

«*Lucía* en tres movimientos»: un análisis interpretativo de la banda sonora de Leo Brouwer para el film *Lucía*

Marysol Quevedo

Con más ochenta bandas sonoras para filmes, Leo Brouwer es uno de los compositores cubanos de música para audiovisuales más prolíficos e influyentes. Aunque muchos intérpretes, directores, musicólogos, y críticos musicales conocen y han escrito sobre la obra musical de este creador, pocos han abordado su producción para el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (Icaic). Dada su labor como director del departamento de música del Icaic y su importante rol en la formación musical del Grupo de Experimentación Sonora —sobre el cual existen varios textos musicológicos—,¹ es imprescindible también analizar su trabajo como compositor y la forma en que sus bandas

sonoras revelan significados y facilita interpretaciones que van más allá del diálogo y la trama presentados en el guión.² Con el vital desarrollo en el campo musicológico de estudios sobre bandas sonoras para cine, y dada la gran importancia del maestro Leo Brouwer en el campo de la música para el cine cubano y latinoamericano, en el presente artículo proveeré una lectura sobre la banda sonora para el seminal filme revolucionario *Lucía*.

EL ICAIC

Fundado en 1959, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (Icaic) fue la primera institución cultural establecida por el gobierno revolucionario. Una de las razones incluidas en la ley que creó el Icaic estipula que «el cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador».³ El Icaic se establece con el objetivo de «organizar, establecer y desarrollar la industria cinematográfica, atendiendo a criterios artísticos enmarcados en la tradición cultural cubana, y en los fines de la Re-

¹ Véase Jaime Sarusky: *Grupo de experimentación sonora del ICAIC: mito y realidad*, 2005 y *Una leyenda de la música cubana Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*, 2006; Mariana Martins Villaça: *Polifonía tropical: experimentalismo e engajamento na música popular: Brasil e Cuba, 1967-1972*, 2004; Tamara Levitz: «Experimental Music and Revolution: Cuba's Grupo de Experimentación Sonora del Icaic», 2014; Robin Moore: *Music and Revolution Cultural Change in Socialist Cuba*, 2006; Susana Lee y Leo Brouwer: «Entonces y ahora del grupo de experimentación sonora del Icaic», 1973.

² Véase Levitz: *Op. cit.*, 2014 y Moore: *Op. cit.*, 2006.

³ *Gaceta Oficial*, martes 24 de marzo, 1959.

volución que la hace posible y garantiza el actual clima de libertad creadora».⁴ Bajo la dirección de Alfredo Guevara, dicha institución produjo largometrajes, cortometrajes y documentales, que en su mayoría, promovían los nuevos valores revolucionarios y socialistas.

En 1961, el Icaic estableció su sección de música, con el —en aquel entonces— joven compositor Leo Brouwer como su director. Desde este puesto, Brouwer compuso la banda sonora para numerosos proyectos cinematográficos y coordinó, de manera paralela, la labor de otros compositores cubanos —Juan Blanco, Roberto Valera, entre otros— en la producción musical para audiovisuales. La función —sea la trama o el diálogo— dictaba los estilos y técnicas musicales a utilizar por parte de los compositores. Las bandas sonoras finalizadas eran una mezcla heterogénea de estilos y géneros populares y folclóricos cubanos, técnicas y estilos de la llamada música clásica —desde el neo-romanticismo hasta la electroacústica—, y réplicas de música popular internacional —como el rock, la bossa nova y el jazz.

El Icaic era una de las pocas instituciones del estado con su propio espacio y equipo de grabación de sonido, donde los compositores tenían la oportunidad de experimentar con distintas técnicas, a partir del uso de medios convencionales y electroacústicos y, si bien se beneficiaban del espacio y la tecnología disponible en el Instituto, también ejercían su influencia en la estética musical de sus bandas sonoras. Debe señalarse que los compositores nucleados en el Icaic tenían influencias de las técnicas de composición de círculos europeos, especialmente la vanguardia musical polaca y las composiciones electroacústicas de Paul Schaffer. Por ende, las bandas sonoras de los filmes revolucionarios incorporaban las técnicas de composición más avanzadas y revolucionarias de aquella época.

Componer música para películas presentaba cuatro ventajas para los compositores cubanos: les permitía trabajar para el estado y promover los valores socialistas y revolucionarios; les proveía acceso a los equipos técnicos de grabación que les permitía experimentar con nuevas técnicas de composición; facilitaba la difusión de su música a través de las grabaciones para los filmes; y recibían remuneración económica del estado. Estos beneficios coincidían con valores centrales de la Revolución —colectivismo, igualdad y trabajo—, en tanto la música formaba parte de un proyecto mayor (la película) que solo podía ser completado a través de la labor colectiva de los trabajadores culturales, que se beneficiaban del alcance masivo de los audiovisuales.

LUCÍA

En 1968 el Icaic lanzó en las salas de cine locales el largometraje *Lucía*, dirigido por Huberto Solás. La película está estructurada en tres partes, entretendiendo temas sobre lealtad familiar, relaciones románticas y el entorno histórico-político-social de tres Lucías en tres momentos históricamente importantes en el desarrollo de la nación cubana: 1895 —durante la guerra de independencia contra España—, 1932 —durante el Machadato—, y 196... —después de la Revolución. En el presente análisis se argumenta que Brouwer utilizó diversos géneros musicales —cubanos y foráneos—, estilos y técnicas de composición

⁴ *Gaceta Oficial*, martes 24 de marzo, 1959.

que complementaban la trama y contribuían a lecturas sutiles y específicas que iban más allá del guión de Solás, Julio García Espinosa y Nelson Rodríguez.

En su artículo «*Lucía* en tres movimientos», publicado en 1968 en la revista Cine Cubano, Brouwer delinea su proceso al abordar el proyecto de composición de la banda sonora para *Lucía*, en el cual provee una «ficha técnica de la composición musical de *Lucía*», reproducidos en la Figura 1.

FICHA TECNICA DE LA COMPOSICION MUSICAL DE LUCIA:		
Música: Leo Brower Tiempo: 90 minutos		
Orden de composición	Instrumento representativo históricamente	Tratamiento temático
Lucía 196...	Guitarra	Leit-motiv: Guantanamera (versión final "Sinfónica") (J. Fernández) Temas secundarios: Formas populares: bossa-nova, skake, marcha go-go ritmo alterado.
Lucía 1932	Flauta	Leit-motiv: Sobre un prelude de Chopin (con variaciones). Temas secundarios: a) originales: dentro del estilo modal más en boga actualmente. b) Temas épicos tipo Obertura siglo XIX. c) Superposición de viejas canciones populares con música aleatoria en forma de "collage".
Lucía 1895	Piano	Leit-motiv: Sobre una idea de Schumann (con variaciones) Temas secundarios: a) Originales: Remedando elementos de estilo (Schumann, Dvorak) b) elaboración concreta (escenas surrealistas) c) elaboración aleatoria d) superposición de b) y c) en varias pistas.

23

Figura 1.⁵ Ficha técnica de la composición musical de *Lucía*

Música: Leo Brouwer

Tiempo: 90 minutos

A través de las tres partes del filme, Humberto Solás teje tres temas de manera interconectada: la mujer, la sociedad, el amor. *Lucía* representa a la mujer cubana en tres épocas: la etapa colonial y la lucha por independencia política de Cuba respecto a España («*Lucía 1895*»); la época de la lucha en contra del gobierno represivo de Gerardo Machado (el Machadato) y el subsecuente período de lucha y protesta («*Lucía 1932*»);

⁵ Leo Brouwer: «*Lucía* en tres movimientos», 1968, p. 23.

y la etapa revolucionaria-socialista luego del triunfo de la Revolución del 1959 («Lucía 196...»). En su ensayo para *Cine Cubano*, Brouwer indica que en este filme «La música sería el otro yo de Lucía, su cultura, el amor, la muerte misma».⁶

LUCÍA 1895

En la primera parte del film, Lucía es una mujer de la clase acomodada, que vive una vida de recogimiento. En la superficie, esta vida doméstica es tranquila, pero la lucha por la independencia altera el modo de vida en la sociedad colonial. La figura de Lucía, quien es reprimida y ahogada por una sociedad que se rige por las normas sociales y religiosas, refleja la lucha entre Cuba y España. Lucía se enamora de Rafael, un soldado que lucha en contra de los mambises, a los cuales Lucía traiciona por su amor a Rafael. La división y paradoja entre un mundo interior, doméstico, femenino, tranquilo y bien cuidado y un mundo exterior, público, masculino, violento y desastroso se oye reflejado en la banda sonora en la que ciertos gestos musicales proveen y adquieren significados subconscientes, al estilo del leit motiv wagneriano. En esta primera parte, la banda sonora que provee la música de fondo está caracterizada por un estilo fundamentalmente neo-romántico, como indica Brouwer. Aludiendo a la música que le fuese familiar a la sociedad cubana de fines del siglo XIX, Brouwer evoca el estilo de Robert Schumann y Antonin Dvorak en una música de fondo orquestal con el piano como instrumento solista.

Alrededor del minuto 5:10, es posible apreciar, visual y musicalmente, la yuxtaposición de las vidas privadas de las mujeres de sociedad —de las cuales Lucía forma parte— y la vida pública, la realidad de la nación en guerra. La protagonista se encuentra en una sala rodeada de otras mujeres de la clase social alta, las cuales cosen artículos para el uso de los mambises. La tranquilidad de sus actividades domésticas es interrumpida por un alboroto en la calle justo afuera de las ventanas de la casa. La cámara transporta al espectador del mundo interior al mundo exterior, donde los hombres regresan de los campos de batalla, muchos heridos. La música de fondo en este momento utiliza un lenguaje experimental y de vanguardia, que ofrece un fuerte contraste en relación a la música neo-romántica que caracteriza esta primera parte de filme. Los clusters en las cuerdas son intercalados y yuxtapuestos con las líneas angulares y atonales en las maderas. Esta factura angular, puntillística y atonal refuerza el caos en que vivía la sociedad cubana en lucha por la independencia a fines del siglo XIX.

El compositor pone este lenguaje contemporáneo al servicio del momento dramático en el cual los hombres que regresan de la batalla se encuentran en la calle con «la loca». Al utilizar técnicas de composición de vanguardia, Brouwer también dialoga con los círculos de música experimental y vanguardista de los Estados Unidos y Europa, con los cuales se había familiarizado durante sus estudios en Norteamérica entre 1959 y 1960 y su visita a Varsovia, Polonia, para el Festival de Música del Otoño Varsoviano en 1961. Como él mismo indica en la ficha técnica publicada en su artículo para *Cine Cubano*, combina la elaboración concreta y aleatoria en escenas que él denomina como «surreales». Estas técnicas distinguían estas escenas de otras que eran acompañadas por música tonal. En su texto enfatiza la distancia histórica y los temas universales de esta Lucía: «La

⁶ Brouwer: *Op. cit.*, 1968, p. 22.

ventaja innegable de *Lucía 1895* sobre las otras dos, no está en el deslumbramiento de una cuidadosa realización al borde de lo magistral (lo que por otro lado es imprescindible en el gran cine) sino en un tema que puede repetirse, de manera esencial, en la historia universal de los hombres —no de los políticos— a saber: la soledad, el amor, la traición sentimental (por cualquier motivación) y la muerte.⁷

La universalidad de algunos de estos temas, en particular aquellos relacionados a la violencia y la miseria que ésta conlleva, es representada musicalmente a través del lenguaje musical experimental y vanguardista, que ostenta funciones estéticas e ideológicas: provee un contraste sónico en escenas que son surreales a la vez que critica la situación colonial y la lucha por independencia en aquel momento histórico.

LUCÍA 1932

En la segunda parte de la película, «Lucía 1932», la protagonista es una joven Lucía de clase media-alta, de la burguesía. Al principio, siempre acompañada de su madre y cumpliendo con las expectativas de su clase social, Lucía se nos presenta como ingenua y desconectada de la realidad social y política en la que vivían la mayoría de los cubanos. Hasta que conoce a Aldo, un joven revolucionario, que participa en actos de protesta en contra del gobierno de Machado. Lucía abandona a su familia, uniéndose a Aldo en la lucha en contra de los abusos del gobierno y en defensa de los derechos de los trabajadores y del pueblo. Al abandonar su vida acomodada, Lucía comienza a trabajar en una fábrica de cigarros, y queda embarazada y sola tras el fallecimiento de Aldo. En comparación con la Lucía de 1895, la de 1932 refleja los cambios en la sociedad y el rol de la mujer, cambios que se reflejan también en el fondo sonoro de esta segunda parte. En contraste con la primera, esta Lucía tiene más libertades sociales, no hay una división entre el mundo interior y exterior tan marcada como la presentada en la primera parte del filme.

Brouwer emplea la flauta como el instrumento principal en esta porción de la película, especialmente en el contexto particular de la instrumentación y estilo de danzón que Brouwer provee en la música de fondo. En las décadas del veinte y el treinta, el danzón había sido popularizado por orquestas típicas y charangas tanto en Cuba como en México y otros países del Caribe. A través del uso de ambos elementos —flauta y danzón— Brouwer provee el contexto sonoro históricamente fiel a la música popularailable de Cuba y el Caribe en boga en esas décadas; sin embargo, no empleó el danzón como música diegética,⁸ sino como música no-diegética⁹ en secciones de transición entre escenas o en momentos con poco o ningún diálogo, a modo de ambiente sonoro histórico.

En una de las escenas [1:14:40] entre Aldo y Lucía, que toma lugar en Cayo Hueso —donde Aldo se esconde de las fuerzas policiales de Machado y Lucía pasa sus días en la casa de vacaciones de su familia—, Lucía baila un charleston con música diegética tocada por una victrola. Aldo cambia el disco por uno de tangos y le pide a Lucía que baile este género en vez del charleston. Lucía baila sola y los dos ríen cuando ella se cae al tratar

⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸ Música que es parte de la trama y es escuchada o hasta interpretada por los personajes de la película.

⁹ Extradiegética o de fondo.

de bailar tango, después de haber bailado mucho mejor el anterior. El baile asociado con el jazz y la música popular estadounidense marca a Lucía como miembro de la clase media-alta cubana, en gran parte caracterizada por el consumo de bienes —incluyendo la música popularailable— producidos en los Estados Unidos, mientras que la preferencia de Aldo por el tango lo relaciona con otro género popular foráneo —en este caso, argentino— que connota un cosmopolitismo latinoamericano.

De manera similar a la primera parte del filme («Lucía 1895»), Brouwer emplea técnicas asociadas con el lenguaje de composición de tendencias vanguardistas en ciertos momentos después de que Lucía abandona a su familia para estar junto a Aldo y apoyarlo en la lucha en contra de Machado. Luego del derrocamiento del dictador, Aldo se desilusiona con el nuevo régimen que no cumple con los cambios anticipados. En una de las escenas en que se demuestra una ruptura entre los ideales políticos de los revolucionarios y la nueva realidad, Aldo asiste a una fiesta organizada por sus compañeros de lucha en la cual beben y bailan. Primero bailan charleston, luego jazz y eventualmente tango. El personaje observa la actividad desde los márgenes mientras las festividades se tornan más y más decadentes. El tango utilizado de manera diegética se disuelve en música no-diegética disonante, percusiva, atonal y angular, creando un sonido similar al que fue escuchado en la primera parte del filme cuando los soldados regresan a la ciudad heridos de la batalla por la independencia («Lucía 1895»). A través del uso de este lenguaje musical vanguardista compartido en ambas partes del filme, Brouwer conecta dos momentos de revoluciones frustradas en la historia de Cuba. En ambos casos, la música vanguardista acompaña escenas en las cuales la realidad es presentada de manera cruda, y el uso de técnicas musicales vanguardistas le presenta al vidente/oyente un sentido de incomodidad con esa realidad.

LUCÍA 196...

En la última parte de la película, «Lucía 196...», Brouwer recurre al uso de géneros bailables cubanos, dando un peso importante a la *Guantanamera* de Joseíto Fernández. El compositor emula estilos musicales de música popular internacional —como el go-go, shake y bossa nova— en escenas y situaciones en que las acciones de algunos de los personajes se presentan como contra-revolucionarias. Esta tercera parte del film está basada en la nueva realidad cubana después del triunfo de la Revolución. Podemos inferir que toma lugar en el año 1961, «Año de la Educación», ya que uno de los puntos de tensión entre los dos personajes principales —Lucía y su esposo Tomás— es la resistencia de Tomás al mejoramiento de Lucía a través de la campaña de alfabetización. Esta parte del film presenta a ambos personajes antes y después de su boda. Como recién casados, Tomás le prohíbe a Lucía a regresar a las brigadas de trabajo. Cuando llega a su casa un joven habanero de la campaña de alfabetización, Tomás es sobrepasado por sus celos y reacciona violentamente a lo que él interpreta como una amenaza a su matrimonio. Los otros miembros de la comunidad afrontan a Tomás, reclamando que su actitud para-con Lucía va en contra de los valores revolucionarios. Los líderes de la comunidad tratan de hacerle ver a Tomás que Lucía tiene el derecho a superarse intelectualmente —aprendiendo a leer y escribir— y a trabajar y contribuir con su labor en la lucha revolucionaria. Uno de los líderes de la comunidad le comenta a Tomás que la alfabetización de Lucía es

una orden del gobierno y que el analfabetismo es un vestigio del «imperialismo yanqui». A través de las lecciones, el maestro de Lucía le hace ver que está siendo tratada como una sirvienta, razón por la que la protagonista abandona a Tomás para ir a trabajar en los campos de sal.

En esta tercera parte del filme, Brouwer abandona completamente el uso de técnicas de vanguardia o experimentales, favoreciendo los recursos de músicas folclóricas y populares cubanas y extranjeras. Como indica en la ficha técnica publicada en *Cine Cubano*, el leit motiv para ésta parte del filme resulta ser la *Guantanamera* de Joseíto Fernández. Para finales de la década de los sesenta, la canción había circulado mundialmente gracias a la grabación de Pete Seeger de 1963 y la versión de 1966 por The Sandpipers. La *Guantanamera* se había convertido en un ícono sónico de la cultura cubana, y Brouwer otorga le otorga el rol de tema para un gran set de variaciones que recurren durante esta última parte del filme, algunas versiones en arreglo sinfónico instrumental y otras grabadas en el formato de son cubano tradicional de septeto. Para escenas en las cuales Lucía y Tomás se divierten en la privacidad de su casa, Brouwer elabora música instrumental en estilo de bossa nova empleada de modo no-diegético; el bolero, el danzón y el cha cha chá como música diegetica en la escena del baile de la comunidad; y el shake y el go-go —en uso diegético y no-diegético— en los momentos de violencia física.

Hay dos escenas en las cuales Tomás agrede físicamente a otros hombres en momentos en que pierde el control por sus celos. El componente visual es presentado de una manera dramática con cortes rápidos y una técnica filmica brusca —estética del cine imperfecto del nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. En esta escena —a la altura del minuto 2:00:22— Lucía y Tomás llegan a una fiesta de la comunidad. Al llegar un grupo de extranjeros —enfocándose en la rusa rubia— la música cambia de un género cubanoailable al go-go o shake. Lucía comienza a bailar y hablar con otro hombre, lo cual provoca a Tomás a agredir al otro individuo. De la misma manera que los extranjeros interrumpen la fiesta con su presencia, el go-go interrumpe la música cubana, lo cual es seguido por el baile entre Lucía y el otro hombre y la pelea entre Tomás y dicho hombre.

En una escena más adelante —sobre las 2:25:10—, un joven maestro de la campaña de alfabetización llega al hogar de Lucía y Tomás. Durante una de las lecciones, y pensando que están solos, Lucía comparte con el maestro sus frustraciones con los celos de Tomás. En este momento se escucha la misma música en estilo de go-go que acompañó el enfrentamiento físico causado por celos en la fiesta, pero en este instante la música es no-diegética, los personajes no la escuchan, sólo la audiencia. Brouwer conecta estas dos escenas a través del material temático y musical compartido: la pérdida de control de Tomás va en contra de los valores socialistas y revolucionarios de la igualdad entre los géneros, la integración del individuo en su comunidad, la educación —Tomás resiste la presencia del maestro de Lucía en su hogar— y el aporte a la labor colectiva —ya que Tomás le prohíbe a Lucía trabajar después de casarse—, al tiempo que el go-go como músicaailable diversionista actúa como representante sónico de las acciones violentas y contra-revolucionarias de Tomás —algunos génerosailables foráneos eran vistos como una amenaza a la música cubana y los valores revolucionarios por algunos críticos musicales.

La música cubana, por su parte, sirve como antídoto a estas amenazas foráneas. El uso del go-go y shake es contrastado por el uso de la *Guantanamera* y la música popular

cubana. A pesar de que Brouwer indica en su análisis que la canción funciona como un leit motiv, la *Guantanamera* tiene un papel más complejo al ser utilizada para acompañar montajes visuales, que funcionan como transiciones entre escenas, con letra nueva y original que comenta directamente la trama. En uno de estos instantes, la letra enfatiza los frutos de la labor del hombre nuevo y el elemento visual muestra a los trabajadores. En otro momento, luego de que Lucía ha abandonado a Tomás, la letra de la *Guantanamera* es adaptada para comentar sobre los peligros y las consecuencias de los celos, mientras el componente visual muestra a Lucía trabajando al tiempo que Tomás queda solo y ahoga sus penas en el alcohol. La *Guantanamera* funciona como coro griego, comentando en los montajes que son presentados sin diálogo y ayuda a la audiencia a interpretar la trama. El son es usado para presentar una perspectiva cubano-revolucionaria, la cual valora la igualdad, el trabajo y el colectivismo y critica la posición de Tomás que no encajaba en el nuevo entorno revolucionario. La *Guantanamera* cierra la película, en una versión final presentada en adaptación orquestal, sin letra, pero con ritmo de shake, no de son cubano. Este final combina la música cubana con un estilo musical foráneo —y problemático, de acuerdo con su uso en el filme— pero a través de un medio instrumental orquestal/«universal». Si el final de la película es ambiguo —no queda claro si Lucía y Tomás se reconcilian, si él cambia su trato con Lucía o qué valores triunfan—, la música también presenta una historia sin resolución. Las influencias musicales foráneas no son eliminadas por completo al final de la película; por el contrario, el shake es integrado con el son cubano desde un tratamiento orquestal. En este contexto los valores nacionales coexisten con influencias extranjeras, lo cual aparenta ser paradójico, pero refleja las realidades pos-revolucionarias en las cuales los artistas cubanos adaptan estas influencias creando productos culturales híbridos, un aspecto que siempre ha caracterizado las manifestaciones culturales y musicales cubanas.

CONCLUSIÓN

En su ensayo «Presencia de la Revolución en la música cubana», el compositor Harold Gramatges explica que: «El triunfo de la Revolución significó para la música cubana una ampliación del horizonte estético. A partir de entonces Leo Brouwer, Juan Blanco, Carlos Fariñas, Nilo Rodríguez, Argeliers León, Héctor Angulo, José Ardévol y Harold Gramatges, utilizan el sistema serial para expresarse en algunas de sus obras. La creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (Icaic), y la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (Egrem), ha servido de base para la experimentación de la música concreta y electrónica».¹⁰ Queda claro que tanto Brouwer como otros compositores consideraban al Icaic como uno de los espacios institucionales que facilitaba la experimentación musical debido a la infraestructura física y técnica de sus estudios de grabación.

En su ensayo «La música, lo cubano, y la innovación», publicado en *Cine Cubano* (1970), el compositor recuenta las raíces de la música cubana y ahonda sobre el rol de la innovación en la música cubana contemporánea como parte de la cultural revolucionaria. En la sección sobre «La innovación», Brouwer amplía su punto de vista con respecto a este particular y a la creatividad, en particular en cómo se vinculan con el contexto social y

¹⁰ Gramatges: *Op. cit.*, 1997, pp. 18-19.

político. Según el compositor, «Innovar es, sin duda, una de las cosas más arduas de lograr en un momento de gran riqueza de medios como el de nuestro siglo. También es, radicalmente, una condición de las revoluciones».¹¹ Se aprecia aquí cómo Brouwer conecta, directamente, la innovación con la revolución, estableciendo las bases para su argumento sobre la experimentación musical como intrínsecamente revolucionaria.

Brouwer continúa su línea de pensamiento conectando el sistema burgués y capitalista con modos de producción «conservadores» en los cuales hay una elite consumidora y una élite creativa. En estos casos, para el compositor, la elite consumidora consiste de una minoría, no es representativa de las masas, y demanda las formas musicales tradicionales para mantener su *status quo*, las cuales son proveídas para la élite creativa. Brouwer añade: «Al relacionarse mutuamente el fenómeno «élite creadora» con la minoría del poder económico, viene la ruptura entre arte y masa [...] En un país como Cuba revolucionaria, no hay ninguna razón para que la estructura política quiera ejercer la acción de poder para auto-identificarse, pues su trabajo es de acción refleja con la masa por y para la cual existe».¹² De esta forma, posiciona la estructura socio-económica socialista por encima de la que él observa en los países capitalistas con respecto a la producción y el consumo cultural: en Cuba el estado no se le impone al arte y la cultura, ya que el pueblo y el arte que produce reflejan al estado.

Brouwer continúa su reflexión en torno a la innovación al presentarla como un rasgo esencial de la cultura revolucionaria, identificando tres mecanismos a través de los cuales la música logra alcanzar ser innovadora:

- Transformar la intención o significado de la obra creadora en sí; los medios de que se dispone para comunicarla, o los elementos de que consta la obra.
- Encontrar nuevas formas (como por ejemplo, intercambiar fases de un arte con otro...)
- Hallar nuevos significados para los mismo medios.¹³

En esta lista es posible detectar como hilo conductor el concepto de «significado»: el significado es creado, rebatido o reproducido dependiendo de cómo el compositor utiliza las formas, estilos y técnicas musicales que estén a su disposición. Sin embargo, también identifica varios factores que pueden impedir la innovación cultural, algunos de carácter técnico —el uso de estilos del pasado, o de formas y estructuras convencionales—; y uno de carácter cultural —la mentalidad colonial. Brouwer utiliza el mismo lenguaje de los líderes revolucionarios que repetidamente culpaban la mentalidad colonizada de los cubanos como uno de los mayores obstáculos en la formación del hombre nuevo.¹⁴ El compositor describe este legado colonial como uno de los factores históricos que se interpone a los procesos de autodefinition y a la innovación, pero añade: «La solución para un país colonizado está en *suprimir rasgos definidores de la cultura opresora y no los*

¹¹ Brouwer: *Op. cit.*, 1970, pp. 32-33.

¹² *Ibid.*, p. 33.

¹³ *Ibid.*, pp. 33-34.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 34-35.

rasgos comunes de la cultura universal»,¹⁵ lo cual constituye uno de los procesos que los músicos deben abordar en sus actividades creativas y artísticas. Con esta frase Brouwer hace una apertura de parte de la música cubana para con influencias extranjeras, siempre y cuando estos rasgos que los compositores cubanos asimilan a su lenguaje musical sean compartidos con una cultura universal.

Otro obstáculo que Brouwer identifica es el consumidor de la cultura en los Estado Unidos, pero, según su criterio en aquellos momentos, como los compositores y músicos cubanos están en constante contacto con las masas y producen arte para ellas, «[la cultura] pierde un poco del papel mitológico que le ha asignado el *establishment* de la sociedad capitalista, con torre de marfil y todo, gana una justa interpretación de su trabajo y pasa a ser un constructor de la sociedad que representa».¹⁶

Para Brouwer, el contexto cubano-revolucionario desmitifica la música de concierto, haciéndola accesible a las masas; esto implica que el compositor está en contacto con su público de manera más constante, y a que a la misma vez el pueblo estará más abierto y receptivo a la innovación musical. En su ensayo puede apreciarse cómo Brouwer entreteje los valores de la innovación cultural con los valores de la revolución y el socialismo, sin perder el énfasis nacional. La innovación es parte de lo cotidiano en la sociedad revolucionaria: el artista crea para las masas y su trabajo es validado por las masas, en contraste con los modelos de consumo en países capitalistas. Pero esta innovación siempre está arraigada en lo local y resiste la influencias foráneas que vayan en contra de los valores locales.

Paradójicamente, es a través del patrocinio del Icaic y por ende del estado, que los compositores y músicos cubanos experimentaron y grabaron los estilos de música popular más problemáticos por su origen foráneo y capitalista. En el contexto filmico, es posible que estos estilos, al acompañar escenas que presentaban comportamiento contra-revolucionario, fuesen permitidos por el contexto en que aparecían: la función justificaba la estética.

En sus muchos ensayos, Brouwer exhortó a sus compañeros compositores a ignorar clasificaciones y categorías de la música basadas en modos de producción y consumo, y a que utilizaran una variedad de nuevas técnicas de composición. Al cierre de la película Brouwer se posiciona al frente de la vanguardia musical, atravesando fronteras estilísticas y genéricas e ignorando divisiones entre lo nacional y lo foráneo, lo clásico y lo popular, una actitud post-moderna que ha caracterizado la producción musical de los compositores cubanos desde la década de los sesenta.

BIBLIOGRAFIA

Brouwer, Leo: «La música, lo cubano, y la innovación», en *Cine Cubano*, no. 69-70, 1970, pp. 28-35.

_____ : «Lucía en tres movimientos», en *Cine Cubano*, no. 52-53, 1968, pp. 22-24.

Decreto fundacional del Icaic, Gaceta Oficial, martes 24 de marzo, 1959.

¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶ *Ibid.*

- Gramatges, Harold: *Presencia de la Revolución en la música cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1997.
- Lee, Susana y Leo Brouwer: «Entonces y ahora del grupo de experimentación sonora del ICAIC», en *Música*, boletín de la Casa De Las Américas, no. 39, 1973, pp. 8-13.
- Levitz, Tamara: «Experimental Music and Revolution: Cuba's Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC», en Benjamin Piekut (ed.): *Tomorrow Is the Question: New Directions in Experimental Music Studies*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2014, pp. 180-210.
- Martins Villaçã, Mariana: *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular: Brasil e Cuba, 1967-1972*, Humanitas, FFLCH/USP, São Paulo, SP, 2004.
- Moore, Robin: *Music and Revolution Cultural Change in Socialist Cuba*, University of California Press, Berkeley, 2006.
- Sarusky, Jaime: *Grupo de experimentación sonora del ICAIC: mito y realidad*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005.
- _____ : *Una leyenda de la música cubana Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. ■

Marysol Quevedo. Puerto Rico. Profesora de musicología en la Frost School of Music de la Universidad de Miami. Obtuvo su doctorado en musicología de la Universidad de Indiana. Su trabajo ha sido publicado en *Dictionary of American Music*, *Oxford Bibliographies Online*, *Cuban Studies*, y *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin American*.