

Intercambios, diásporas, fusiones

LA SUBLEVACIÓN Y CONSECUENTE REVOLUCIÓN TRIUNFANTE de los negros haitianos a principios del siglo XIX en La Española, produjeron una diáspora de colonos franceses y sus esclavos a Santiago de Cuba, y a Nueva Orleans. Y estos dos extremos del triángulo que formara la historia, lógicamente intensificaron sus relaciones ya existentes. Los grandes caminos de la civilización eran los mares, y más intensas las relaciones de todo tipo entre Nueva Orleans con los puertos cercanos, como Santiago y Veracruz. Inevitablemente, se producen al margen del tráfico comercial, intercambios culturales. La comunicación era incesante. Para 1810, diez mil de los colonos y esclavos que se habían asentado primero en Cuba, se trasladan a Nueva Orleans. El afrohaitiano había disfrutado en Cuba de espacios culturales que no tuvo el afronorteamericano en Nueva Orleans. Ya existían en Santiago cabildos en que se desarrolla la cultura musical de la «tumba francesa»; en la Nueva Orleans, ya bajo dominio sajón, las reglas eran más estrictas. Los bailes tumultuarios de Congo Square no pueden compararse a los refinamientos de los bailes de bastón de la colonia haitiana de Santiago.

Hay además otra gran diferencia. El primer conquistador y después colonizador español, rehuyó siempre los oficios, y para aquellos tiempos la música lo era. Se venía a hacer la América como guerrero, como amo, no como sirviente. Las manos eran para usar la espada o el látigo, pero no las herramientas de trabajo. Paulatinamente los oficios, y especialmente la música van pasando a manos negras y mulatas.

Y el afrocaribeño va introduciendo en la música su impronta; modos de hacer, como les llamara Alejo Carpentier. Para el inicio del período que nos ocupa, 1850, ya la contradanza con sus tresillos y cinquillos era conocidísima en Santiago e interpretada por varias orquestas (Ver: L. Fuentes Matons —*Las Artes en Santiago de Cuba*, edición

Cristóbal Díaz Ayala

glosada por Alberto Estrada, Ed. Letras Cubanas, 1981, p. 135) y sobre todo, bailada por las clases dominantes. Ya había surgido también, la habanera, producto de la estilización de la contradanza cantada, y la primera de la que tenemos noticia es *El amor en el baile*, publicada en La Habana en 1842 (Ver: L. Fuentes Matons —*Las Artes en Santiago de Cuba*, edición glosada por Alberto Estrada, Ed. Letras Cubanas, 1981, p. 301).

La habanera, por su mayor facilidad interpretativa, por su adaptabilidad a ser ejecutada a piano y voz, sin orquesta, alcanzó inmediatamente una gran popularidad no tan sólo en la cuenca caribeña, sino hasta en la Argentina, en que sentó las bases de la milonga y el tango. Y en España, cuando el vascuence Yradier escribe en la década del 60 ó 70 *La Paloma*, surge el primer best seller de un género cubano en el Mundo. Especialmente en México, tuvo mucho vuelo esta Paloma. Fue la favorita del emperador Maximiliano, influyó en los compositores de su época, y cuando el corredor marítimo Veracruz-Nueva Orleans lleva a mexicanos a Nueva Orleans, serán activos agentes propagadores de ella.

En 1979 John Storms Roberts lanzó un libro esencial para el estudio de nuestra música: *The latin tinge —The impact of latin american music on the United States*. Ese toque latino era en gran parte cubano. El título proviene de una famosa frase usada por uno de los padres del jazz, el pianista Jelly Roll-Morton, cuando contaba sus memorias, y simultáneamente explicaba sus puntos con ejemplos musicales, en entrevistas que le hicieran en 1938. Explicando la esencia del jazz, Jelly dijo: que el «toque español» era el ingrediente esencial que diferenciaba al jazz del ragtime. «De hecho —agregaba— si usted no es capaz de poner toques españoles en sus canciones, nunca tendrá el sabor correcto». A eso le llamó «jazz». Y para ejemplificar lo que decía, se puso a tocar *La Paloma*. Lo que Roll-Morton llamaba «el toque español», era realmente el toque cubano. Cuba, hasta fines de siglo había sido territorio español, y se consideraba en la época una provincia más de España. Además, con los prejuicios de la época, Morton le buscaba un origen «blanco», español, al jazz, sin saber que el ritmo básico de la habanera es un ritmo africano, detectado por el investigador cubano Abelardo Hall Estrada en un toque de los tambores batá dedicado a Eleguá.

Tanto en *The Latin Tinge*, como en el recientemente publicado por Roberts, *Latin Jazz, The first of the fusions 1880's to today*, se encuentran decenas de ejemplos de habaneras editadas desde el último cuarto de siglo en adelante en Nueva Orleans, de músicos procedentes de México que traían habaneras en su repertorio, o de músicos, con nombres que denotan origen latino, y específicamente cubanos, como es el caso de Alcide «Yellow» Núñez, clarinetista del primer grupo que grabara jazz en 1917, The Original Dixieland Jazz Band.

Pero más importante aún, varios regimientos de soldados negros participaron en la invasión norteamericana a Cuba en 1898. El grueso de la tropa expedicionaria partió de Nueva Orleans, y de ahí eran muchos de esos soldados. En Cuba estuvieron entre otros, el trombonista Willie Cornish que después fuera miembro de uno de los primeros y más importantes grupos de jazz de Nueva Orleans, el del trompetista Buddy Bolden; y el famosísimo compositor W.C.

Handy, que usaría el patrón rítmico de la habanera en varios de sus números famosos, como *St. Louis Blues*.

Lo anterior tiene que ver con lo que se toca, pero hay algo muy interesante en cuanto a cómo se toca. La orquesta típica cubana que interpretaba contradanzas, danzas y después danzones, instrumentalmente estaba formada con los mismos instrumentos que tenían las bandas de la época, generalmente un cornetín de llaves (después trompeta), trombón, dos clarinetes, un figle, tuba o bombardino en su lugar y dos violines. Como lo testimonian los discos y cilindros de las primeras danzoneras realizadas por disqueras norteamericanas en La Habana entre 1905 y 1907, en muchas partes de los danzones el cornetín, un clarinete y el trombón ejecutaban complejísimos pasajes musicales en que generalmente dominaba el cornetín, supliendo el trombón y el clarinete complementos contrapuntísticos del contenido armónico y melódico. Estas grabaciones seguramente llegaron a Nueva Orleans porque fueron editadas en los Estados Unidos, además de la estrecha relación comercial que se mantenía entre La Habana y esa ciudad desde el siglo pasado. Y en la primera forma establecida del jazz, la llamada dixieland, si bien sobre patrones rítmicos diferentes, encontramos esa misma combinación de tres instrumentos de aliento, generalmente cornetín, trombón y clarinete, improvisando sobre una melodía básica. Si escuchamos por ejemplo, las primeras grabaciones de jazz hechas en 1917 por la Original Dixieland Band, la acometida y posición de los instrumentos con predominio del cornetín, es muy similar a la combinación cubana. Que sepamos, ese trío de viento improvisando al mismo tiempo sobre un tema, no se encuentra en otras combinaciones musicales existentes en la época: ¿de dónde lo tomó el dixieland, sino del danzón cubano? Cabe preguntarse también, ¿de dónde tomó esta combinación la música cubana? Habría que remontarse a la Italia del siglo XVII con el surgimiento del concerto grosso, en que varios instrumentos de la orquesta tocaban contrastando con el acompañamiento que le daba el resto de la misma.

De Nueva Orleans el dixieland saldría a conquistar al mundo. Su próxima parada importante sería Chicago, y poco a poco irían surgiendo otras modalidades del jazz a lo largo de las décadas. Pero, esta forma original del jazz, el dixieland, no ha desaparecido del todo: se sigue oyendo la famosa combinación de trompeta, clarinete y trombón, en Nueva Orleans y otras ciudades. Y cada vez que la escucho, recuerdo los viejos danzones cubanos.

SURGE MIAMI

Si la conexión con Nueva Orleans es importante a fines del siglo XIX, Miami para 1896 había sido creada por el coronel Flager como la última parada del tren que había extendido desde West Palm Beach, un poblado que ya comenzaba a ser centro de veraneo. Con los años Miami fue creciendo como un destino turístico para residentes de las ciudades norteañas del este, sobre todo Nueva York. La segunda guerra mundial y el auge de la aviación, le dan un gran impulso en los 40. Se va convirtiendo en la entrada a los Estados Unidos desde Sudamérica, desplazando a Nueva Orleans. El jet consolida su posición en los 50.

Pero culturalmente era una población pobre. Musicalmente era un satélite de Nueva York. En el invierno, algunas orquestas latinas que fueran del gusto sajón, como las de Cugat o la de Desi Arnaz, hacían cortas temporadas. Pero todavía era mejor plaza Tampa para orquestas y artistas de Cuba, que la visitaban con cierta frecuencia.

Pero, su población latina había estado creciendo. A diferencia de Nueva York, destino predilecto de los puertorriqueños que tenían desde 1917 ciudadanía americana, o de los estados del sudoeste de la Unión, que como parte de México arrebatada a este país por los Estados Unidos tenían población indígena, aumentada por sucesivas oleadas de emigrantes generalmente ilegales, Miami se había estado nutriendo de emigrantes sudamericanos, caribeños, las más de las veces políticos que huían de sus respectivos países.

Desde los primeros años de la década del 60 se produce el mega éxodo cubano centrado en Miami, principalmente, y Nueva Jersey. Por varios factores, la música cubana no mantiene en las primeras décadas de este exilio, el nivel de importancia que había tenido hasta ese momento. Cuba, desde el surgimiento universal del son en 1929, venía estableciendo la pauta en materia de música latina en los Estados Unidos y el mundo. Tras la estela del son, convertido en rumba para consumo sajón, vendría después el bolero, y muchos de ellos, con letra en inglés, se convertirían en standard de la música americana, como *Yours* (Quiéreme mucho), *You are always in my heart* (Siempre en mi corazón), *Let me love you tonight* (No te importe saber) y otros muchos, tanto cubanos como mexicanos. Y desde 1949, Pérez Prado galvaniza la atención americana con mambos como *Qué rico el mambo* (o *Mambo jambo* para los sajones). Cuando la competencia mambística que le hacen orquestas como la de Machito y la de Tito Puente, se le hace fuerte, Pérez Prado se inventa híbridos como *Cherry tree an apple blossom white*, que en 1955 estuvo diez semanas en el primer lugar del *hit parade* norteamericano y en total 26 semanas entre los primeros cuarenta lugares. Es además el tema que entre los cien discos topes de 1955 a 1984, estuvo más semanas entre los cuarenta primeros, por encima de estrellas como Elvis Presley. En 1958 crea una estrambótica combinación de órgano y orquesta para producir *Patricia*, que ocupa el primer lugar en el *hit parade* y está un total de 17 semanas entre los primeros cuarenta. Ambos números vendieron más de cuatro millones de copias cada uno, cifra muy respetable para aquellos tiempos.

Pero el mambo era un poco rápido y complicado para los nortños, aunque se aprendía en todas las academias de baile sajonas. En su rescate llega el chachachá a mediados de los cincuenta, un ritmo más sosegado. Hábilmente los norteamericanos rebautizan el primer chachachá que se populariza, y de *Me lo dijo Adela* se convierte en *Sweet and gentle* que al mismo tiempo que el título es casi una breve descripción de cómo debe bailarse: *Dulce y suave*. Para el sesenta, el chachachá se bailaba en Estados Unidos de norte a sur y de este a oeste. Pero *llegó el Comandante y mandó a parar* (título de un son de Carlos Puebla dedicado a Fidel Castro). La ruptura de relaciones entre ambos países y el posterior bloqueo provocado por la nacionalización de Cuba a las

empresas norteamericanas, produce un vacío de la producción musical popular que venía de Cuba. El último producto musical que sale en esa época, un derivado del chachachá, la pachanga, cubrirá los primeros años de la década de los 60, pero después surgirán nuevas soluciones; aunque en Nueva York, no en Miami.

Los exiliados cubanos miamenses estaban enfrascados en esas primeras décadas en la subsistencia económica, en la lucha por mejorar esas condiciones y poder costear educación universitaria para sus hijos; además la mayoría de los exiliados pertenecían a clases sociales altas y media para las que la música no era una necesidad tan vital. Lo cierto es que la creación musical fue escasa. *Vivir de los recuerdos*, el título de un bolero de Bobby Collazo, parece ser la palabra de orden. Hasta las canciones de la nostalgia, de la protesta, son en la mayoría de los casos, escritas por no cubanos: *El son se fue de Cuba*, por el dominicano Billo Frómata; *Cuando salí de Cuba*, por el argentino Luisito Aguilé; *Yo regresaré*, por el mexicano Luis Demetrio. Escuchar la música cubana, era para los exiliados, al mismo tiempo dolor y gozo, recuerdo, nostalgia teñida de amores y odios, ternuras y rencores. Además, la copiosísima producción disquera hecha en Cuba en la década de los 50, proveía las necesidades musicales en forma más económica que la asistencia a cabarets y teatros. Sus propios discos, eran los mayores enemigos de artistas como Celia Cruz, Olga Guillot, la Sonora Matancera, etc. La farándula cubana, uno de los sectores que quizás en mayor proporción abandonó el país en los primeros años 60, habría de pasarla muy mal, y una gran parte de ellos tendría que abandonar su carrera artística y dedicarse a otras actividades. Con el paso del tiempo, vemos ahora las figuras que lograron sobrevivir y triunfar, pero posiblemente fue para nuestros artistas y músicos a quien más duro se les hizo el exilio. Un músico exiliado de época posterior, Paquito D’Rivera, refiriéndose en específico al área newyorquina y citando a Mario Bauzá, lo expresa muy bien: «gracias al apoyo de la comunidad puertorriqueña, pudieron subsistir muchos artistas y músicos cubanos». Las nuevas generaciones de músicos cubanos que se van creando en Miami a partir de los 60, se desarrollan oyendo por igual música cubana y norteamericana. A partir de fines de los 60 y los 70, van surgiendo grupos en que esa mezcla es evidente, como «Los sobrinos del juez», y sobre todo, Willie Chirino. Es un sonido cubano, pero más suave, menos estridente. Willie es quien en realidad va experimentando en un nuevo sonido que pueda identificarse con Miami y su gente.

Aparece Emilio Estefan, músico aficionado que tocaba el acordeón, quien funda en 1974 el grupo Miami Latin Boys. Conoce a Gloria, tímida paisanita, y con otros jóvenes nacidos en Cuba o en Florida de padres cubanos, amplían el grupo y lo rebautizan Miami Sound Machine. Éste es el primer golpe acertado; han hecho suyo el nuevo sonido de Miami. Comienza el lento y difícil proceso de aprender, experimentar y perfeccionarse. Como en las películas, Gloria y Emilio se casan. Su repertorio es de soft rock y baladas en español. Van subiendo. Cambian de rumbo hacia lo latino, y en 1986 se produce su despegue con el Lp *Primitive Love* del que pegan *Bad Boy* y sobre todo *Conga*.

Para 1988 habían estado en ocho ocasiones en el Top Ten de la revista *Billboard*. Gloria es el talento artístico, y Emilio el organizativo. Para 1987 fue el grupo designado oficialmente para abrir los Juegos Panamericanos de Indiannápolis. Al oponerse Fidel Castro a esta designación, les regaló una cobertura noticiosa universal que valía millones de dólares. ¡Fue su mejor promotor de ventas, y no les costó un centavo! Para 1989 tenían más de 5 millones de discos vendidos y habían realizado giras por el mundo entero. La vida a veces se parece a las películas: Gloria tiene un gravísimo accidente del que se pensaba podía quedar parálitica; tras largos meses de operaciones, agotadores ejercicios, voluntad de hierro, y buena cobertura periodística, vuelve al trabajo.

El grupo pasa a llamarse Gloria Estefan y Miami Sound Machine, y finalmente sólo Gloria Estefan. No era un cambio motivado solamente porque la figura de Gloria era cada día más importante en relación con la orquesta; se trataba de trabajar intensamente, el mercado pop norteamericano, y los amplísimos campos de la música latinoamericana, usando a fondo la personalidad y versatilidad de Gloria, y ya sin la camisa de fuerza de un grupo musical con ciertos parámetros, usar en cada caso el acompañamiento musical adecuado.

El plan resultó, y en los años siguientes conseguían discos de platino indistintamente en ambos campos, como *Hold me, kiss me, thrill me* y *Destiny* alternando con *Mi tierra*, una vuelta total a la música tradicional cubana y que recibió el premio Grammy.

En 1995 lanzan otro ambicioso proyecto, «Abriendo puertas» con música latinoamericana, especialmente colombiana. Es saber usar lo mejor de dos mundos musicales. Los dividendos de estos esfuerzos: Un estudio de grabaciones propio —Crescent Moon— con los últimos avances tecnológicos; una sofisticada organización de planeamiento, diseño, preparación, promoción, relaciones públicas y ejecución de productos musicales como nadie tiene en el mundo musical. Cincuenta discos de platino en su haber, el lanzamiento de nuevas estrellas como John Secada o el relanzamiento en el mercado internacional, de Albita. Y misas sueltas como abrir los Juegos Panamericanos, giras internacionales que se desarrollan con la organización y el éxito de lanzamientos de cohetes, trofeos de premios nacionales e internacionales como para llenar un museo, entre ellos la Medalla del Congreso de los Estados Unidos.

Ya de esta fábrica de estrellas salen no tan sólo productos cubanos, sino colombianos como Shakira, o puertorriqueños como Ricky Martin. En buena parte influidos por el éxito de la empresa Estefan, la industria musical universal empezó a fijarse en Miami, por su posición ya consolidada de puente y puerta a sur y centroamérica; las grandes casas disqueras establecieron sus oficinas, se construyeron excelentes estudios de grabaciones con todos los adelantos de la técnica digitalizada, y lo mismo sucede con la industria cinematográfica sobre todo en su fase televisiva. Hasta el mega gigante de la industria disquera internacional el MIDEM, hace tres años celebra su convención anual en Miami Beach, y ayudados muy eficazmente por el revuelo que esto produce entre los exiliados cubanos, lo que normalmente sería noticia de cuarta plana, si acaso, se convierte en noticia universal de primera plana. O sea, lo

de Fidel con los Panamericanos, al revés. Parejo con todo esto, grandes estrellas internacionales como Julio Iglesias han hecho de Miami su ciudad de residencia, para agregar un ingrediente más al glamour de la ciudad. Los recorridos turísticos en bote por los cayos en el interior de la Bahía de Miami, que en los 40 iban señalando residencias fabulosas como la de Al Capone o de magnates de la economía norteamericana, hoy son un recorrido de estrellas; aquí Iglesias, más allá, Madonna, la otra, la de los Estefan... Pero curiosamente, o debo decir lógicamente, esta gigantesca organización de la industria musical, con cantantes, músicos, compositores, arreglistas, sonidistas, etc., de los mejores en el mundo, no ha creado ningún género, ningún artista latino genuinamente popular, no prefabricado, como lo fueron Carlos Gardel, Pedro Infante o Benny Moré.

MÚSICA CLÁSICA CUBANA EN LOS ESTADOS UNIDOS

Los primeros grandes instrumentistas clásicos que florecen en la segunda mitad del siglo XIX, se perfeccionan y desarrollan sus carreras en Europa; así sucede con Antonio Raffelin (1917-1882) que dominaba el violín, el cello y el bajo, que compone tres sinfonías en París; Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890) pianista que nunca salió de Cuba pero cuya obra se editó en París; José Manuel Lico Jiménez, pianista como el anterior que falleció en Hamburgo. Y están sobre todo los dos grandes violinistas afrocubanos Claudio José Domingo Brindis de Salas (1852-1911) que hace carrera por toda Europa, y José White (1835-1918) que dejó sustancial obra editada en París. Pasarían muchos años, para que en 1975 se grabase su concierto para violín y orquesta por Aaron Rosand con la Orquesta Sinfónica de Londres. Desgraciadamente no ha logrado establecerse como un standard entre los conciertos de violín, aunque puede parangonarse con muchos de su época que sí se escuchan en las salas de conciertos.

El único músico de este grupo que se establece en los Estados Unidos es el pianista Pablo Desvernine (1823-1910), quien después de hacer carrera en París y Madrid regresa a Cuba para marcharse en 1869 a causa de la Guerra de los 10 años, radicándose en los Estados Unidos donde fue profesor del que después fuera destacado compositor norteamericano, Edward Mac Dowell.

Pero la música cubana iba a tener su entrada en el ambiente sajón mediante Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) pianista y compositor de Nueva Orleans que a pesar de los excesos románticos y efectistas de la época, sentó las bases del nacionalismo musical norteamericano, durante su corta y agitada vida. Gottschalk se sintió muy atraído por el Caribe, que visitó en 1854 y 1857, estando en ambas ocasiones en Cuba. Conoció y trató a los pianistas y compositores cubanos de la época, como Saumell y Ruiz Espadero, estableciéndose una interrelación de la que resultó el norteamericano componiendo una Fantasía sobre el Cocuyé oriental, y unas diez danzas, además de una ópera en un acto, *Escenas campestres*, con fuerte sabor cubano. Viajero y concertista frecuente de todos los Estados Unidos y Europa, esas piezas en su repertorio deben haberse escuchado en salones de todo el mundo.

Nuestra próxima presencia digna de recordación, es la de Rosalía «Chalía» Herrera (1864-1948) una joven soprano cubana asilada política en Nueva York desde 1893 donde recibía lecciones del pianista cubano Emilio Agramonte. Hizo carrera operística en los Estados Unidos, pero más interesante fue su carrera discográfica. Fue una de las primeras sopranos que grabaron en los Estados Unidos, y seguramente la primera latina en hacerlo. Entre 1898 y 1900, grabó 18 cilindros para el sello Bettini, y a partir de este último año, empieza a grabar para los sellos antecesores de la Víctor, Zonophone, y Monarch, y la propia Víctor, para producir hasta 1903, un increíble total de casi un centenar de discos. Es, posiblemente, la soprano que más grabó en ese período. La mayoría de las selecciones eran operáticas, con algo del género zarzuelero, pero Chalía, que era muy patriota, se las arregló para incluir en los primeros cilindros la habanera *Tú*, que después repetiría en discos. Fue además la primera en grabar *La Borinqueña*, que muchos años después fuera himno oficial de Puerto Rico.

En 1922 surge la sociedad de conciertos de la Habana, y su secuela, la orquesta Sinfónica dirigida por Gonzalo Roig, y años después, la orquesta Filarmónica de la Habana. Al socaire de éstas y otras instituciones renace la creación de música seria, tradición que habían mantenido viva Maury, Sánchez de Fuentes y otros, pero ahora a nivel de una escuela nacionalista que van a encabezar Amadeo Roldán y Otón García Caturla. Nicolás Slonimsky, músico, investigador y crítico que se desenvuelve en los Estados Unidos, visita Cuba en 1933 como parte de un viaje que hace por la América del Sur y dirige la orquesta Sinfónica en un concierto. El resultado de este viaje se refleja en el libro de Slonimsky editado en 1945, *Music of latin american*. En él incluye breves notas biográficas de varios compositores cubanos, entre ellos Roldán, García Caturla, Gramatges, Orbón y otros. Recuento parecido hace Gilbert Chase en *A guide to Latin American Music* (1945) y más tarde Gerad Behague en *Music in Latin America: an introduction* (1979). Igualmente, enciclopedias de lo clásico empiezan a incluir notas de algunos compositores cubanos; pero esto sólo produce esporádicas presentaciones de algunas de las obras cubanas por una que otra orquesta sinfónica norteamericana, generalmente de las menos conocidas. Hay también algunas presentaciones de Lecuona y Gonzalo Roig en los Estados Unidos.

Pero no se produce un uso más intenso de nuestros compositores en grabaciones por orquestas sinfónicas norteamericanas, como sucede por ejemplo con la obra del brasilero Heitor Villalobos o los mexicanos Chávez y Revuelettas, pese a tener todos la misma tendencia nacionalista en su música.

Ni ayuda tampoco que durante la década del '50 sean invitados frecuentemente directores de sinfónicas norteamericanas a dirigir la de Cuba; figuras como Ormandy, Kousevitzky, Reiner y otros, que más bien tratan de llevarse a los Estados Unidos a algunos de los maestros cubanos de esa orquesta, como el flautista Roberto Ondina, pero no nuestra música.

Más éxitos hemos tenido con nuestros instrumentistas. Una presencia pionera cubana en el escenario estadounidense es la violinista Martha de la

Torre (1888-1990) quien después de terminar sus estudios en Bélgica se trasladada a los Estados Unidos y ya es tan importante en 1920 como para grabar cilindros con la casa Edison. Compartió su carrera entre conciertos y la enseñanza, hasta morir a los 102 años.

Ernesto Lecuona (1895-1963) dió conciertos en salas importantes de Nueva York, pero prefirió la carrera de compositor a la de concertista. José Echániz (1905-1969), de Guanabacoa, como Lecuona, hizo carrera importante en los Estados Unidos. En 1920 dió conciertos en Nueva York, y en los años siguientes fue pianista acompañante, además, de figuras como Lucrecia Bori y Tito Schipa en giras dentro y fuera de los Estados Unidos donde continuó apareciendo como concertista en las siguientes décadas, simultaneando con sus funciones de profesor del Conservatorio de Música de la Universidad de Decatur de 1932 a 1944, comenzando en ese año en la Escuela de Música de Eastman, hasta su muerte. Hizo numerosas grabaciones para la Columbia y otros sellos, pero sobre todo para la Westminster grabando a fines de los 50 gran parte del repertorio de Albéniz, Falla, Lecuona y otros compositores latinoamericanos.

Jorge Bolet (1914-1990) estudió piano en el Instituto Curtis de Filadelfia, y después se dedicó a la enseñanza en el propio Curtis y en la Universidad de Indiana. Al ponerse de moda el repertorio romántico a partir de la década del 70, Bolet se colocó en los primeros planos de los concertistas mundiales, y fue considerado el máximo intérprete de Liszt. Dejó decenas de LP's y CD's con un amplio repertorio pianístico.

Horacio Gutiérrez (1948) había sido solista de la Filarmónica de La Habana. En 1962 se establece en los Estados Unidos y en 1970, es un exiliado cubano que se gana la medalla de plata en el prestigioso concurso Tchaikovsky en Moscú, comenzando una feliz carrera como concertista en los Estados Unidos con numerosas grabaciones.

Otros pianistas concertistas que han hecho carrera en los Estados Unidos son Ivette Hernández, Zenaida Manfugás, Alberto Ponzoa, Santiago Rodríguez y otros.

En el campo de la guitarra, Juan Mercadal (1925-1998) se radicó en Miami en 1969 donde llegó a fundar el Departamento de Guitarra Clásica en la Universidad de Miami, siendo la primera universidad norteamericana en ofrecer el grado doctoral en esta materia. Viajó extensamente por Europa, Sudamérica y los Estados Unidos, y dejó grabaciones. Rey de la Torre (1917-1994) se radicó en los Estados Unidos desde 1937 compartiendo una fructífera carrera de solista y profesor, dejando también grabaciones.

Sergio Barroso (1946) aunque residente en Canadá y especializado en las formas modernas de música computarizada, hace sentir su influencia como creador en el campo de la música electroacústica. Otro joven valor, Manuel Barrueco (1952) comparte igualmente su tarea de profesor de guitarra en el Peabody Conservatory en Baltimore con los conciertos y las grabaciones. Y Carlos Molina hace lo mismo desde la Florida International University y prepara un libro sobre la historia de la guitarra en Cuba.

En el área de la dirección orquestal, Alberto Bolet está radicado desde la

década del 60 en California dirigiendo orquestas locales, y lo mismo hacen Tania León (también compositora) en Nueva York y Marlene Urbay en Miami.

LOS COMPOSITORES

Harold Gramatges (1918), quien había estudiado en el Bershire Music Center en 1942, obtuvo en 1958 el Premio Reichold del Caribe y Centroamérica, otorgado por la orquesta de Detroit por su *Sinfonía en Mi*.

Julián Orbón (España, 1925-Estados Unidos, 1991) afincado desde muy joven en Cuba, y considerado siempre como cubano, a quien Carpentier calificó en 1946 como «la figura más singular y prometedora de la joven escuela cubana» en su libro *La música en Cuba* (aunque lo eliminó, junto con otros compositores, en su reedición de 1960), se había radicado en México en 1960, pero desde 1963 se traslada a Nueva York compartiendo hasta su muerte la enseñanza con múltiples compromisos de estrenos de sus obras en Europa y América, especialmente en los Estados Unidos.

El otro compositor cubano que hace sentir fuertemente su presencia en los Estados Unidos, es Aurelio de la Vega. Desde 1959 es profesor de la California State University en Northridge. Proteico, ha incursionado en varias formas de la composición moderna, pasando por el post-impresionismo y el romanticismo, y hasta ciertas obras de nacionalismo como la *Leyenda del Ariel Criollo*; cultiva después la atonalidad y en 1957 desarrolla un estilo dodecafónico, combinándolo con formas aleatorias incluyendo sonidos electrónicos. Su música se ha tocado y grabado en toda América y Europa, y constantemente viaja a presenciar el estreno de sus obras por todo el mundo.

Antonio Hernández Lizaso (1931) completó sus estudios musicales a partir de 1959 en la Manhattan School of Music de Nueva York. Desde 1970 reside en Miami compartiendo la composición con la dirección orquestal.

Leo Brouwer (1939) nieto de Ernestina Lecuona es destacado compositor y guitarrista que estudió primero con el maestro cubano Isaac Nicola y después en los Estados Unidos en la escuela Juilliard y en la Universidad de Hartford. Brouwer se convirtió en una figura importante en el escenario musical europeo a partir de los años 70, viajando extensamente en conciertos y produciendo una importante discografía pasiva y activa. Se habla inclusive de una escuela de guitarra cubana aglutinada alrededor de su obra con discípulos cubanos y de otros países que han descollado también. Pero esa presencia no se ha hecho sentir tanto en los Estados Unidos.

Esperamos que el próximo milenio la música cubana popular mantenga su importante posición en un país en que para la segunda década del nuevo siglo, los latinos serán la minoría étnica mayor, y que se vaya abriendo paso hasta tomar la posición que le corresponde a nuestra producción clásica, no menos rica y variada.