relieve en nuestra cultura: la de ballet, dirigida por Nicolai Yavorsky, la misma que luego se convertiría en la hoy mundialmente famosa escuela cubana de ballet encabezada por Alicia Alonso, y la de guitarra clásica, que funcionó durante doce años (1931-1943), echando los cimientos de lo que en la actualidad se conoce también como escuela cubana de guitarra, de la cual han surgido maestros tan destacados del género como Isaac Nicola, Leo Brouwer y, más recientemente, Rey Guerra o Joaquín Clerch. Otros dos méritos indiscutibles de Pro Arte fueron el haber otorgado becas para que jóvenes talentos cubanos pudieran continuar estudios de nivel superior en el extranjero —ése fue el caso de Jorge Bolet e Ivette Hernández—, y el haber mantenido durante décadas una excelente revista sobre música que, además de informar sobre la historia y las actividades de la Sociedad, promovió los estudios musicológicos mediante el otorgamiento de premios y la publicación en sus páginas de serios ensayos sobre la materia.

La trágicas muertes de Roldán y Caturla cierran con una nota luctuosa ese período fundacional para la música culta en Cuba. Especular sobre lo que hubiese podido suceder si la muerte no hubiera segado tan prematuramente

aquellas dos vidas fecundas, sería poco serio y rebasaría los marcos de este trabajo. Sin embargo, sí es posible afirmar que la semilla sembrada por ellos, o por figuras e instituciones como los Quevedo, Ardévol, Pro Arte y nuestros dos conjuntos sinfónicos, germinaría con gran fuerza y robustez en la década siguiente, cuando la música de concierto alcanzó en Cuba niveles insospechados, y la labor iniciada por Roldán y Caturla sería continuada por un grupo de compositores jóvenes poseedores de una más sólida formación musical.

LOS DORADOS CUARENTA

La década de los 40 constituye sin lugar a dudas uno de los períodos de mayor esplendor de la música de conciertos en Cuba en toda su historia. Un acontecimiento de capital importancia abre esa década: la fundación, en 1939, del Patronato Pro Música Sinfónica (PPMS), bajo la presidencia del acaudalado mecenas Agustín Batista González de Mendoza (1899-1968).

Con la muerte de Roldán, la Filarmónica, que había perdido repentinamente a su director y principal animador, estuvo por un momento en peligro de desintegrarse. Una campaña hecha pública en varios órganos de prensa solicitaba la pronta intervención del Gobierno y de los hombres acaudalados del país para salvar a la orquesta de la desaparición definitiva. A esa solicitud respondió Agustín Batista¹⁶, quien en poco tiempo logró nuclear a su alrededor a un nutrido grupo de patrocinadores, iniciando de esa manera un sistema de mecenazgo muy similar al que se practica aún en los Estados Unidos, de significativas consecuencias para el desarrollo de nuestra música de concierto. Con habilidad similar a la demostrada en los negocios, Batista consiguió, al decir de Jorge Mañach, movilizar en torno suyo «no sólo las aficiones artísticas, sino también (...) las vanidades sociales», mostrando ser «un maestro de 'logística' cultural»¹⁷. En muy poco tiempo la situación material y técnica de la orquesta mejoró notablemente. Se fundó el Coro Filarmónico, al frente del cual realizó una encomiable labor, por varias décadas, el director y compositor austríaco Paul Csonka. Se crearon nuevas plazas de instrumentistas, se mejoraron las distintas secciones con la compra o el alquiler de nuevos instrumentos y la incorporación de algunos solistas foráneos, se incrementó de forma considerable el salario del profesorado y se creó para ellos un fondo de pensiones y auxilio; y, lo más importante, el Patronato comenzó una sistemática labor de divulgación que trascendía las meras fronteras de la capital al concertar contratos con la radio para que los conciertos de la orquesta fueran escuchados en todo el territorio cubano y, en ocasiones, fuera del país¹⁸. Asimismo, se realizaron por esa fecha las primeras grabaciones con interpretaciones de la orquesta dirigida por el maestro Freccia y, más tarde, se organizarían temporadas de verano con presentaciones al aire libre en la Universidad y en lugares públicos como la Plaza de la Catedral. Todo eso requería de fondos. Datos publicados a finales de la década de los 40, que en cierto modo resumen la labor de A. Batista al frente del PPMS, revelan

el gran salto que dio la Filarmónica en esos pocos años. En la temporada 1939-1940 (la que inicia las actividades del Patronato) los gastos por concepto de salario de los profesores, por ejemplo, ascendieron a 10.263,75 dólares, mientras en la temporada 1946-1947, por ese mismo concepto, se desembolsaron 111.900 dólares, diez veces más¹⁹.

A todo ello se une la coyuntura política internacional, cuando el auge del fascismo, primero, y el inicio de la guerra europea, después, fueron arrojando a las costas de América un elevado número de músicos, intelectuales y profesionales notables, lo que permitió al PPMS la contratación de directores extranjeros del más alto rango²⁰.

En un primer momento, la orquesta fue dirigida por el maestro italiano Massimo Freccia, quien pasó por el podio de la Filarmónica (1939-1943) sin muchas penas ni glorias, salvo lo relativo quizá a las grabaciones hechas bajo su batuta. Con la renuncia de Freccia a principios de 1943, quedaría abierto el camino para concretar los elevados propósitos del Patronato: hallar al director de verdadero talento dispuesto a trabajar ardua y continuamente en aras de la superación definitiva de la orquesta.

KLEIBER

No andaba descaminado el cronista de un diario habanero cuando auguraba, con manida frase, que la noche del 25 de marzo de 1943 quedaría «grabada para siempre en los anales de la música en Cuba»²¹. Ese día ofreció su primer concierto en La Habana el director vienés Erich Kleiber (1890-1956). La permanencia de Kleiber en Cuba, primero como director invitado (1943-1944) y posteriormente en calidad de titular de la Orquesta Filarmónica (1944-1947), merece un análisis aparte en este panorama histórico sobre la música de concierto en la etapa republicana. Lo poco que sobre él se ha dicho o escrito en las últimas décadas, se limita casi siempre a elogiar el innegable progreso técnico que alcanzó la orquesta bajo su batuta, para seguidamente verter, en el mejor de los casos, juicios erróneos, cuando no gratuitamente calumniosos sobre su actuación en Cuba.

Kleiber fue, en efecto, un gran pedagogo y entrenador de orquestas. A su probada maestría en el difícil arte de la dirección orquestal²², unía el sagrado don de saber enseñar y un espíritu de colaboración con los músicos bajo su «mando» al que mucho tienen que agradecer aún varias grandes orquestas del orbe, incluidas algunas latinoamericanas. Sin embargo, su labor en Cuba fue mucho más abarcadora. Tal vez lo que le proporcionó las mayores simpatías en nuestro país fue la creación de los conciertos populares, en los que, por un precio bastante módico, los sectores de menores ingresos podían escuchar, los domingos por la mañana, la misma música que se ofrecía la noche del día siguiente en los llamados conciertos de gala. En la programación, Kleiber continuó la labor iniciada por Tomás, Roig, Sanjuán y Roldán, ofreciendo primeras audiciones de muchas piezas del repertorio universal²³, ahora con una calidad interpretativa que superaba con creces al de directores anteriores²⁴.

Estrenó en Cuba importantes obras del repertorio contemporáneo, tales como *Matías el pintor*, de Hindemith; tres fragmentos sinfónicos de la ópera *Wozzeck*, de Alban Berg; la suite *Homenajes*, de Manuel de Falla, entre otras. Asimismo, contrariamente a lo que se ha afirmado sobre un supuesto desinterés de Kleiber hacia la música cubana y latinoamericana, el vienes respondió a un llamado público del Grupo de Renovación Musical, incluyendo de inmediato en los programas de la Filarmónica obras de los cubanos Ardévol, Pablo Ruiz Castellanos, Roldán, Caturla, Gilberto Valdés, Julián Orbón y Joaquín Nin-Culmell, así como de los argentinos Alberto Ginastera y Juan José Castro²⁵. Quienes le reprocharon haberse concentrado más en el repertorio romántico (Beethoven, por ejemplo, fue uno de los más interpretados), acusándolo por ello hasta de aliado de los «sectores musicales más reaccionarios»²⁶, olvidaban o ignoraban que el director austríaco se tomó muy en serio lo de la superación técnica de la orquesta, y que, según un precepto muy particular suyo, toda orquesta sinfónica, para poder aspirar a la condición de tal, debía conocer a fondo las nueve sinfonías del Gran Sordo de Bonn y ejecutarlas «bajo una misma mano, para que advierta la continuidad y el desarrollo de un estilo»²⁷. Consecuente con ese principio, interpretó en Cuba las nueve sinfonías, algunas en más de una ocasión. Por último, los que en cierto momento le achacaron no estar compenetrado con nuestro medio, olvidando la profunda y sincera admiración de Kleiber por la truncada obra de Roldán y Caturla²⁸, y soslayando asimismo las fraternas relaciones del vienes con los músicos de la orquesta²⁹ o con intelectuales como Wifredo Lam, Julián Orbón o Alejo Carpentier³⁰, entre otros, tendrían que explicar, por su parte, por qué entonces, a raíz de la abrupta renuncia del austríaco, un sector del público reaccionó espontáneamente organizando una manifestación por las calles de La Habana³¹, mientras la prensa se polarizaba durante meses en un encarnizado debate que ha quedado en la memoria como «el caso Kleiber», el cual marcó el inicio del fin para el Patronato y, poco más tarde, también para la Orquesta Filarmónica.

En marzo de 1947, Kleiber partía de La Habana rumbo a Buenos Aires. Sólo volvería a Cuba siete años después, para dirigir cinco conciertos que apenas tuvieron repercusión en una Habana ya embrujada por el hechizo de la televisión. Quizás estuviesen aún demasiado frescas las heridas de 1947. Su labor en Cuba, sin embargo, como auguró Hilario González en el artículo ya citado, iría «engrandeciéndose con el devenir de la historia»³². En evocadoras palabras publicadas en *Carteles* con motivo de la muerte del director en 1956, Antonio Quevedo apuntaba:

Para él [para Kleiber], el pódium de una orquesta no era pedestal sino púlpito, y con esa mira tan elevada dirigió durante tres temporadas enteras nuestra Orquesta Filarmónica de La Habana, llevándola a un grado de perfección que nunca tuvo hasta entonces, y —podemos afirmarlo sin herir susceptibilidades— no volverá a tener mientras no surja otro Kleiber con distinto nombre que la levante de nuevo³³.

Así fue. Y así ha sido. Las emotivas palabras de Quevedo han conservado su carácter profético hasta hoy. El Patronato continuaría sus actividades unos pocos años más hasta 1950, fecha en que quedaría disuelto definitivamente. Su decadencia había comenzado hacia 1945, desde el momento en que su fundador y generoso mecenas, Agustín Batista,

trasladó la prioridad de su talento organizativo para otra actividad, menos espiritual pero más rentable, poniéndola al servicio de The Trust Company of Cuba, un banco quebrado que comprara en 1943 para convertirlo, como hizo también con la orquesta, en el primero de Cuba³⁴.

Salvo el breve período en que la orquesta fue dirigida por el argentino Juan José Castro (1947-1948), por su estrado desfilaron varios directores ocasionales de probado talento, pero sin la capacidad ni el interés por trabajar en aras de la superación de la orquesta. Cuando en 1950 se produce el cisma definitivo entre los músicos y el Patronato, comenzaría lo que un instrumentista de aquella gloriosa agrupación denominaría el período de «declinación y muerte»³⁵ de la Orquesta Filarmónica.

GRUPO DE RENOVACIÓN MUSICAL

Los antecedentes inmediatos a la fundación del Grupo de Renovación Musical es preciso ir a buscarlos a las aulas del Conservatorio Municipal de La Habana, donde desde 1938 el profesor José Ardévol impartía clases de armonía y composición en sustitución de Roldán. Ardévol, quien en ese momento transitaba por lo que él mismo llamó etapa neoclásica de su obra, inicia una profunda reforma en la enseñanza, creando una nueva conciencia entre sus alumnos sobre la necesidad de adquirir un dominio preciso de la técnica y una mayor familiaridad en el uso de las grandes formas, para lo cual esa formación neoclásica resultaba, en opinión del maestro catalán, muy beneficiosa. En junio de 1942, en un concierto organizado por la Sociedad de la Orquesta de Cámara para presentar seis sonatas para piano compuestas por algunos de los alumnos de Ardévol, tiene lugar lo que se considera el primer acto público del Grupo de Renovación Musical. A él se integran en un inicio músicos como Harold Gramatges, Julián Orbón, Edgardo Martín, Juan Antonio Cámara, Serafín Pro, Gisela Hernández, Hilario González y Argeliers León, entre otros. Desde las programáticas palabras que leyera Ardévol en aquella ocasión, se perciben ya las amplias miras que movían a los integrantes y al líder del grupo:

Estoy convencido [decía Ardévol] (...), de que, lo primero a que debe aspirar el novel compositor cubano, es al dominio del oficio, al conocimiento y práctica de las pequeñas, pero también de las grandes formas, al contacto con distintas técnicas del pasado y del presente. En fin, tengo la certeza de que mientras no se dominen los medios superiores de composición hasta el punto de que se

pueda hacer (...) un buen tiempo de sonata, unas variaciones, una fuga, un movimiento de cuarteto, de sinfonía o de concierto, muy poco será posible decir, aunque sea mucho lo que se lleve dentro.³⁶

En ese mismo sentido, se aspiraba a la formación de un músico más integral, conocedor profundo de las demás artes, la literatura, la pintura, la filosofía. Sabiéndose continuadores de la labor iniciada por Roldán y Caturla, los miembros de Renovación reconocían en la obra de esos dos compositores un punto de partida al que sería necesario retornar luego de haber alcanzado la sólida formación técnica a la que se aspiraba, en aras de continuar realizando una obra esencialmente cubana, pero con un modo de «enfocar y tratar lo propio menos naturalista que el que había primado en la obra de los dos grandes fundadores (...) de la nueva música cubana»³⁷.

Estos encomiables propósitos, sin embargo, se resintieron más tarde, a mediados de la década, de lo que pudiera llamarse un neonacionalismo de «línea dura», el cual se extendió hasta la década de los 50 y provocó desde temprano varias deserciones entre los integrantes del grupo³⁸. Debido quizá a la personalidad inflexible de Ardévol, este radicalismo un tanto dogmático e intolerante se puso de manifiesto ya desde aquellas palabras fundacionales leídas en junio de 1942, donde se planteaba: «Las puertas están abiertas (...), pero la exclusión será necesaria y la practicaremos con firmeza siempre que pueda contaminarse y pudrirse la tan amplia ideología que hemos intentado exponer»³⁹.

No obstante, en lo relativo a la creación de una nueva conciencia artística en la Isla, el Grupo jugó un papel fundamental, no sólo en el aspecto pedagógico, sino a través de la creación de una música de esencia cubana mucho más elaborada, de la crítica en los periódicos y de la publicación de ensayos musicológicos en distintas revistas (*Orígenes*, *Conservatorio*), con la organización de conferencias y ciclos de conciertos (la Orquesta de Cámara, por ejemplo, continuó en esta etapa su loable labor, estrenando innumerables obras de esos jóvenes compositores) y una constante lucha contra todo lo que les pareciera banal e intrascendente.

La labor del Patronato y de Kleiber, por una parte, llevando la Orquesta Filarmónica hasta un grado de perfección técnica nunca antes alcanzado, y la del Grupo de Renovación, propiciando una radical transformación en la enseñanza y en el ámbito de la composición, por otra, marcan esta década verdaderamente prodigiosa para la cultura cubana, que vio nacer proyectos culturales como *Orígenes*, el Teatro Universitario (iniciado por el también austriaco Ludwig Schajowicz), la labor de divulgación cinematográfica a cargo de José Manuel Valdés Rodríguez, el movimiento de renovación arquitectónica en la Universidad, entre tantos otros.

LOS CINCUENTA

La década de los 50, signada en lo político por el cuartelazo del 10 de marzo de 1952, pudo haber sido, en lo cultural, coincidiendo simbólicamente con el

cincuentenario de la República, un período de consolidación de la profunda y diversa transformación que en ese sentido venía desarrollándose en Cuba desde principios de la década de los 20. En ciertas esferas, eso se logró. En la arquitectura, por ejemplo, emerge una vanguardia que en muy poco tiempo cambiaría radicalmente el perfil de la ciudad. Surge un incipiente movimiento cinematográfico con obvias influencias del neorrealismo italiano que comienza a manifestarse a través de la crítica, el ensayo y de una muy escasa y precaria producción propia. En la literatura, una nueva generación de escritores irrumpe con fuerza en la escena de las letras, mostrando su voluntad renovadora a través de las páginas de la revista *Ciclón*.

En la música, sin embargo, no hay avances tan dignos de mención, salvo quizás el hecho de que en esa década, la Sociedad Pro Arte logra concretar una de sus más antiguas aspiraciones: ofrecer cada año a sus asociados una breve temporada de ópera con figuras destacadas del canto lírico internacional⁴⁰. La Orquesta Filarmónica, por su parte, pareció resucitar en un primer momento a principios de la década, regida ahora por un Consejo Superior compuesto por músicos, intelectuales y figuras públicas, pero lastrada en su labor por una abrumadora escasez de fondos —tanto públicos como privados— que fomentó la indisciplina y la deserción de los músicos, obstaculizando un trabajo sistemático en cuanto a la programación y a la consolidación del nivel técnico alcanzado en la década precedente. En una encuesta realizada en 1954 por la revista *Nuestro Tiempo* acerca de la crítica situación de la orquesta, el joven compositor Aurelio de la Vega señalaba:

Cuando en las grandes ciudades una orquesta sinfónica realiza sus funciones (...), la crítica local saluda un estreno, comenta una audición o señala los defectos de la versión de turno de una obra. En La Habana (...) la crítica tiene que ocuparse, cuando de su Orquesta Filarmónica se trata, de hacer patéticos llamamientos periódicos en pro de un apoyo elemental que permita la subsistencia del organismo⁴¹.

En 1950, por iniciativa de Enrique González Mántici (quien había estudiado dirección orquestal con Kleiber en La Habana), se intentó crear el llamado Instituto Nacional de Música, con el propósito de dar una mayor cabida a la música cubana contemporánea en los conciertos de música sinfónica. Pero la institución que pudo realizar un trabajo un poco más sostenido en esa etapa fue la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, surgida en el ámbito del Conservatorio Municipal en 1951 y dirigida durante sus ocho años de existencia por el compositor Harold Gramatges. En sus inicios, la Sociedad contó con el importante espaldarazo del Ministerio de Educación y de su Dirección de Cultura, encabezados entonces por Aureliano Sánchez Arango y Raúl Roa, respectivamente.

Nuestro Tiempo, aunque surgida en el sector de la música, fue desde sus inicios un foro para la vanguardia artística del país y aglutinó a creadores de la plástica, el cine, el teatro, etc. Entre lo más relevante realizado en el aspecto musical, está la organización de conciertos comentados de música contem-

poránea, con algunos estrenos de autores cubanos, en los que los respectivos compositores tenían la oportunidad de intercambiar con el público presente acerca de los aspectos estéticos y técnicos de su obra. Sin embargo, la Sociedad, que en cierto modo fue continuadora en lo musical de la labor iniciada por el Grupo de Renovación, siguió predicando una posición de marcado acento nacionalista, a la que se atribuye el haber impedido que la música cubana de esa época se actualizara mucho más respecto a las nuevas tendencias universales. No obstante, surge en esa década una nueva generación de compositores que, si bien en sus inicios participaron de ese nacionalismo, fueron luego alejándose de él en mayor o menor medida, incorporando nuevos lenguajes y modos de hacer a sus obras (dodecafonismo, serialismo, aleatorismo, música concreta, música electrónica, etc.). Entre estas nuevas figuras se destacan nombres como los de Juan Blanco, Carlos Fariñas, Nilo Rodríguez, Leo Brouwer, entre otros. Otros compositores, como es el caso singular de Aurelio de la Vega, se apartan radicalmente desde el principio de esa línea de creación nacionalista, sumergiéndose en el universo sonoro del dodecafonismo, primero, o de la música electrónica, después, lo que le valió que su obra haya sido clasificada hasta hoy bajo el estigma de «no cubana» o «sin raíces propias»⁴².

Por su parte, el gobierno de Fulgencio Batista, con la creación del Instituto Nacional de Cultura, en una hábil pero a la larga fallida jugada política, intentó ganar las simpatías del sector intelectual al pretender satisfacer una antigua aspiración del mismo: acoger bajo el presupuesto del Estado varias de las instituciones culturales emblemáticas de los períodos anteriores. La impopularidad creciente del general, así como su desprestigio por la forma en que se había adueñado del poder, dieron al traste sin embargo con tales propósitos, al encontrar firmes muestras de coraje cívico por parte de un sector significativo de esa intelectualidad, entre las cuales, quizás la más conocida, es aquella declaración pública de Lezama rechazando la oferta del INC de sufragar los gastos de la revista *Orígenes* a cambio de mencionar en sus páginas el patrocinio de esa institución oficial⁴³. Otro ejemplo de lo mismo fue la respuesta dada a la revista *Bohemia* por la presidenta del Lyceum Lawn Tennis Club (otra institución cultural de capital importancia en el período republicano y particularmente en esta década), apoyada enteramente desde las páginas de su revista por la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo:

En cuanto a las perspectivas culturales, las considero en íntima relación con el clima cívico del país. La eficacia de cuantas medidas (...) se propongan lograr la erradicación del analfabetismo, la elevación del nivel educacional de nuestra población y la divulgación de nuestra cultura, se resiente en su raíz misma cuando no existen la libre expresión del pensamiento, la tolerante convivencia y todo lo que lleva implícito el respeto integral a los derechos humanos⁴⁴.

A pesar de esa firme resistencia de un sector de la intelectualidad, el INC logró ofrecer algunos conciertos memorables con las recién absorbidas

Orquesta de Cámara, dirigida por Alberto Bolet, y la Orquesta Filarmónica. La llegada a Cuba del gran director Igor Markevitch como titular de esta última, prometía recuperar un tanto la calidad que había ido en descenso en los últimos años, y así se demostró en algunos de los conciertos ofrecidos por ese director.

Pero ya casi tocaba a las puertas diciembre de 1958.

1 Martín, Edgardo; *Panorama histórico de la música cubana*; La Habana, 1971, p. 97.

2 Carpentier, Alejo; *La música en Cuba*; Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979, p. 218.

3 Se constituyó oficialmente el 2 de octubre de 1903 con el nombre de Escuela de Música O'Farrell, para la formación de los profesores que debían integrar la Banda Municipal. En 1910 fue convertida en Escuela Municipal de Música, la misma institución que a mediados de la década de los 30, como resultado de una amplia reestructuración, se convertiría en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana (hoy Amadeo Roldán), centro de importancia capital en el desarrollo de nuestro arte musical.

4 Carpentier; op. cit., pp. 243-244.

5 Carta de Caturla al matrimonio formado por María Muñoz y Antonio Quevedo, 2 de noviembre de 1928. Citado en: Henríquez, María Antonieta; *Alejandro García Caturla*; Ediciones Unión, La Habana 1998, p. 66.

6 «Diálogo con Julián Orbón»; en: Orbón, Julián; *En la esencia de los estilos*; Editorial Colibrí, Madrid, 2000, p. 100.

7 García Caturla, Alejandro; «Música cubana»; publicado originalmente en *Atalaya*, 30 de julio de 1933, pp. 1 y 8; citado en: Henríquez, María Antonieta; op. cit., p. 94. (Las cursivas son nuestras).

8 Sanjuán, discípulo de Joaquín Turina, había llegado a La Habana poco tiempo antes. Pronto aparecieron artículos suyos en el *Diario de la Marina* en los que, bajo el título de «Charlas musicales», este músico, que había estudiado en Madrid y París, comenzó a exponer sus actualizadas ideas acerca de la dirección orquestal y de las nuevas tendencias predominantes en la música europea. Ello pronto le ganó simpatías en algunos círculos artís-

ticos e intelectuales de la ciudad, por lo que al poco tiempo fue invitado a dirigir la Orquesta Sinfónica.

El maestro Roig entendió aquel gesto como una intromisión en aspectos relacionados con la programación de la orquesta y se opuso enérgicamente a ello, lo que provocó la renuncia de varios músicos y de algunos directivos de la misma, que de inmediato se agruparon para crear la Filarmónica.

9 Años más tarde, el crítico y musicólogo Antonio Quevedo recordaba la acogida tributada a aquel primer concierto de la Filarmónica, efectuado el 8 de junio de 1924: «La orquesta sonó a perros, según el testimonio privado de la crítica, aunque al día siguiente los periódicos gimieron todos los loores imaginables»; en: Quevedo, Antonio; «El primer concierto de la Filarmónica»; en: *Orquesta Filarmónica de La Habana* (programa de concierto), temporada 1946-1947, séptimo concierto, lunes 13 de enero de 1947, p. 18.

10 A instancias de Agustín Batista se creó en 1932 el Conservatorio de la Orquesta Filarmónica, con clases de armonía y composición, violoncello, solfeo, teoría, piano, clarinete, flauta, arpa y de algunos idiomas extranjeros. Los músicos de la orquesta recibían clases gratuitas.

11 En una entrevista, el director vienés Erich Kleiber expresaba: «¡Qué gran pérdida para Cuba la muerte de este músico en plena juventud! Era el maestro natural de la presente generación [...] Hubiera sido —empezaba a serlo— el Falla, el Ravel cubano»; en: *El Mundo*, 9 de marzo de 1945, p. 4.

12 Ardévol, José; «Biografía de una orquesta»; en: *Música y revolución*, Ediciones Unión, La Habana 1966, pp. 154-161.

13 Carpentier, Alejo, «La Orquesta Sinfónica de Nueva York»; en: *Ese músico que llevo dentro*, t. II, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 382.

- 14** Jiménez Soler, Guillermo; *La burguesía en Cuba* (inédito).
- 15** Y lo sigue siendo en la actualidad, después de su reinauguración, tras un largo período de abandono cuando, a consecuencia de un devastador incendio, el teatro quedó casi totalmente destruido.
- 16** Que ya venía ejerciendo su mecenazgo a título individual desde principios de los años 30.
- 17** Mañach, Jorge, «Kleiber-Ivette»; en: *Diario de la Marina*, jueves 1 de marzo de 1945, p. 4.
- 18** El concierto de despedida del maestro Frecia, el 15 de marzo de 1943, se transmitió por la cadena de estaciones de radio de la Mutual Broadcasting System, de Estados Unidos.
- 19** Bajo el epígrafe «Otros gastos», se consigna que en esos mismos períodos los desembolsos del Patronato fueron de 19.212,43 dólares (Temporada 39-40) y de 82.700 dólares (Temporada 46-47); en: Patronato Pro Música Sinfónica, «Estado comparativo de los ingresos, gastos y déficits durante las 8 temporadas desde 1939-1940 hasta 1946-1947»; en: *Diario de la Marina*, 30 de mayo de 1947, p. 12.
- 20** La lista de famosos directores que actuaron al frente de la Filarmónica durante los años en que ésta fue regida por el PPMS es realmente impresionante. Para ofrecer una idea sobre la calidad absoluta de la labor llevada a cabo por esa institución, quisiéramos mencionar sólo algunos de ellos, incluyendo entre paréntesis el año de su actuación en La Habana: Erich Leinsdorf (1944), Eugene Ormandy (1944), Sir Thomas Beecham (1946), Bruno Walter (1948), Clemens Krauss (1948), Herbert von Karajan (1949), Arthur Rodzinski (1949), entre otros.
- 21** *Diario de la Marina*, 25 de marzo de 1943.
- 22** Recuerde el lector que en el momento en que Kleiber abandonó Alemania en 1935, siendo entonces director musical general de la Ópera Estatal de Berlín, y aun al arribar a La Habana en 1943, estaba considerado, junto a Arturo Toscanini, Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter y Otto Klemperer, una de las cinco primeras batutas del mundo.
- 23** En los 80 conciertos que Kleiber ofreció en Cuba entre 1943 y 1954, el director vienés ofreció 40 obras en primera audición en Cuba, incluyendo en esta cifra estrenos absolutos o parciales del repertorio contemporáneo universal y cubano.
- 24** En la historiografía musical cubana más reciente ha prevalecido la errónea tendencia a disminuir la labor realizada por el Patronato y Kleiber, contraponiéndola a la época en que Amadeo Roldán dirigía la orquesta, cuando en realidad se trata de dos momentos distintos en la evolución de ese conjunto sinfónico. La gigantesca y abnegada labor de Roldán como compositor, director y profesor, bajo condiciones materiales muy precarias, no debiera llevarnos a idealizar su imagen en lo relativo al aspecto técnico de la dirección orquestal. Me parece que en ese sentido, una falsa interpretación del concepto martiano del «vino agrio, pero nuestro», nos impide una vez más ver las cosas en una perspectiva correcta. En 1947, el joven músico Hilario González, nada sospechoso de ser enemigo de Roldán o de lo que éste representaba en el plano estético, aludía a este hecho, nada menos que desde las páginas del periódico *Hoy*: «Por él [por Kleiber] se conoció Beethoven. Parece aventurado decirlo, pero debemos [...] reconocer que un estreno de Ravel o Stravinsky por Roldán no compensaban las deficiencias del Beethoven que ofrecía». (González, Hilario; «Vals en taparrabos»; en: *Hoy*, 1 de abril de 1947, p. 10).
- 25** A ello se suma el hecho de que en cada país latinoamericano donde trabajó por tiempo prolongado, Kleiber estrenó e interpretó la música de los compositores nacionales, incluida la de los jóvenes. El compositor uruguayo Héctor Tosar, por ejemplo, debe a Kleiber el estreno de su *Concierto para piano y orquesta*. En Cuba, estrenó dos movimientos de la *Sinfonía en do*, de Julián Orbón.
- 26** Ardévol, José; *Introducción a Cuba: La música*; Instituto del Libro, La Habana, 1969, p. 147.
- 27** Carpentier, Alejo, «Genio y figura»; en: *Ese músico que llevo dentro*, t. I, p. 372.
- 28** Acerca de las opiniones de Kleiber sobre Roldán, ver nota 11 de este trabajo. Sobre Caturla. El director vienés se expresó en forma igualmente elogiosa cuando presentó con la Filarmónica su obra *La rumba*, los días 25 y 26 de marzo de

1945. En entrevista para *El Mundo*, Kleiber decía: «Su muerte, también prematura como la de Roldán, ha sido igualmente una desdicha para Cuba. Su música es un vino que sigue reposándose en la fama. Tiene toda la buena influencia de Stravinsky, sin dejar un solo momento de ser música cubana. Su rumba no es una rumba, es la rumba: un tema. Un motivo que se eleva a la zona de la verdad sinfónica (...) Yo estoy dirigiendo esta obra con la mayor devoción»; en: *El Mundo*, 22 de marzo de 1945, p. 4.
- 29** A un nivel como sólo lo alcanzó antes, quizás, el propio Roldán. Algunos testimonios indican que Kleiber continuó enviando dinero e instrumentos para la orquesta incluso después de haberse marchado de Cuba, y mantuvo correspondencia con varios de los integrantes de aquella agrupación.
- 30** Este último afirma que Kleiber, mientras vivió en La Habana, «asistía a todos los conciertos dados por los compositores jóvenes, alabando sin reservas o criticando con rigor». Carpentier, A.; «El recuerdo de Kleiber»; en: *Ese músico que llevo dentro*, t. I, p. 369.
- 31** Tal vez las nuevas generaciones de cubanos no concedamos mucha relevancia al hecho de que se haya organizado una manifestación. Pero que esto ocurriese en 1947, de manera espontánea, y por motivos de índole ajena a la política, es un hecho realmente a tomar en cuenta.
- 32** González, Hilario; *Ibíd.*
- 33** Quevedo, Antonio; «Duelo cubano por la muerte de Kleiber»; en: *Carteles*, 5 de febrero de 1956, p. 47.
- 34** Jiménez Soler, Guillermo; *op. cit.*
- 35** Márquez, Roberto; «Uno de los valores musicales de nuestra América»; en: Henríquez, María A./ Piñero Díaz, José (comp.); *Amadeo Roldán. Testimonios*, Letras Cubanas, La Habana, 2001, p. 115.
- 36** Ardévol, José; «Sonatas para piano de compositores cubanos jóvenes»; en: *Música y revolución*, Ediciones Unión, La Habana, 1966, p. 24.
- 37** Entrevista con José Ardévol; en: *Unión*, n° 4, año 10, diciembre de 1971, p. 108.
- 38** Ello se produce sobre todo después de la publicación, en 1945, de un manifiesto titulado «Presencia cubana en la música universal», que provocó, por ejemplo, la renuncia pública de Gisela Hernández. Ya antes habían renunciado Hilario González y Julián Orbón.
- 39** Ardévol, José; *op. cit.*, p. 26.
- 40** Río Prado, Enrique; *Pasión cubana por Giuseppe Verdi. La obra y los intérpretes verdianos en La Habana colonial*; Ediciones Unión, La Habana, 2001, p. 148.
- 41** «Cuatro opiniones sobre la crisis de la Orquesta Filarmónica»; en: *Nuestro Tiempo*, año 1, n° 2, noviembre de 1954; publicado en: Hernández Otero, Ricardo (comp.), *Revista Nuestro Tiempo*, Letras Cubanas, La Habana, 1989, p. 23.
- 42** Un destino similar ha sufrido casi hasta hoy la obra de Julián Orbón, quien desde la década de los 50 encaminó sus pasos hacia la investigación de la música española antigua. Véase, por ejemplo: Ardévol, José; *Introducción a Cuba: La música*; La Habana, 1969, p. 117.
- 43** «Si andamos (sic) diez años con vuestra indiferencia, no nos regalen ahora, se lo suplicamos, el fruto fétido de su admiración»; en: *Orígenes*, n° 35, La Habana, 1954.
- 44** *Nuestro Tiempo*