

**Morales Flores, Iván César. 2018.**  
***Identidades en proceso. Cinco***  
***compositores cubanos de la diáspora***  
**(1990-2013)**

La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas

(506 páginas). ISBN 978-959-260-514-5

*Identidades en proceso* es un texto que puede transitarse en dos sentidos: como libro, en tanto publicación en versión digital con soporte CD, y como tesis doctoral, defendida en la Universidad de Oviedo (España). Estos dos senderos condicionan la lectura a elegir: entre dejarse abordar por el surgimiento de alguna intriga o adoptar la conducta rigurosa de quien fuera convocado a estimar la labor realizada. Esta tensión entre formatos es un elemento que, de distinto modo, atraviesa el escrito de Morales Flores a lo largo de sus 506 páginas. Libro-tesis o Tesis-libro, el trabajo de Morales Flores fue distinguido por el jurado con el Premio de Musicología Casa de las Américas 2016.<sup>1</sup> El texto posee tres secciones bien definidas, por su objeto y metodología, más una introducción y conclusión a la que sigue una serie de cinco anexos dedicada al catálogo de los compositores abordados: Ileana Pérez Velázquez, Eduardo Morales-Caso, Keyla Orozco, Ailem Carvajal y Louis Aguirre.

El título coloca en primer plano la identidad y la diáspora, dos grandes temas que sobrevuelan el discurso de Morales Flores. La primera gran sección, “Diáspora intelectual cubana en el cambio de siglo”, presenta el marco con el que el autor propone abordar la obra de los compositores de origen cubano seleccionados. El punto de partida es introducir al lector en el contexto económico y sociocultural que atravesó Cuba en la década de 1990. La disolución de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, el bloqueo externo impuesto por parte de los Estados Unidos de América, las restricciones económicas y el consiguiente proceso emigratorio de ciudadanos cubanos hacia otras geografías son los principales acontecimientos que resultan explicados claramente. Este lapso, identificado en la isla como “Período Especial en Tiempos de Paz”, es indicado por Morales Flores como uno de los hechos socioculturales que marcaron el hacer, la experiencia y expectativas de los compositores surgidos del Instituto Superior de Arte de La Habana (ISA), actual Universidad de las Artes. Basado en autores diversos, el cuadro brindado muestra la utilización de herramientas de historia cultural para ubicar al lector en los variados acontecimientos que atravesaban la vida de los cubanos, tanto dentro como fuera de la isla. En lo que claramente es una subsección, netamente teórica, la perspectiva adoptada por el autor sobre los conceptos de diáspora, exilio e identidad es presentada a través de un barrido de las aproximaciones al tema de autores vinculados a los *Cultural Studies*. La diáspora, en tanto conjunto de espacios migratorios, es invocada como herramienta útil para abordar las “complejas realidades que enmarcan el hacer de los compositores académicos cubanos estudiados” (p. 41). Mientras que el exilio, concebido como éxodo o destierro con sentido de oposición política, es dejado a un lado. En general, los aspectos políticos son presentados

---

1. El jurado estuvo integrado por Miguel Ángel García (Argentina), María del Rosario Hernández (Cuba), Rubén López Cano (México), Martha Tupinambá de Ulhôa (Brasil) y María Antonia Virgili (España). Disponible en <http://www.casadelasamericas.org/premios/musicologia/actaXV.php?pagina=XV>, última consulta 10/10/2019.

con evidente distancia y mencionados muy levemente por Morales Flores. Por alguna razón, el autor evitó inmiscuirse en el campo de los vínculos entre política y música. En cuanto a los aspectos relativos a la identidad, uno de los autores más desarrollados es Lawrence Grossberg (“Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?”, 2003). Desde el “contextualismo radical” –como indicó Alejandro Grimson en *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad* (2018 [2011], 34)–, Morales Flores destaca el carácter relacional e incompleto, siempre en proceso, abogado por Grossberg para las identidades. Al margen de una extensa presentación de esta postura, que implica considerar las demandas y adaptaciones surgidas en diferentes constricciones sociales e institucionales, las categorías de *différance*, fragmentación, hibridez y diáspora (que según Grossberg intervienen en la identidad) permiten al autor convocar los aportes de García Canclini (*Cultura híbridas*, 2001) y de Gustavo Pérez Firmat (“Trascender el exilio: la literatura cubanoamericana hoy”, 1998). Además de la noción de las identidades en proceso, deudora de Grossberg, otra noción a la cual se recurrirá a lo largo del texto es la de intermediariedad-frontera propuesta por Morales Flores a partir de ideas de Pérez Firmat. Básicamente, la oscilación entre afiliaciones identitarias diversas que tienden a marcar la otredad del sujeto con respecto a la cultura de recepción o a la cultura originaria en una situación de diáspora. Esta negociación, implementada de diferente modo y grado por los compositores estudiados, será utilizada para intentar explicar algunas circunstancias y justificar la producción artística.

El capítulo 2, “Creación musical y revolución ideoestética en Cuba: los maestros de composición del ISA (1980-1990)”, quiebra con los planteos teóricos y establece una de las secciones más prolifas (metodológicamente hablando). Centradas en las figuras de Harold Gramatges, Carlos Fariñas y Roberto Valera, en estas páginas Morales Flores hace un recorrido de algunos (sino todos) puntos cúspides de la creación de “música de concierto cubana” (como se designa a la “música docta”). Aunque algo extensa y, así, torna algo huidizo el tema principal, esta sección abarca el desenvolvimiento musical entre los años 1940-50, 1960-70 y 1980-90, respectivamente para cada compositor/docente del ISA. El enfoque de la narración es ciertamente positivista, bastante centrado en la vida-obra de los protagonistas, y contrasta con los postulados teóricos de la sección anterior. Entre los puntos destacables, además de la proliferación de datos, se encuentran los diferentes grados de relación entre la producción musical en torno al ISA y la música popular cubana. Estos vínculos, de una u otra manera, son retomados por Morales Flores en los capítulos siguientes. El hecho es valorable y particularmente de interés para el contexto latinoamericano donde –a veces– la musicología se esfuerza por escindir la actividad musical en esferas autónomas. Sin embargo, en esta sección se presentan dos elementos que interfieren con el devenir del libro. Por un lado, se introduce la categoría de “identidad cubana” (pp. 86, 96 y 281, entre otras) la cual nunca es caracterizada. Por otro lado, tal esencialismo en cierta manera se vincula con la búsqueda (o presentación) de un linaje compositivo, una especie de herencia cubana, que se sostiene más con el relato que con lo demostrado en los posteriores análisis de las obras.

Los conceptos principales de la primera sección son expuestos en el “Prefacio” (o “Introducción”, según reza el Índice) que, junto a los objetivos, conforman la presentación y resumen de todo el libro. Precisamente, el fin perseguido por la investigación es una de las grandes aventuras para el lector. En la página 12 se indica que “el foco de atención [...] se dirige a los procesos de cambio y continuidad que operan en los discursos creativos” de los compositores cubanos elegidos. Mientras que tres páginas más adelante el planteo varía hacia intentar “cubrir el vacío existente en el estudio de un grupo significativo de compositores

cubanos que [...] corre el riesgo de ser olvidado" junto a sus obras (p. 15). Esta afirmación, a su vez, parece contradecir al propio autor cuando indicó que la obra de estos "creadores cubanos de la diáspora marca un punto de inflexión en el curso actual de la música académica de la isla caribeña" (p. 13). Aquí nos topamos con la cuestión compleja de los límites. ¿Qué tan cubano consideramos a un artista que se desarrolló profesionalmente en otras geografías? Pero, sobre todo, hay tensiones en el orden expositivo. ¿Si estos compositores afectaron tanto la creación musical cubana que resultan ser un punto de inflexión, cómo es posible que –a la vez– estén a punto de ser olvidados? Posiblemente, los puntos señalados se deban a problemas de edición o de una reducción drástica del texto original a su traslado al formato libro. En todo caso, estos temas se plantean y no son retomados o desarrollados con la profundidad que requieren en el cuerpo central del texto.

Otros aspectos indican algunos problemas en la organización lógica del trabajo en lo que respecta a la presentación de los medios por los cuales se planteó alcanzar los objetivos. En primer término, junto a referencias al carácter simbólico de las obras musicales, las implicancias de este enfoque y a categorías intertextuales necesarias para estudiar las obras, el autor explicita que recurrirá a herramientas tales como la organización de alturas por *Pitch Class Sets* (Allen Forte, 1973), las "franjas tímbrico-funcionales" (Argeliers León, 1984 y 1986) y las "franjas o espacios de acción e interacción" (Danilo Orozco, 1984), estas últimas para abordar cuestiones intrínsecas de "formas clásicas soneras" (p. 14). Sin embargo, luego se apela a que "lo novedoso del presente estudio radica en el hecho de que su autor forme parte de la diáspora cubana del último cambio de siglo" pues esto garantizaría "una perspectiva americanista y caribeña más abarcadora" (pp. 14-15). ¿Por qué la pertenencia a un grupo social, cultural, étnico o a una nación es una ventaja para observar el accionar de otros miembros de su grupo de pertenencia? En todo caso, podría ser útil para realizar un acercamiento *emic* al objeto de estudio con el fin de tomar distancia de comparaciones hacia una cultura externa. Pero, en un contexto diaspórico, de movilidad territorial amplia, ¿qué es lo externo y qué es lo interno? ¿Quién establece esas diferencias, el investigador o el colaborador mediante su testimonio? Estas cuestiones no son planteadas por Morales Flores y, tal vez por esto, todo el texto es atravesado por tensiones entre una diversidad de tendencias con respecto a la creación musical y un relato nacionalista homogeneizador.

Lo expresado en los dos párrafos anteriores surge en gran medida de los capítulos 3 a 7, que constituyen la tercera gran sección del libro y está dedicada a los cinco compositores seleccionados. En líneas generales, estos capítulos transitan una misma estrategia discursiva enmarcada en tres títulos: 1. Perfil y proyección profesional del compositor; 2. Período cubano y 3. Período estadounidense, español, holandés, italiano o danés según el país de residencia actual de cada autor. En los detallados *curriculum vitae* de cada capítulo suele aparecer el mencionado énfasis hacia el linaje compositivo que torna un tanto academicista la presentación de los trayectos profesionales. Esta presentación de una gran cantidad de datos (donde se recurre a esquemas estadísticos) rara vez es puesta en relación con otras partes del texto, como tampoco se expone una evaluación crítica de las circunstancias socioculturales, estético-ideológicas o explicación de la relación entre esos elementos y las obras. Del mismo modo, es notoria la mínima puesta en diálogo de los conceptos teóricos explicados en el capítulo 1 con el estudio de la vida y obra de los compositores. Aunque el objetivo de estos capítulos es discurrir sobre las creaciones musicales y, por ende, cada creador se torna en protagonista a su debido momento, es evidente lo desdibujado del sujeto enunciador en el discurso de Morales Flores. Esto se produce, en gran medida, porque la información fáctica

suele brindarse sin la referencia de si se trata de investigaciones personales o provienen de datos que aportó cada compositor. Esta característica afecta tanto la sección curricular como aquella dedicada al análisis de las obras.

En Musicología, si nos atenemos al encuadre estricto y tradicional de la Musicología Histórica, el análisis musical no es un comentario que presenta los hechos sonoros de una obra como quien narra el argumento de una obra de teatro. Asimismo, no debemos confundir redactar un análisis musical con redactar las notas de un programa de mano: uno es un texto académico y el otro es un formato mediático. Parece que estos aspectos no han sido advertidos por Morales Flores. Pero el efecto positivo es que al leer las narraciones sobre cada obra uno se siente intrigado de saber cómo suenan, y la tecnología actual permite fácilmente tomar contacto directo con el medio sonoro. Podemos decir que hay dos herramientas básicas con las que el autor aborda el conjunto de obras de cada compositor. Para el tratamiento de alturas recurre principalmente a la determinación de redes de *Pitch Class Sets*, más los aportes de Argeliers León y Danilo Orozco para los elementos que se vinculan con prácticas musicales afrocubanas. Este último aspecto, a mi entender, está muy bien elaborado y el autor es sumamente claro al presentar los materiales provenientes de prácticas musicales populares cubanas y el modo particular en que cada autor o autora los incorporó a su discurso musical personal. En ocasiones, estos elementos son vinculados a las nociones de diáspora o intermediariedad-frontera postulados en el capítulo 1, aunque no queda claro si esto proviene de relaciones del investigador o son argumentos de los compositores. Por ejemplo, la afirmación de que *La zarina de la montaña de cobre* (de Morales-Caso) es “una realización de perspectiva diaspórica más acentuada” (p. 176) en el catálogo del artista surge de los dichos del compositor y, además, no se vincula el concepto de diáspora con el contenido del material sonoro o su tratamiento. Otro ejemplo similar lo encontramos cuando, luego de mencionar la utilización de un “patrón de clave” (3-3-4-2-4) en *Fragmented Memories* de Ileana Pérez Velázquez, afirma que “esto constata la relación intencional que la compositora busca establecer en esta obra con su pasado músico-cultural de origen...” (p. 126). Aquí se atribuyen intenciones a la compositora sin fundamentar, no se indica un testimonio de la autora que sostenga la afirmación y, en todo caso, ¿la utilización de una rítmica característica sería evidencia suficiente para vincular la intención, la obra y el pasado de la autora? Con respecto a la descripción y localización de ciertos *Pitch Class Sets* u otras relaciones interválicas en las creaciones, aunque suele darles valor estructural, Morales Flores es reacio a entablar vínculos entre las redes de sonidos indicadas y cuestiones afines a procesos de búsqueda identitaria, de diáspora o de hibridez (término que suele aparecer para caracterizar la poco definida noción de “nueva expresividad posmoderna”). En resumen, por qué acumular o enunciar un conjunto de datos que no son utilizados para explicar o, al menos, para acercarse a los postulados invocados en los capítulos iniciales. Todas estas cuestiones aparecen una y otra vez en esta gran sección. En algunos capítulos se percibe notoriamente la voz del compositor como única fundamentación de la diversidad de acontecimientos presentes en las obras. Un caso paradigmático es el dedicado a Louis Aguirre, en el que todas las relaciones con las prácticas religiosas del autor, los procedimientos empleados para el tratamiento de las alturas y otras referencias extramusicales provienen de testimonios del compositor y muy poco parece ser fruto de una tarea analítica.

Por último, en las “Consideraciones finales” el autor retoma la variada lista de conceptos teóricos sobre identidad y diáspora para indicar que el “posicionamiento intermediario [...] del discurso de los compositores, con] sus movildades, incertidumbres y múltiples cruces de fronteras culturales, marca su diferencia con relación a un pasado y/o un presente” (p. 377).

A pesar del esfuerzo por reanudar la discusión sobre las nociones teóricas y relacionarlas con la diversidad de las propuestas musicales de los compositores estudiados, Morales Flores no logra poner en relación todos estos aspectos. Esto se produce porque muy excepcionalmente se utilizaron elementos del marco teórico como herramientas analíticas para cada uno de los estudios de caso que conforman el cuerpo principal del texto. Así, el libro se torna en un gran *portfolio*, una carpeta de antecedentes de distintos compositores que un representante desea impulsar en el competitivo mercado global de las músicas actuales. Esos elementos de alteridad y de identificación hacia el entorno que el autor destaca en las obras, además de sugerir una posible búsqueda de identidad artística, distan de ser cuestionados como eventuales estrategias de inserción laboral en contextos en los que –como indica– “priorizan a autores y discursos nativos” (p. 385) y donde el auto-exotismo facilitaría el impacto comercial de las creaciones. Este texto, surgido de una tesis doctoral elaborada para una universidad europea, ¿tendría las mismas cualidades cuasi publicitarias si hubiese sido desarrollado como tesis de una universidad latinoamericana? En ese caso, ¿Morales Flores habría tenido la necesidad de rastrear elementos identitarios –por no utilizar el término nacionalista– para caracterizar la obra de los compositores estudiados? ¿Le hubiera sido necesario recurrir a las denominadas herramientas analíticas “duras” para realizar un rastreo y cuantificación de ritmos o melodías cubanas/no-cubanas utilizadas por los creadores? Así, en tanto miembro de una diáspora musicológica cubana, un caribeño ayudaría a detectar elementos caribeños en una música que utiliza los mismos medios que los compositores europeos para entablar vínculos significantes con un potencial auditorio. Situados en este punto, ¿para quién produce conocimiento la musicología? ¿Para aquellos que pueden sacar algún provecho comercial, como suele suceder en el campo de la química o de la biología, o para tratar de comprender –entre otros posibles objetivos– algunos de los elementos que posibilitan que el ser humano siga produciendo y consumiendo música, al margen de las eventuales (y absolutamente entendibles) cuestiones comerciales?

**Hernán Gabriel Vázquez**

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Universidad Nacional de Rosario

hernan.vazquez@inmcv.gob.ar

## **Bibliografía**

Forte, Allen. 1973. *The structure of atonal music*. London: Yale University Press.

García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

Grimson, Alejandro. 2018 [2011]. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Grossberg, Lawrence. 2003. “Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?”. En *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Stuart Hall y Paul du Gay, 148-180. Buenos Aires: Amorrortu.

León, Argeliers. 1984 [1974]. *Del canto y el tiempo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

\_\_\_\_\_. 1986. "Continuidad cultural africana en América". *Anales del Caribe* junio: 115-130.

Orozco González, Danilo. 1984. "El son: ¿ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana?". En *Musicología en Latinoamérica*, editado por Zoila Gómez García, 363-389. La Habana: Arte y Literatura.

Pérez Firmat, Gustavo. 1998. "Trascender el exilio: la literatura cubano-americana hoy". En *Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora*, editado por Ambrosio Fornet, 30-50. Santa Clara: Ediciones Capiro.

## R