



YURIMA BLANCO GARCÍA
Universidad de Valladolid

Ciudad azul: la habanera como tópico de identidad en la obra de Hilario González

Ciudad azul: The Habanera as an Identity Topic in the Works of Hilario González

En la construcción de la identidad cultural de Cuba, la canción constituyó una vía para expresar las cualidades de lo criollo, especialmente en los inicios del siglo XX. En la creación musical de Hilario González (La Habana, 1920-1996) la permanencia de esos ideales románticos y nacionalistas son elegidos para la comunicación artística y trascienden ese parámetro como propuesta consciente y portadora de rasgos de cubanidad. Más de sesenta obras confirman la presencia de la tradición popular en el uso de tópicos musicales vinculados a la canción y la danza cubanas, entre ellas, la habanera. Esto refleja una apropiación cultural por parte del compositor, figura apenas explorada en la historiografía.

Palabras clave: canción cubana, identidad, Hilario González, tópico musical, habanera.

In constructing the cultural identity of Cuba, song was a way to express Creole qualities, with a particular connotation at the beginning of last century. The works of Hilario González (Havana, 1920-1996) maintained Romantic and Nationalist ideals for artistic communication and transcended that parameter as a conscious proposition transmitting Cuban qualities. Over sixty works confirm the presence of the popular tradition in the use of musical topics associated with Cuban song and dance, among them, the habanera. This reflects a cultural appropriation by González, a figure scarcely explored in historiography.

Keywords: Cuban song, identity, Hilario González, habanera, musical topic.

La canción cubana comprende diversas tipologías, cristalizadas en las primeras décadas del siglo XX, entre las cuales sobresalen dos modos de hacer: la canción lírica y la trovadoresca. El cultivo de este género representa una constante en la creación musical de Cuba y ejemplifica la interacción de los compositores cultos con el entorno popular. Ese vínculo sugiere la mayor permeabilidad de los músicos con las expresiones culturales de su medio, al mostrar una escisión artificial entre ambos escenarios: el de la creación académica y el de la música popular. Esta simbiosis representa un aspecto de especial interés en la configuración de la identidad cultural, como se refleja de modo elocuente en la obra de Hilario González.

En el presente artículo se debate sobre la identidad musical a través del estudio de las canciones de Hilario González, donde las estrategias compositivas desarrolladas apuntan a la presencia de tópicos vinculados a la música tradicio-

nal cubana. Las tipologías más recurrentes en ese repertorio señalan la habanera, el bolero, la criolla, la guajira y el pregón, entre otros, como géneros que confluyen en la cancionística cubana con una connotación identitaria. Se comienza con una definición de las herramientas teóricas –identidad, estrategias compositivas y tópicos musicales–, seguida de un panorama de la canción en Cuba, apuntes biográficos sobre el compositor y, por último, una aproximación analítica a su obra tomando como eje la presencia de la habanera en el discurso musical y crítico de González.

Herramientas teóricas

La reflexión en torno a la identidad cubana constituye un punto de conexión dentro del espacio intelectual, una constante reflexiva que rebasa, en ocasiones, el ámbito artístico para erigirse en atributo de la nación. Los constantes cambios operados en la sociedad cubana reconfiguran las nociones de identidad nacional, que deviene en un concepto dinámico, una construcción mediada por procesos sociales, altamente politizados, en los cuales las expresiones artísticas alcanzan una especial connotación y son absorbidas por la cultura nacional¹. Partiendo de ese constructo, las expresiones culturales actúan en la conformación de rasgos identitarios y, de modo particular, “el estudio de la música sirve como una importante fuente de información sobre la estructuración de la identidad cubana moderna”². Estos postulados permiten situar la creación musical de Hilario González en el discurso sobre la identidad cultural y una aproximación a su obra desde una perspectiva hermenéutica.

Retomando la obra del investigador cubano Fernando Ortiz (1881-1969), la “metáfora del ajiaco”³ continúa siendo viable y sustanciosa para visualizar el proceso de construcción de la identidad y, en ese sentido, también para una lectura de las confluencias culturales que se integran en la biografía y en la obra poético-musical del compositor. Ortiz⁴ enfatiza el proceso y el espacio donde tiene lugar esa construcción como claves para la conformación identitaria:

¹ Cécile Leclercq: *El lagarto en busca de una identidad: Cuba: identidad nacional y mestizaje*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2004, p. 505.

² Robin Moore: *Música y mestizaje: revolución artística y cambio social en La Habana, 1920-1940*, Madrid, Colibrí, 2002, p. 24.

³ En la obra antropológica de Fernando Ortiz “el ajiaco” representa una metáfora culinaria a través de la cual se simboliza el proceso de “transculturación”. El ajiaco es un guiso típico “hecho de varias especies de legumbres, que aquí decimos viandas, y de trozos de carnes diversas, todo lo cual se cocina con agua en hervor hasta producirse un caldo muy grueso y succulento y se sazona con el cubanísimo aji que le da el nombre” y, siguiendo esa simbología, Cuba “es una cazuela abierta”, representa “la olla puesta al fuego de los trópicos”. Fernando Ortiz: “Los factores humanos de la cubanidad”, *Perfiles de la cultura cubana*, 2, mayo-diciembre, 2002, pp. 3-4 (http://www.perfiles.cult.cu/articulos/factores_cubanidad.pdf, consulta 22-2-2015).

⁴ F. Ortiz: “Los factores humanos...”, p. 5.

[...] Acaso se piense que la cubanidad haya que buscarla en esa salsa de nueva y sintética succulencia formada por la fusión de los linajes humanos desle dos en Cuba; pero no, la cubanidad no est  solamente en el resultado sino también en el mismo proceso complejo de su formación, desintegrativo e integrativo, en los elementos sustanciales entrados en su acción, en el ambiente en que se opera y en las vicisitudes de su transcurso.

Desde la psicología, también se aporta una mirada sobre la identidad que coincide en entenderla como procesos, como distinciones, y que “solamente puede ser entendida en los propios contextos en que esos atributos han sido contruidos, objetivados, definidos”⁵:

Cuando se habla de la identidad de algo, se hace referencia a procesos que nos permiten suponer que una cosa, en un momento y un contexto determinados, es ella misma y no otra, [...] que es posible su identificación e inclusión en categorías y que tiene una continuidad (también relativa) en el tiempo. [...] En el caso de las identidades subjetivas, habría que añadir que la identidad no solamente supone que un individuo (o un grupo) es el mismo y no otro, sino, sobre todo, que tiene conciencia de ser el mismo en forma relativamente coherente y continua a través de los cambios.

En el ámbito de la música fructifican diversos ejemplos de procesos transculturales, donde uno de los modelos paradigmáticos se relaciona con la contradanza criolla. Las conexiones identitarias de los músicos con el entorno sonoro y la interacción con las fuentes populares se manifiesta desde el siglo XIX hasta el presente, con diferentes gradaciones, determinadas por el contexto en que se enmarcan las obras y los niveles de aprehensión y elaboración que aportan sus creadores. Orozco estudia algunos de los procesos de interacción que tienen lugar en el panorama caribeño, en cuyo ámbito tiene cabida el análisis de repertorios de concierto que se vinculan a manifestaciones propias del entorno popular y folclórico. Al hilo de sus ideas, pueden observarse algunas de estas imbricaciones en la obra vocal de Hilario González, lo que permite integrarlas dentro de ese modo de hacer en la creación musical cubana:

Ya en las primeras décadas del siglo XX, sobre todo en lo que va de los 20 a los 40, lo más logrado de la música profesional culta revela, por lo general, mayor madurez y profundidad en los tratamientos, diversidad de géneros y formatos, asimilación crítica de algunas corrientes internacionales importantes de la época, y sobre todo, cristalizan concepciones con mayor representatividad de un modo creativo propio, sin referencia obligada a la base, es decir, a través de considerables abstracciones que no pierden su esencia tipificadora, identificadora⁶.

⁵ Carolina de la Torre: *Las identidades: una mirada desde la psicología*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2008, p. 57.

⁶ Danilo Orozco: “Rasgos de identidad, entonación y universalidad en la creación musical cubana contemporánea: su singular proyección en treinta años de realidad social revolucionaria”. Archivo personal de D. Orozco [inédito], 1990, p. 5.

La nueva musicología estudia la problemática de la identidad en la creación musical del siglo XX desde diversos enfoques, que coinciden en subrayar el aspecto ideológico como uno de los ejes principales. Béhague plantea “el condicionamiento histórico hacia la concepción y la práctica artística eurocentristas” como fuente que obstaculiza la creación contemporánea en el área caribeña, en busca de referentes propios y distintivos dentro del escenario internacional⁷. Por su parte, Eli apunta a la interacción con el medio popular como una alternativa para la confluencia de los diversos lenguajes:

La acción de recurrir a las entonaciones de las músicas populares, ya en tierras americanas o en la llamada “periferia europea”, genera desde el punto de vista conceptual una pluralidad de lenguajes y pugna por romper con el privilegio de la música centroeuropea como una única opción de desarrollo del llamado lenguaje académico⁸.

De acuerdo con Moore⁹ “la cultura popular sirve como un importante medio de definir la identidad individual, étnica, racial o de otro tipo, y la posición de esa identidad con respecto a otras culturas”. Efectivamente, la búsqueda e interacción de los compositores con el entorno cultural contribuye a la definición de su estética y retrata los niveles de aprehensión respecto a su pasado cultural. La estrecha vinculación de González con la cultura de su país se refleja de modo peculiar en el conjunto de su obra compositiva y literaria, de ahí el interés por ahondar en la interpretación de esas conexiones y poner en valor sus puntos de vista, escasamente difundidos.

Para el estudio de sus canciones, se sigue la definición de estrategias compositivas planteada por Carlos Villar-Taboada, en tanto que concilia estilo, función y crítica como pautas de análisis: “[...] son las decisiones mediante las que el compositor, siguiendo a o desviándose de las pautas de comportamiento de una tendencia musical, establece las funciones con que organiza su música”¹⁰.

La teoría de los tópicos¹¹ representa una postura analítica pertinente para este estudio, en tanto que ofrece herramientas para el análisis de la obra musical y para la búsqueda de significados en un nivel intertextual mayor. La aplicación

⁷ Gerard Béhague: “La problemática de la posición socio-política del compositor en la música nueva en Latinoamérica”, *Latin American Music Review*, 27, 1, primavera-verano 2006, pp. 47-56.

⁸ Victoria Eli: “El afrocubanismo, un cambio de estética en la creación musical académica de Hispanoamérica”, *Revista de Musicología*, 32, 1, 2009, pp. 309-319.

⁹ R. Moore: *Música y mestizaje...*, p. 28.

¹⁰ Carlos Villar-Taboada: “De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal”, *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, Leticia Sánchez de Andrés, Adela Presas (coords.), Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 161-205.

¹¹ La evolución del concepto de tópico aplicado a la música tiene su base en la obra del musicólogo norteamericano Leonard Ratner: *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Nueva York, Schirmer Books, 1980; además de otros autores referenciales como Raymond Monelle: *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006; Kofi Agawu: *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford, Oxford University Press, 2009 (trad. castellana *La música como discurso*. Aven-

de sus premisas se asume en una perspectiva analítica que intenta superar el “antiguo formalismo para integrar su discurso en la interpretación del contexto cultural en que se inscribe la música”. Esto permite ahondar en la importancia hermenéutica del análisis musical ya que “retrata rasgos de una identidad musical particular”¹².

Parto de los presupuestos detallados por Agawu¹³ para un estudio de los tópicos musicales en la obra vocal de Hilario González. De esta manera, resumo los puntos centrales que conforman su propuesta analítica basada en los tópicos musicales como “construcciones”, “lugares comunes incorporados al discurso musical y reconocibles por los miembros de una comunidad interpretativa”. Si bien la fundamentación teórica de Agawu se sustenta en el análisis de compositores y obras canónicos de la tradición clásico-romántica europea –Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt, Brahms, o Mahler–, una adopción de su propuesta admite otras prácticas analíticas en función del repertorio que se estudia: canciones de concierto de un compositor cubano, escritas entre 1938 y 1995, en el espacio de la creación cubana contemporánea¹⁴:

El análisis de los tópicos comienza con la identificación. Los tratamientos compositivos del ritmo, la textura y la técnica sugieren ciertas relaciones de tópicos o estilísticas; el analista recurre al inventario (o universo de tópicos) que ha reunido a partir del conocimiento previo de un cierto espectro de obras, con el fin de establecer correlaciones. A la identificación le sigue la interpretación. Los tópicos pueden posibilitar una explicación de la forma o dinámica interna de la obra, su postura expresiva o incluso su estructura.

Continúa abierta la línea sobre cómo aplicar un enfoque centrado en los tópicos de la música clásico-romántica a repertorios de la contemporaneidad, integrándolo en los lenguajes y prácticas musicales del presente y atendiendo a

turas semióticas en la música romántica, Silvia Villegas (trad.), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012) y Robert Hatten: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, Indiana University Press, 2004. Desde los años noventa hasta el presente se suma todo un corpus analítico basado en esta teoría, con lecturas críticas como las de Nicholas McKay: “On Topics Today”, *ZGMTH*, 4, 1-2, 2007, pp. 159-183, y Danuta Mirka: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2014. Fuera del ámbito anglosajón, también encontramos trabajos que representan un punto de referencia en su aplicación a repertorios variados de la música contemporánea, tanto académica como popular y folclórica como son los de Melanie Plesch: “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, *Revista Argentina de Musicología*, 1, 1996, pp. 57-68; Rubén López-Cano: “Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual”, *Cuicuilco*, 9, 25, 2002, pp. 1-40; Julio Ogas: *La música para piano en Argentina (1929-1983): mitos, tradiciones y modernidades*, Madrid, ICCMU, 2010 y C. Villar-Taboada: “De la técnica al significado: debates y modelos...” y “Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina”, *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, Victoria Eli, Elena Torres (eds.), Madrid, SEdeM, 2018, pp. 261-281.

¹² C. Villar-Taboada: “Del significado a la identidad: estrategias compositivas...”.

¹³ K. Agawu: *La música como discurso...*, p. 83.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 86-87.

los comportamientos culturales en que tienen lugar. Algunos acercamientos apuntan a su identificación en repertorios específicos, como la obra de José Luis Turina o la guitarra y el piano en la construcción del nacionalismo argentino¹⁵. También se ha sugerido el agrupamiento en un nivel general, tal es el caso de Mirka¹⁶ quien divide en tres grupos el amplio universo de tópicos que se identifican en la música del siglo XX: “danzas del siglo XVIII”; “tipos de música asociados a diversas etnias” y “una colección variada de estilos”.

Una adecuación crítica de esta propuesta a las tipologías empleadas por González en las canciones permite avanzar en la identificación de tópicos dentro de dicho repertorio. Estos se definen operativamente en tres niveles, según su vinculación a elementos estilísticos del pasado, rasgos populares de la música cubana y elementos vanguardistas heterogéneos. De ellos, el segundo grupo constituye el de mayor relevancia en el conjunto de su creación vocal, de ahí que una de las principales estrategias compositivas radique en el uso del tópico de habanera. Este estudio parte del modelo tripartito de Molino-Nattiez¹⁷, articulándose de la siguiente manera: primero, expone la definición de ese tópico en la historiografía (asumiendo que tal orientación era conocida y compartida por el compositor), después, examina su presencia en el repertorio de González (como análisis neutro) y concluye con una valoración de terceros al respecto (en calidad de análisis estésico).

La canción en Cuba: un preámbulo necesario

La canción de concierto tuvo sus primeras formulaciones entre los autores criollos en el tránsito del siglo XVIII al XIX. Estas obras formaron parte del acontecer social y artístico de las nuevas naciones americanas y reflejaron la diversidad de estilos dancísticos y musicales, tanto los importados de distintos centros europeos y regiones de la península ibérica, como los modos de hacer que afloraban en los espacios urbanos y rurales de las colonias. En esta convergencia se advirtieron tres núcleos de influencias que han sido definidas por Eli¹⁸: del bel canto y las arias italianas, “con énfasis en el virtuosismo vocal y amplia utilización de *florituras* y ornamentos; de la romanza y la *mélodie* francesas de relieve melódico-armónico sencillo —no exento de adornos—, gran expresividad

¹⁵ Estudiados respectivamente por C. Villar-Taboada: “Del significado a la identidad: estrategias compositivas...”; M. Plesch: “La música en la construcción de la identidad cultural argentina...”, y J. Ogas: *La música para piano en Argentina (1929-1983)*...

¹⁶ K. Agawu: *La música como discurso...*, p. 89.

¹⁷ Jean Jacques Nattiez: *Fondements d'une semiologie de la musique*, colección “Musique, passé, présent”, París, Christian Bourgois, 1987, pp. 51-55.

¹⁸ Victoria Eli: “Nación e identidad en las canciones y bailes criollos”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. 6. *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Consuelo Carredano, Victoria Eli (eds.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 71-129.

dramática y tono lánguido y suave”; y del lied alemán, tomando como modelo el estilo de Schubert y Schumann a través del acompañamiento pianístico, la mayor elaboración armónica y la preponderancia del discurso vocal.

Estos elementos convivieron con nuevos modos de hacer y mostraron un escenario de intercambio que, hacia finales del siglo XIX, se decantó por tipologías de canciones en las que se hicieron perceptibles rasgos propios de los distintos países americanos, tanto en su contenido poético como musical. Todo esto produjo un enriquecimiento del género como resultado de la confluencia de las tradiciones diversas que se dieron cita y donde “la canción alcanzó, por una parte, una categoría artística y, por otra, una definición social marcando la separación entre las clases”¹⁹.

En Cuba, como en otros lugares, la canción de concierto se desarrolló de modo especial en los salones de la burguesía en las principales ciudades del país. Las primeras obras dentro de ese ámbito se atribuyen a José Manuel “Lico” Jiménez (1851-1917), bien entrado el siglo XIX, quien sobresale no solo por una eminente carrera como pianista, sino por llevar el cultivo del lied al espacio cubano. La influencia del lied alemán se reconoce en estas primeras incursiones a través de “la utilización de la fuente poético-romántica alemana; en ocasiones conservando la lengua original de los textos, y en otras recurriendo a traducciones e interpretaciones poéticas de los mismos”²⁰.

El auge de la canción de concierto en Cuba se produce desde finales del siglo XIX hasta la primera parte del XX, y se extiende a la obra de José Mauri (1855-1939), Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), Jorge Ancker-mann (1877-1941) y Ernesto Lecuona (1895-1963), autores estrechamente vinculados a la ópera, la zarzuela y otros géneros líricos. En el caso de Sánchez de Fuentes, protagonizó la tendencia siboneyista que pretendió asentar las raíces de la cultura cubana en los componentes aborigen e hispano. Los compositores vanguardistas también dejaron su huella en la creación vocal, situándose en una línea estética diferente, en estrecha relación con componentes que resaltaban en su obra lo afrocubano, especialmente. El repertorio aportado por el Grupo de Renovación Musical, en los años cuarenta del siglo XX, arroja una copiosa lista de canciones, encabezada por Gisela Hernández, Julián Orbón e Hilario González, seguidos por Harold Gramatges, José Ardévol y Edgardo Martín. Un balance sobre este género y sobre la incorporación temprana de elementos propios de la música cubana es advertido por Morales Caso:

¹⁹ *Ibid.*, pp. 111-112.

²⁰ Eduardo Morales Caso: *Lo nacional en la obra para voz y piano de Gisela Hernández y Harold Gramatges. Análisis compositivo*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014, pp. 35-36 (<https://eprints.ucm.es/27918/>, consulta 13-5-2017).

Impulsada por la presencia directa del lied alemán e influjos del romanticismo europeo, la canción cubana de concierto inicia su recorrido de elocuencia identitaria en el siglo XIX. La presencia de los antecedentes culturales más significativos: el hispánico y el africano sustentan este sentir común, en el que comparecen diversidad de géneros desarrollados en la campiña cubana y en el entorno urbano²¹.

A modo de resumen se pueden distinguir las cualidades de ambas vertientes de la canción cubana tomando en consideración las características de los espacios sociales donde prevalecieron, las influencias predominantes, la naturaleza de sus cultores y los rasgos poético-musicales que muestra este repertorio. La canción lírica se situó en el ámbito de la música de salón, pues era interpretada en teatros y salas de concierto, creada “por autores eruditos que usaban textos rebuscados” y, musicalmente, se distinguía por “una reconocida influencia de la canción europea y elementos de la romanza francesa y el aria italiana, adornos, apoyaturas, una amplia extensión que alcanzaban solo voces cultivadas”²². Entretanto, la canción trovadoresca era cultivada por humildes cantores que conjugaban sus oficios –barbero, zapatero, sastre, tabaquero– con el arte de poetizar, acompañados de la guitarra, entonando con voz natural dentro de “un ámbito vocal que no sobrepasaba la octava, se cantaban sin la técnica vocal requerida, aunque si realizaban los adornos y bordaduras que se estilaban en las canciones eruditas”.

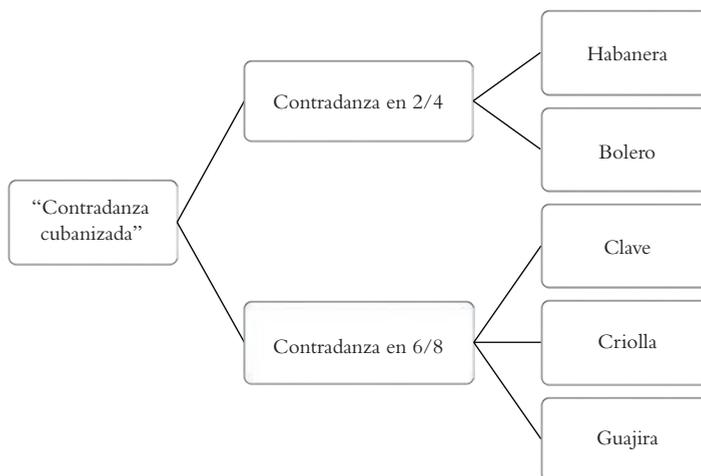
La interacción de los compositores cultos con el ámbito popular ha sido una constante en la creación musical en Cuba, un proceso de conexiones cuyos resultados son visibles desde el siglo XIX hasta la actualidad y del cual fructifican diversos ejemplos –determinados por el contexto en que se enmarcan las obras, el nivel de aprehensión y elaboración que aportan sus creadores, entre otros aspectos–, que repercuten en la configuración de la identidad musical cubana. Precisamente, en esta línea se inscribe el repertorio de Hilario González donde se advierten, desde el propio título o subtítulo de las canciones o, de manera más o menos implícita, en el discurso musical, estrechos vínculos con el medio popular.

Entre la variedad estilística que caracteriza a la canción cubana se pueden definir modos de hacer que resultan esenciales en la conformación de la canción lírica y la canción trovadoresca. Diversos géneros de la cancionística derivaron del proceso de criollización de la contradanza, tal como advirtió Carpentier en su estudio sobre el nacionalismo cubano del siglo XIX, y, como variantes del cancionero, se pueden distinguir las que figuran en compás de 6/8 –clave, criolla y guajira– y las que se establecieron dentro de la métrica binaria –habanera y bolero–. Tomando en cuenta la valora-

²¹ *Ibid.*, p. 39.

²² María Teresa Linares: *La música entre Cuba y España*, Madrid, Fundación Autor, 1998, pp. 91-92.

ción de Carpentier²³ sobre la criollización de la contradanza, una teoría compartida por González, se propone el siguiente esquema aplicado a la canción cubana:



Géneros de la canción derivados de la contradanza cubanizada

La canción de concierto constituye el corpus más representativo y constante, devenido hilo conductor, de la creación musical en Hilario González. En dicho repertorio el término canción se refiere a la obra para voz y acompañamiento instrumental, generalmente de piano y, de modo excepcional, para otro instrumento —como arpa o guitarra—, conjunto u orquesta sinfónica²⁴. Dicha creación vocal contemporiza con los diversos contextos donde se inscribe y refleja rasgos distintivos de la cultura musical cubana.

²³ Alejo Carpentier: *La música en Cuba y Temas de la Lira y el bongó*, La Habana, Ediciones Museo de la Música, 2012, p. 98.

²⁴ El *Catálogo razonado de obras musicales de Hilario González* confeccionado a partir del fondo personal del compositor (perteneciente a la Biblioteca y Archivo Odilio Urfé del Museo Nacional de la Música de Cuba) permite constatar sesenta y cinco títulos para voz y piano. Comprende un marco temporal de 1938 hasta 1995, un predominio de textos poéticos firmados por autores cubanos (J. Martí, E. Ballagas y N. Guillén), españoles (A. Machado y F. García Lorca), hispanoamericanos (M. Otero Silva, J. Liscano, R. Sansores, P. Neruda) y clásicos universales (Dante, Cervantes y Shakespeare). También se encuentran canciones para acompañamiento de orquesta sinfónica (3), conjunto instrumental (7), arpa (1), guitarra (1) y trompeta y piano (1). Además de las tipologías asociadas a la música cubana, González indicó otros subtítulos como lied, vals, *quasi* griega, balada y *berceuse*. Yurima Blanco: *Catálogo razonado de obras musicales de Hilario González*, La Habana, Ediciones Museo de la Música, 2018.

Hilario González: apuntes biográficos y artísticos

Hilario González nació el 24 de enero de 1920 en un populoso barrio de Centro Habana, en la capital de Cuba. Su niñez transcurrió entre La Habana y Cienfuegos, ciudad del centro de la Isla adonde se trasladó la familia por motivos laborales²⁵. El compositor demostró un temprano gusto por la ópera, por los grandes pianistas de la época y por la música de Ernesto Lecuona, difundidos por la naciente industria del disco. Sus estudios musicales comenzaron en el Conservatorio Manene, de Cienfuegos, y continuaron en La Habana, entre 1934 y 1936 en el Conservatorio Falcón, donde se tituló en piano y solfeo. Inmediatamente después perfeccionó su formación pianística con el profesor de origen ucraniano-judío Jasha Fischermann, entre 1936 y 1939, quien lo inició como concertista y en el camino de la creación musical.

En 1940 inició las clases de armonía, orquestación y composición con el catalán José Ardévol, las cuales se ampliaron en el espacio del Grupo de Renovación Musical (GRM)²⁶: clases colectivas, abiertas, donde se fundían la actividad compositiva, la ejecución musical y el ejercicio de la crítica. Su formación musical se completó una década después, en Caracas, al tomar cursos de superación en diversas materias, con Vicente Emilio Sojo (armonía), Anthony de Blois (contrapunto), Ángel Sauce (dirección coral) y Sergui Celibidache (dirección orquestal).

Hilario González ocupa un espacio exiguo en la historiografía musical cubana. Si bien se destaca su nombre en el contexto del Grupo de Renovación Musical y la difusión del patrimonio musical cubano, se comprueba un vacío respecto al conjunto de su obra y a la diversidad de actividades en las cuales se implicó, ámbitos apenas explorados en la bibliografía precedente²⁷. Diversos

²⁵ Hilario González fue el primogénito del matrimonio formado por Hilario González y María Luisa Íñiguez, del cual nacieron otros tres hijos. Sobre el origen de esta familia consta la profesión de sus padres –ella, pedagoga; él, capitán de la marina naval (establecido en la Estación de Cayo Loco en Cienfuegos)–. En el contexto de la República, esta familia se distinguió por su entereza moral, al punto de que el padre llegó a ser conocido como “el gran rebelde” (Antonio Reyes: “Humilde homenaje. Dr. Hilario González: un gran rebelde”, *El País*, La Habana, 14-7-1944).

²⁶ El 20 de junio de 1942 se considera el acto fundacional del GRM, con motivo de la audición de sonatas de jóvenes compositores aspirantes a la beca ofrecida para cursar estudios con Aaron Copland en Tanglewood Music Center. Ardévol fundamentó la creación de una escuela cubana de composición, centrada en el estudio y conocimiento de las formas y las técnicas musicales de los periodos históricos de la tradición occidental. En el concierto, celebrado en el Lyceum y Lawn Tennis Club de La Habana, González fue presentado a Alejo Carpentier y se iniciaron las estrechas conexiones del escritor con este núcleo de músicos que contaba, además, con Harold Gramatges (1918-2008) –cuya sonata resultó ganadora–, Julián Orbón (1925-1991), Edgardo Martín (1915-2004), Gisela Hernández (1906-1991), Argeliers León (1920-1991), Serafín Pro (1906-1977), Virginia Fleites (1916-1966) y J. Antonio Cámara (1917-?).

²⁷ Si bien la historiografía sobre música cubana sitúa a González en el movimiento del GRM, apenas se encuentran referencias sobre su creación posterior. Véase A. Carpentier: *La música en Cuba*, México, Fondo de la Cultura Económica, 1946; José Ardévol: *Introducción a Cuba: la música*, La Habana, Instituto del libro, 1969; Edgardo Martín: *Panorama de la música cubana*, La Habana, Universidad de La Habana,

factores han incidido en esa falta de reconocimiento: el carácter inédito de buena parte de su producción musical y literaria, el desinterés por contextualizar su obra, su no alineación con la tendencia de vanguardia o la falsa impresión de que su obra compositiva era limitada, como consecuencia del interés por privilegiar otros ámbitos de la cultura. González fue un artista versátil, que rebasó el ámbito de la composición musical –aunque sin dejar de componer a lo largo de su itinerario vital–, para imbricarse en varias líneas de actuación que, en conjunto, conciertan sus aportaciones a la cultura contemporánea.

Un recorrido por las fuentes permite sintetizar dos modos de acercamiento a la figura de Hilario González: desde la perspectiva historiográfica, se le destaca en el espacio del Grupo de Renovación Musical de Cuba, apenas distinguiéndole, salvo bibliografías específicas²⁸, en el itinerario compositivo posterior a este movimiento; por otro lado, se reconocen sus trabajos vinculados al patrimonio musical cubano, pero se carece de una valoración sistemática sobre sus aportaciones. La creación musical de Hilario González comienza a ser apreciada en el siglo XXI y es que su catálogo, mayormente compuesto por canciones para voz y piano, ha permanecido inédito durante las últimas décadas²⁹.

González rebasó el ámbito de la composición musical para imbricarse en otras áreas como la crítica, la interpretación pianística, la dirección de coros y orquesta, la docencia, la investigación musicológica e histórico-literaria, la gestión, la producción de cine y teatro. La curiosidad intelectual fue una de sus cualidades más destacadas, al decir de Harold Gramatges: “[...] tenía una obra alimentada de una fabulosa cultura general. Todo lo que era vida, amor y razón de ser de la existencia le interesaba. Había una tesitura muy amplia

Cuadernos CEU, 1971; Harold Gramatges: *Presencia de la Revolución en la música cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1983. Sucintamente se menciona su obra en diccionarios, Zoila Gómez: “González, Hilario”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), vol. 5, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 741-743; Ramadés Giro: *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, vol. 2, La Habana, Letras Cubanas, 2007; u otros textos generales, Z. Gómez; V. Eli: *Música latinoamericana y caribeña*, La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 1995; Ailer Pérez Gómez: *Música académica contemporánea cubana. Catálogo de difusión (1961-1990)*, La Habana, Ediciones Cidmuc, 2011.

²⁸ Destaco la monografía sobre sus creaciones para piano de María Dolores Novás: *Hilario González: Un multifacético de la música cubana*, trabajo de fin de grado, La Habana, Instituto Superior de Arte, Facultad de Música, 1984; la voz dedicada al compositor por Zoila Gómez en el *Diccionario de la música...*; la reseña póstuma de María Antonieta Henríquez, “Universo de Hilario González”, *Clave* 1, 1, [segunda época], 1999, pp. 14-17; las notas discográficas del primer volumen dedicado a su obra, Juan Piñera: “Hilario González: de la negación al fecundo silencio”, *Hilario González [CD]*, La Habana, Casa Discográfica y Editora Musical Producciones Colibrí, Sello Roldán, n.º 196, 2010; y la reciente tesis doctoral sobre su legado biográfico y artístico, Y. Blanco: *Las canciones de Hilario González en la cultura cubana: biografía, análisis y recuperación patrimonial*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2018.

²⁹ Y. Blanco: *Las canciones de Hilario González...* También la producción musical del CD *La voz enamorada* (Casa discográfica y editora musical Colibrí, 2018), que recoge 52 canciones para acompañamiento de piano y orquesta y el *Concertino en Re*, dirigido por Y. Blanco y Carole Fernández.

en relación con su sensibilidad y eso le permitía anudar mucho en el uso de los textos”³⁰.

En sinergia con la obra compositiva, su nombre se vincula indisolublemente a la cultura nacional, de ahí que Cintio Vitier³¹ le llamara “Minero de lo cubano” por su interés en descubrir zonas del patrimonio musical, la poesía de José Martí, la escritura de José Lezama Lima y la órbita afrocubana de Alejo Carpentier, entre otras temáticas. Esta indagación, por tanto, se muestra como una constante de la proyección intelectual, que evoca una postura ante la identidad.

En el devenir de Hilario González se aprecian acontecimientos que dieron un giro a su biografía y su influencia intelectual, los cuales se reflejan en las distintas etapas en su itinerario biográfico-artístico: su paso por el movimiento de Renovación Musical (1942-1945), la etapa de Caracas (1947-1960), el regreso a Cuba en los inicios de la Revolución (1960-1971), la fundación del Museo de la Música (1971-1987) y los últimos años de homenajes y plenitud creativa (1988-1996).

El propio González, en el artículo dedicado al centenario de Ernesto Lecuona, describe el panorama musical de los años veinte y los inicios de su vocación musical, especialmente, hacia el piano:

Cada uno de esos años [1927-1929] venía de Cienfuegos, para pasar un mes de vacaciones, un niño nacido en enero de 1920, quien se instalaba en aquel paraíso de melodías y durante treinta días asimilaba lo más granado de la ópera, [...] el gran piano de la época [...] y, obsesivamente, a Ernesto Lecuona y *La conga se va, y yo me voy tras ella*. [...] Diez años más tarde, ese niño, ya joven vanguardista, componería una obra titulada *Tres preludios en conga* y en Cienfuegos se demostró que Lecuona salía no solo de las victrolas que hubiera en la ciudad, sino también “en vivo” de los pianos que, a varios por cuadra, soportaban señoritas “condenadas por sus padres a piano forzado”, según el decir de Louis Moreau Gottschalk, o señoritas de verdadera vocación que a veces resultaban excelentes intérpretes. [...] Fue, por tanto, Ernesto Lecuona, el culpable de que comenzara en mi casa con “la cantaleta” (decía mi familia) de “¡Yo quiero un piano...!”³².

A finales de la década de 1930 compone sus primeras obras: *Dos canciones op. 1*, “Trece” y “Renunciamento”, y *Dos danzas* para piano, “Fieta en é solá” y “Danza de la negra triste”. En la primera recurre a dos géneros musicales que se relacionan con la temática lírica de ambos textos: una habanera y un bolero, respectivamente, expresiones ligadas al perfil amatorio de la canción cubana.

En la segunda refleja la influencia del pianismo de Lecuona, la sensibilidad y el desprejuicio hacia lo popular como definición estética que emana de

³⁰ Carole Fernández: “Grupo de Renovación Musical: una revolución musical”, *Grupo Renovación Musical*, Radamés Giro (comp.), La Habana, Ediciones Museo de la Música, 2009, pp. 130-131.

³¹ Cintio Vitier: “Minero de lo cubano”, *Juventud Rebelde*, 13-10-1996, p. 11.

³² Hilario González: “Ernesto Lecuona (1895-1963): Una presencia cubana en la música universal”, *Música Cubana*, 2, UNEAC, 1995, p. 27.

modo peculiar en sus creaciones. Precisamente su creación pianística, tanto las *Danzas* como los *Tres preludios en conga* (1938) y la *Primera sonata op. 8* (1942), se inscriben en una línea de continuidad respecto al lenguaje vanguardista de Alejandro García Caturla (1906-1940). Fueron estas obras las que mayor repercusión alcanzaron en la década siguiente, en el entorno neoclásico del Grupo de Renovación Musical. Coinciden con el período final de la vanguardia, de 1920 a 1940, considerado por Moore³³ como el de mayor auge del afrocubanismo, a consecuencia de diversos procesos políticos, económicos y sociales y la asimilación, durante estas dos décadas, de “lo negro” en la obra de escritores, músicos, poetas, artistas plásticos e investigadores cubanos como parte esencial en la conformación de la identidad y la cultura del país.

La habanera: tópic identitario

La habanera constituye uno de los géneros vocales más difundidos en el siglo XIX cubano, resultante de los constantes procesos de transculturación que existieron en la isla, al igual que en otros espacios de Hispanoamérica. Su origen se relaciona con la contradanza criolla y, en el transcurso de su evolución, se desligó de la función danzable e incorporó el texto literario, devenida así en una de las variantes más populares de la canción cubana en el tránsito hacia la pasada centuria. Entre sus rasgos tipológicos más distintivos prevalece el figurado rítmico de corchea con puntillo-semicorchea, seguido de dos corcheas, en 2/4.

De acuerdo con Eli, las habaneras “se integraron al cancionero romántico con letras líricas, amorosas, descripciones del paisaje y la belleza de la tierra, en una narrativa asociada al espacio tropical, nostálgico y sentimental”³⁴. Sirvan de ejemplo los versos de la habanera *Tú*, considerada una pieza paradigmática de este género:

Tú

En Cuba la isla hermosa
del ardiente sol
bajo su cielo azul
adorable trigueña,
de todas las flores
la reina eres tú.

Fuego sagrado guarda tu corazón
el claro cielo su alegría te dio.
Y en tus miradas ha confundido Dios
de tus ojos la noche y la luz
de los rayos del sol.

³³ R. Moore: *Música y mestizaje...*, p. 167.

³⁴ V. Eli: “Nación e identidad...”, p. 119.

La habanera se considera un género trasatlántico, relacionada estrechamente con los “cantes de ida y vuelta” y convertida en un signo de la identidad cultural de Cuba. Celsa Alonso destaca una notable influencia entre los autores españoles de la segunda mitad del siglo XIX, plasmada en una copiosa producción de partituras para voz y piano, con nombres protagónicos en su difusión más allá de la Isla, como Sebastián Iradier, Francisco Asenjo Barbieri y otros músicos del ámbito zarzuelístico³⁶. La presencia de la habanera también se relacionó con la conformación de rasgos identitarios en ese contexto decimonónico, según afirma la autora: “Como eco de salón, la sala de baile y el teatro, llegó a la verbena popular y al acervo de la cultura tradicional de pueblos y ciudades. Lo que en un principio era un elemento importado se convirtió en un elemento nacionalizador [...]”³⁷.

González también fue un estudioso del pasado musical cubano y en su obra crítica se reflejaron acercamientos al repertorio vocal de Sánchez de Fuentes, Lecuona y Caturra, entre otros autores, en los que se constata, en mayor o menor medida, la influencia de la habanera como tópic musical. En relación con la habanera *Tií*, pieza emblemática del primero de estos músicos, González³⁸ ponderó el componente identitario de este tipo de canción como símbolo de “americanidad”:

Con *Tií*, Sánchez de Fuentes devolvió a la habanera su imagen original de trópico indiano y amulatao, con hamacas que se mecían bajo la sombra de las palmeras y vaivén de caderas de mujeres hermosas. [...] El mundo supo de nuevo que la habanera procedía de Cuba, pues su difusión se igualó a la de *La paloma*, *Estrellita*, *La comparsita*, *Alma llanera*, *Fúlgida luna*, *El manisero* o *Siboney*, anteriores, contemporáneos o posteriores, pero todas similarmente pregoneras de una americanidad que había comenzado a gestarse desde el instante mismo en que las tripulaciones de Colón entablaron el primer diálogo con el lucayo que les sirvió de intérprete en su recorrido por las Islas.

Consciente de este valor cultural, la primera canción escrita por González fue una habanera, *Trece*, inspirada en el poema homónimo de la poetisa cubana Graziella Garbalosa (1895-1977)³⁹. Las conexiones del

³⁶ Celsa Alonso: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998, pp. 266-267.

³⁷ *Ibid.*, p. 267.

³⁸ Hilario González: “Dioné. En el centenario de Eduardo Sánchez de Fuentes”, *Cuba en el ballet*, 5, 2, La Habana, 1974, p. 13.

³⁹ Es preciso destacar que Garbalosa se valora como una de las voces más originales de la literatura escrita por mujeres al iniciarse el siglo XX, donde *La gozadora del dolor* (1922) “representa la primera novela de contenido erótico escrita por una mujer cubana”. Este aperturismo de la mujer en el ámbito literario formó parte de un escenario de reivindicación femenina, marcado por importantes acciones sociales y obras literarias firmadas por mujeres. Catharina Vallejo: “*La gozadora del dolor* y otras novelas de Graziella Garbalosa: erotismo, naturalismo y vanguardismo en la narrativa femenina cubana de los años veinte”, *Revista Iberoamericana*, 226, vol. LXXV, enero-marzo 2009, p. 155, (<https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6557/6733>, consulta 11-10-2016).

joven compositor con la escritora no se circunscribieron solo a la musicalización de este poema, sino que comprendió una mayor interacción en el ámbito artístico, tal como se comprueba en este anuncio periodístico de “La onda musical Gravi”(Ilustración 2).



Ilustración 2. Colaboración artística de González y Garbalosa en la radio. *La Habana, 1938 (FPHG/Scrapbook [n.º 35-1080]: MNM)*

Así, la figura de González como pianista acompañante de este “programa extraordinario” muestra una faceta peculiar en su devenir artístico: se revela como un músico imbuido en las prácticas culturales de su tiempo, al hilo de la demanda que suponía la radiodifusión.

Entretanto, las primeras selecciones poéticas del joven compositor se inclinan hacia las corrientes “neorromántica y la llamada ironía sentimental, ambas con más o menos cercanías a la herencia modernista o a tendencias principalísimas como el intimismo”⁴⁰. A pesar de que entre 1925 y 1936 el contexto literario hispanoamericano se orienta hacia la dirección del post-modernismo y las vanguardias, López Lemus se inclina a denominar esta etapa como “el *reflejo de las vanguardias* en la poesía cubana”. El contenido poético de *Trece* aparece marcado por el signo de lo fatídico, como se aprecia en el texto literario:

⁴⁰ Virgilio López Lemus: *Oro de la crítica*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2013, pp. 63-65. El énfasis es del autor.

Trece

Trece dolores clavaron sus garfios
entre mi carne de miel y verbena,
trece lebreles de labios caldeados
y de pupilas de fuego y pimienta.

Trece palomas cosieron mis carnes
y en mis trece heridas
me dejaron huellas de sus dulces picos
de tibios corales y de las caricias de sus alas buenas.

Tengo trece lindos corderitos negros
y trece manzanas y trece camelias
y ante los umbrales de la muerte veo
las trece guadañas con trece quimeras.

Desde el punto de vista literario se trata de un poema estrófico, con versos de arte mayor, endecasílabos en la primera estrofa, variables en la segunda y dodecas labos en la tercera, agrupados en tres estrofas y con rima asonante en la primera y tercera (ABAB), identificadas como serventesios, y sin rima en la segunda. Presenta un sentido de musicalidad interna a través del pie métrico, cuyos acentos prosódicos se producen conforme a la pauta 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3, 1-2 en la primera estrofa y primer verso de la segunda. La ruptura en los versos segundo y tercero de la segunda estrofa introduce la palabra “heridas”, lo cual cambia el sentido expresivo del poema, trastocando el pie rítmico anterior.

Los campos semánticos del poema se articulan a partir de dos núcleos temáticos: la sensualidad (carne, labios, fuego, huellas, tibios, caricias) y el carácter fatídico que encarna el número trece (dolores, garfios, caldeados, pimienta, heridas, muerte, guadaña, quimeras). A través de la simbiosis entre ambos núcleos –lo sensual y lo fatídico–, la autora expresa su visión poética sobre el amor aciago, que es interpretado por el compositor dentro del género habanera. Ciertamente, como señala Trapero “el tema principal de la habanera como género musical es el amor [...]. El amor en todas las formas y condiciones en que suele presentarse: el amor gozoso, el amor dolorido, el amor herido, roto, el desamor”⁴¹.

El análisis de la obra permite constatar que González conserva la estructura bipartita de la habanera, con la presencia de una introducción y de un interludio pianístico. Respecto al cambio de modo entre menor y mayor, en el que se enmarcan la mayoría de estas obras, el compositor acentúa ese contraste con una inflexión directa desde la tonalidad original, Re menor, a Sib Mayor. Si

⁴¹ Maximiano Trapero: “La habanera en el contexto de la poesía popular cantada en España”, *La habanera sin puertos (Mayorga, X años de trovada)*, Teresa Pérez Daniel (coord.), Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2003, p. 230.

bien este recurso retórico, *mutatio toni*, sobresale en el cancionero tradicional cubano como una marca de desplazamiento expresivo y comporta una “ruptura del nivel discursivo”⁴², no resulta común la inflexión hacia el sexto grado, sino que suele orientarse hacia el relativo mayor (que en este caso sería FaM) o la tonalidad homónima (ReM). En el análisis armónico de *Trece* se advierte mayor inestabilidad en la segunda parte, donde aparecen contactos tonales con Mib menor y Solm, así como mayor desarrollo del ritmo armónico que conduce a los puntos de tensión y al clímax poético-musical.

El uso de la *acciataura* aparece de modo recurrente para crear breves disonancias y contribuir a una sonoridad más contemporánea dentro del estilo tradicional de la habanera. A pesar de que la obra muestra elementos propios del lenguaje armónico del compositor, se aprecia un modo de estilización convencional y el apego de González al arquetipo formal y estilístico del tópic de habanera. En el siguiente fragmento se evidencian algunas de las características melódicas, rítmicas, de textura pianística y armónica de *Trece*, ya comentadas (Ejemplo 1).

Ejemplo 1. H. González: *Trece*, cc. 16-19⁴³.

En el ejemplo se distingue el patrón rítmico distintivo de la habanera y el modelo de acompañamiento pianístico propio de este género tradicional, sobre el cual el compositor configura la textura rítmico-armónica de su primera canción. En cuanto al tratamiento armónico, mantiene las relaciones fundamentales a través de las funciones de tónica-dominante, como se observa en el

⁴² R. López-Cano: “Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico...”.

⁴³ Los ejemplos 1 y 2 son transcripciones realizadas por la autora a partir del manuscrito de *Trece* (1938) de Hilario González, conservado en el Museo Nacional de la Música de Cuba.

fragmento. El cromatismo que conduce la línea del canto unido al dibujo compensado de la melodía vocal es otro elemento sobresaliente en la obra y confirma el amplio lirismo que define la habanera.

González recurre al intervalo de segunda –la mayoría de las veces menor– para crear una mayor ambigüedad y tensión armónica, recurso que se reitera en toda la canción y con el cual concluye la obra, al añadir sobre el acorde de tónica de *Re* el intervalo de séptima mayor (*Do#*), como se observa en los compases finales de *Trece*. También presenta la conclusión melódica sobre el segundo grado de la escala, *Mi*, con lo que se produce una cadencia abierta, distinta del modelo convencional de la habanera, que inserta como un rasgo de su estilo compositivo (Ejemplo 2).

The image shows a musical score for the piece 'Trece' by Hilario González. It consists of two staves: 'Voz' (Voice) and 'Piano'. The voice staff begins at measure 16 with the lyrics 'me - ras.' and features a melodic line with chromaticism. The piano staff provides a harmonic accompaniment with complex textures, including chromaticism and a final cadence on the second degree of the scale (Mi). The score includes markings for 'a tempo', 'rit.', and 'pp'.

Ejemplo 2. H. González: *Trece*. Final, cc. 55-59

Siguiendo la trayectoria compositiva de González, la segunda obra donde se presenta el tópic de habanera es el *Concertino en Re* (1944), de modo palpable en el segundo tiempo, “Interlude”, en el cual aparece la indicación “In tempo de habanera”. Se establecen conexiones con la tendencia neoclásica a través del título, la disposición instrumental y la referencia al clave. La alusión a uno de los instrumentos característicos del “retorno” constituye un elemento distintivo en esta obra, rasgo que se manifiesta por única vez en el repertorio de González. De ese modo, el compositor se suma a la corriente historicista que asignó al clave un rol protagónico en la revalorización del pasado, especialmente a través de Domenico Scarlatti (1685-1757) “[asociado] al clavecinismo, la identidad española y el lenguaje neoclasicista” y cuyo “renacimiento tendría su punto culminante, según la crítica, en la obra de Falla, especialmente en su *Concerto*”⁴⁴.

⁴⁴ Ruth Piquer: “Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 27, 2014, pp. 184-185.

El *Concertino en Re* –para oboe, fagot, viola y clave– coincide con el fallecimiento de Sánchez de Fuentes y se inscribe en la etapa de mayor pronunciamiento artístico e ideológico por parte del GRM. González manifestó su “respetuoso tributo” a Sánchez de Fuentes y esgrimió la utilidad de su obra en la búsqueda de una “cubanidad” que debía realizarse, coincidiendo con el debate que en aquellos años se planteaba sobre la identidad musical cubana:

Ha fallecido. Por su constante y fecunda actividad relacionada con los problemas de la música cubana, cuyo acervo engrosó con páginas a veces endebles, pero a veces de muy fino acierto, nunca chabacanas; por su interés por la investigación de las raíces y evolución de nuestra música y su trabajo en ese aspecto; por su sincera militancia en pro de lo que estimó (acertado o equivocado) representativo de nuestro sentir como pueblo; porque representa, efectivamente, una época en la evolución de la música hacia una cubanidad que hoy debemos elevar, y por tanto ocupa ya, indiscutiblemente, un lugar en nuestro pasado vigente, dejo constancia de mi respetuoso tributo a su memoria, y de mi ferviente deseo de que la posteridad pueda depararle el sitio merecido, que es lo que honra, sin deificaciones perniciosas ni denigrantes ataques irreflexivos⁴⁵.

De ese modo, la presencia de la habanera como uno de los tópicos presentes en el *Concertino* formó parte de las indagaciones de González sobre “lo cubano”, que planteó en su discurso crítico y compositivo. Paralelamente, esta obra reflejó la influencia de González en el ideario de Renovación Musical y la estética neoclásica asumida por sus integrantes. En el siguiente fragmento se ejemplifica el tópico de habanera (Ejemplo 3):

Ejemplo 3. II Interlude del *Concertino en Re*, 1944, cc. 29-33⁴⁶.

⁴⁵ Hilario González: “Eduardo Sánchez de Fuentes”, *El País*, La Habana, 9-9-1944.

⁴⁶ Transcripción de la autora del manuscrito, Ms. 4-5362 (Museo Nacional de la Música de Cuba).

En el bajo acompañante del teclado se subraya el patrón rítmico distintivo de la habanera sobre el cual se configura toda esta sección. La viola, que es el instrumento de mayor protagonismo melódico en esta pieza, presenta un figurado rítmico con el primer tiempo diseñado sobre tresillo de corcheas, lo cual subraya la irregularidad métrica, dentro del aire lento y la polirritmia que promueve respecto al acompañamiento. Este contraste entre una melodía libre, con desplazamiento del acento métrico y soportada por el *obstinato* rítmico de la habanera, se define tempranamente en la trayectoria de ese tópico como un rasgo característico que, según Grenet⁴⁷, “ocurre no solo en la música instrumental, sino aún en la vocal, en nuestras canciones, que es donde con mayor razón la melodía debe extender sus alas sobre el yugo del isocronismo rítmico”.

Los instrumentos de viento se desplazan con movimientos paralelos, formados por intervalos consonantes, con lo cual asumen una función de color tímbrico, mientras la viola y el piano disponen del mayor protagonismo en un diálogo entre la melodía *cantabile* y el acompañamiento del clave o piano. Otro elemento distintivo del *Concertino* se aprecia en el ritmo armónico donde, a diferencia del acompañamiento de las canciones de González, aquí muestra una disposición más inestable y con mayor cromatismo, aunque dentro del patrón rítmico invariable que caracteriza el tópico de habanera.

Quevedo caracteriza la práctica neoclásica del GRM como una “imitación ecléctica”: “piezas en las que aparecen alusiones, ecos, frases, técnicas, estructuras y formas de un grupo no especificado de compositores antiguos y estilos que se retoman unos a otros de manera indiferente”⁴⁸. No obstante, el *Concertino en Re* denota el interés por significar la habanera dentro de una obra comprometida con la estética neoclásica del GRM, revaloriza el pasado como signo de modernidad e incorpora un signo distintivo de la identidad cultural cubana.

La alusión al tópico de habanera se retoma en los ciclos de canciones sobre sonetos de Shakespeare y de Lorca compuestos por González en su última etapa compositiva. Llama la atención la presencia de la habanera en un repertorio tan distanciado contextualmente como la poética shakespeariana. Esto se fundamenta en la temática amorosa de los sonetos y las pretensiones de incorporar la canción de contenido romántico, escrita por juglares del estrato popular o por compositores consagrados e inspirada en diversos sentimientos de amor, en una tradición poético-musical de acento universal.

⁴⁷ E. Grenet: *Música popular cubana...*, p. XV.

⁴⁸ “[...] pieces in which allusions, echoes, phrases, techniques, structures, and forms from an unspecified group of earlier composers and styles all jostle each other indifferently”. Marysol Quevedo: *Cubanness, Innovation, and Politics in Art Music in Cuba, 1942-1979*, tesis doctoral, Indiana University, Jacobs School of Music, 2016, p. 118.

En *Nueve sonetos de Lorca* (1995) se advierten entonaciones melódicas, el figurado rítmico de la habanera y el modo de elaboración del acompañamiento pianístico, entre otros recursos que remiten a la habanera y, de manera específica, al repertorio de Sánchez de Fuentes. A modo de ejemplo, en el número 2, “Epitafio a Isaac Albéniz”, se observan algunas de las alusiones estilísticas antes mencionadas. El fragmento que se muestra a continuación pone de relieve una alusión a la habanera *Tú* de Sánchez de Fuentes a través del diseño melódico y del acompañamiento pianístico elaborado por González (Ejemplo 4):

Ejemplo 4. H. González: “Epitafio a Isaac Albéniz”, *Nueve sonetos de Lorca* (1995), cc. 13-14, E. Sánchez de Fuentes: *Tú* (1892), cc. 26-28⁴⁹.

El movimiento escalístico orientado hacia un intervalo de sexta menor es uno de los gestos característicos de la habanera más popular de Sánchez de Fuentes, que también aparece en la canción de González con similar disposición melódica. Esta melodía aparece suspendida sobre el acompañamiento de acordes disminuidos en ambas piezas, donde el piano ocupa un plano de sostén armónico y muestra, en ambos casos, similar diseño de la textura y de la configuración acordal.

⁴⁹ Fragmento transcrito por la autora a partir de: Eliseo Grenet: *Música popular cubana. 80 composiciones revisadas y corregidas*, Eduardo Sánchez de Fuentes (pról.), La Habana, s.n., 1939, p. 5.

La visión de González sobre Sánchez de Fuentes resultaba acuciosa y des-
prejuiciada y ofrece notable interés en el conjunto de la historiografía musical
respecto a ese compositor. Es sabido que en *La música en Cuba* de Carpentier
el nombre de Sánchez de Fuentes aparecía estigmatizado bajo el sesgo de una
producción italianizante y comercial, como asegur o con cierta ironía: “el pri-
mer gran *bestsellers* mundial de la música latinoamericana es, evidentemente, la
habanera *T * [...] cien veces editada y reeditada en América, Francia y España
desde la fecha de su composición (1892)”⁵⁰. También se lamentaba el escritor
de “una sucesión de errores que habían malogrado [su] producción”, refiri n-
dose a la incursión operística y su invariable interés por el componente aborigen
como formante de la identidad cubana, de lo cual se salvaban sus creacio-
nes para voz y piano inspiradas en géneros de ascendencia popular.

González disenti a de estas valoraciones sobre Sánchez de Fuentes y analiz o
su repertorio lírico como fundamento para establecer nuevos criterios sobre su
producción. A través del estudio de las canciones del mencionado compositor,
González detall o la actualidad de sus contribuciones armónicas y la influencia
ejercida sobre otros autores, como el propio García Caturla, aparentemente
desligados de su estética: “Es un mundo sonoro de conquistas europeas que, ya
acriolladas por Sánchez de Fuentes, pasa a la obra juvenil de Alejandro García
Caturla y a la mayoría de sus contemporáneos”⁵¹.

Para González, la figura de Sánchez de Fuentes ocupaba un sitio destacado
en la cultura musical de su tiempo, más allá de las visiones reducidas sobre una
influencia “eurocentrista” en su obra. Consider o que en su creación se refleja-
ba la identidad musical del país, por lo cual la perspectiva de Gonz lez⁵² sobre
“lo cubano” se expandía hacia un universo est tico más amplio:

 Fue cubano o italiano?  Fue “culto” o “popular”? Si en las historias al uso han
debido dedic rsele importantes párrafos y hasta páginas, en una historia realizada
con criterio auténticamente independiente de los que puedan primar en Europa,
la evaluación de su aporte a nuestra definición como nación en lo musical le con-
cedería sin titubeos el rango que verdaderamente debe ocupar en la misma [...].

Se ha mencionado que entre los elementos consustanciales de la habanera
destacan el contenido poético de los textos y la exaltación de símbolos de la
identidad cubana. Una extensa producción de canciones alude a “lo cubano” a
través de sus paisajes, la belleza de sus mujeres, el amor y la añoranza a la tierra
donde se nace o la bravura de sus hombres, entre otros aspectos. De modo
coherente con esa característica, González seleccion o el poema *Ciudad azul*
para componer una criolla-habanera cuyos versos enaltecen la capital cubana.

⁵⁰ A. Carpentier: *La música...*, p. 201.

⁵¹ H. González: “*Dion *. En el centenario...”, p. 5.

⁵² *Ibid.*

Escrito por la poetisa mexicana Rosario Sansores (1889–1972)⁵³, en el soneto se reflejan símbolos distintivos de La Habana partiendo de la metáfora que lo titula, “ciudad azul”. El mar, la luz y la sensualidad se convierten en atributos que desde el punto de vista poético conforman el texto literario para simbolizar la capital cubana y, desde el punto de vista musical, los integra el compositor dentro del estilo de la canción cubana. He aquí el texto literario, la descripción armónica y el esquema rítmico que preside la primera y la segunda parte –de criolla y de habanera, respectivamente–:

<i>Ciudad azul</i> (1995)		
Criolla-Habanera		
<p>Ciudad azul te llamo porque tiene tu cielo la clara transparencia de un zafiro oriental, porque arrulla tus noches de amoroso desvelo ese mar ondulante con su ritmo sensual.</p>	<p>fam: V⁷-i (FaM/I) fam: iv - V⁷ - vii⁷- i iv⁶ - V⁷</p>	<p>Criolla</p> 
<p>Son azules las horas del ensueño, y azules los anhelos que dejan su perfume al pasar... a Cupido lo pintan entre pálidos tules, y Afrodita ha nacido de la espuma del mar.</p>	<p>V⁷ - i (FaM/I) iv - V⁷ - vii⁷- [fam: i- iv⁶ - V⁷]</p>	
<p>Oh ciudad de la Habana, con tu alegre bullicio tus venustas mujeres, tu sutil maleficio y la orgía radiosa de tu espléndida luz! Has surgido del fondo de los mares, besada, al igual que Afrodita, por la espuma rizada, semejante a una perla fabulosa de Ormuz.</p>	<p>I - FaM (Lam: V⁷ - i) - FaM: I⁽⁶⁾ (SibM V⁷ - I) -----FaM: I I⁷ (= V⁷/SibM- I)- FaM: V⁷ iii^{6/4} (b1) -ii - V⁷ - I</p>	<p>Habanera</p> 

Esquema de texto poético, descripción armónica y patrón rítmico de Ciudad azul (1995)

Respecto al contenido literario, tanto en *Trece* como en *Ciudad azul*, el lenguaje poético se corresponde con la tendencia neorromántica que distinguió las primeras décadas del siglo XX en el terreno literario. El contenido de ambos textos se define por el sentimiento amoroso, el primero con un sentido fatídico y el segundo de añoranza por La Habana.

⁵³ A pesar de su procedencia mexicana, Sansores se estableció en la capital cubana entre 1909 y 1932. La vinculación con los medios fue de gran impacto para la difusión de su obra literaria, identificada con una estética neorromántica. El amor y la añoranza por La Habana se reflejó en numerosos títulos, como el poemario *Cantaba el mar azul*, Madrid, Espasa Calpe, 1927; o “A la Ciudad Azul”, poema sobre el cual se inspiró González, que apareció publicado en *Bohemia*, en 1928. Numerosos autores se han inspirado en la poesía de Sansores, lo cual ha dejado un saldo de al menos quince poemas convertidos en canciones, algunas de gran popularidad como *Palomita blanca*, musicalizada, por Ernesto Lecuona o el famoso bolero *Sombras*, del ecuatoriano Carlos Brito. Esto confirma el acento popular de su poesía, que se refleja también en el plano musical. Véase Ruskin Chádez: “Antecedentes feministas en la producción cultural de Rosario Sansores en la prensa hispana en los Estados Unidos”, *Plaza: Dialogues in Language and Literature*, 4, (2), 2014, pp. 16-19, (<https://journals.tdl.org/plaza/index.php/plaza/article/view/7039>, consulta 18-3-2018).

Desde el punto de vista formal, *Ciudad azul* es un soneto de versos alejandrinos, de catorce sílabas métricas, compuesto por dos cuartetos y un sexteto. Dicha estructura se plantea musicalmente en una forma bipartita, donde González combina la criolla, en la primera parte, con la habanera, en la segunda. La formulación poética expuesta por Sansores constata la influencia del modernismo literario de Rubén Darío en la poesía hispanoamericana durante el cambio de siglo. Los campos semánticos redundan en la sensualidad (arrulla, amoroso, ondulante, sensual, anhelos, perfume, orgía) y la naturaleza (cielo, transparencia, azules, espuma, mar, perla) como núcleos metafóricos sobre La Habana. El símil es uno de los recursos poéticos que establece la autora para enlazar las imágenes de sensualidad y belleza que definen el paisaje del puerto habanero con la mitología griega. Personajes mitológicos como Venus, Afrodita y Cupido se vinculan con símbolos de esa cultura, como la perla de Ormuz o el zafiro oriental, todo en una composición que realza la belleza marina de la capital cubana.

El tópic de habanera se presenta en la segunda parte de la canción tanto en el uso del figurado rítmico característico como de la textura pianística del acompañamiento, como se subraya en el siguiente fragmento (Ejemplo 5):

58

Voz

y la or - gí - a ra - dio - sa de tu es - plén - di - da luz!

Piano

Ejemplo 5. H. González: *Ciudad azul* (1995), cc. 58-62, *criolla-habanera*⁵⁴.

Como se destaca en el ejemplo, el diseño melódico-rítmico del canto muestra un figurado de amplio desplazamiento del acento métrico, donde se prolonga la síncopa y crea un efecto o variante propia de la clave cubana (originalmente planteada en dos compases de 2/4 con el esquema: corchea con puntillo – corchea con puntillo – corchea ligada a corchea – negra). Este diseño sincopado y melódicamente compensado en el sentido ascendente y descendente se asocia con el carácter climático del poema y que resume la libertad y el sentido expresivo del texto: “y la orgía radiosa de tu espléndida luz”. Como se constata en la descripción armónica (véase el esquema anterior), se conservan las relaciones entre las tríadas fundamentales de la escala (I-V-IV) y, como

⁵⁴ Transcripción de la autora a partir del manuscrito, caja PM-136 (Museo Nacional de la Música de Cuba).

se muestra en el fragmento anterior, la reiteración de la tónica, esta vez con la séptima menor añadida. La textura es análoga al acompañamiento que caracteriza el tónico de habanera: la corchea con puntillo en el primer sonido del bajo, un desplazamiento hacia el plano agudo en la semicorchea seguido de acorde y el retorno al registro más grave en la última corchea.

La última etapa creativa de González fue la más nutrida en cuanto a la presencia de la habanera. Además de sus propias creaciones, realizó una versión de seis obras firmadas por el popular músico Walfrido Guevara (1916–2004), originalmente creadas para voz y guitarra. La mayoría de esos títulos, versionados para voz y piano por González entre 1993 y 1995, se inscriben dentro del género de habanera y utilizan textos de diversos autores cubanos, entre ellos: *Frente al espejo*, sobre poema de Eliseo Diego (1920–1994); *Pero cuánto amor*, de Luis Suardiá (1936–2005) y, *Pero tengo tus ojos*, de Miguel Barnet (1940).

La procedencia popular de estas canciones pone de manifiesto la pretensión de González por explorar en las raíces de la canción lírica cubana y la habanera como uno de sus géneros más significativos. Se trata de partituras desprovistas de los recursos más elaborados propios de la canción de concierto, que muestran una búsqueda de fórmulas apegadas a la habanera convencional como reflejó en sus creaciones de estos años, marcadas por la presencia de tópicos vinculados a la canción cubana. Los manuscritos de González advierten los rasgos más característicos de la habanera a través de la estructura, el patrón rítmico, la textura, el tratamiento armónico, la introducción pianística, y el carácter romántico del contenido literario, en definitiva, un retorno al estilo tradicional de las habaneras de las postrimerías del siglo XIX.

Es interesante para la contextualización de estas obras remitir al momento que se vivía en Cuba al inicio los años noventa del siglo XX, cuando la crisis económica⁵⁵ condujo a una parte de los artistas cubanos –compositores, trovadores u otros músicos del ámbito popular– a destacar elementos sustanciales de la cultura cubana como emblemas de identidad. Al respecto, las investigaciones sociológicas del primer quinquenio de 1990 concluyeron que “la identidad, además de ser fuerte y de estar muy claramente definida en sus aspectos esenciales, era básicamente positiva y aceptada con orgullo”⁵⁶. Concurren en esa

⁵⁵ Se denominó esta etapa como “Período especial en tiempo de paz” y comprendió un conjunto de estrategias político-económicas aplicadas a raíz de la caída del bloque socialista de Europa del Este y las consecuencias que generó para la sociedad cubana. Esta crisis se tradujo en la contracción de las relaciones comerciales –el 80% se sustentaba en el intercambio con la hoy extinta Unión Soviética–, la escasez productiva y la carencia de suministros básicos para la población. La situación extrema del país motivó un giro en su proyecto económico y social, abriéndose hacia otros modelos comerciales, culturales, de intercambio internacional, etc. En la cultura, se impusieron nuevas alternativas vinculadas al turismo u otras dinámicas de consumo y práctica social que emergieron en esta etapa.

⁵⁶ Carolina de la Torre: “La identidad nacional del cubano. Logros y encrucijadas de un proyecto”, *Revista Latinoamericana de Psicología*, 29, 2, 1997, p. 237 (<http://www.redalyc.org/pdf/805/80529201.pdf>, consulta 27-5-2017).

década acontecimientos de impacto político (como la crisis de los balseros); social (la campaña masiva para la publicación de los *Cuadernos Martianos* en conmemoración de José Martí), y musical (el homenaje a Ernesto Lecuona en su centenario y la difusión del Festival de Habaneras) que alcanzaron repercusión internacional. Sin duda, poner en valor determinados rasgos de la tradición musical, como los diversos tópicos de la canción cubana y, de manera específica, la habanera, constituyó la respuesta artística de González.

Reflexiones finales

La canción cubana ha contribuido a la definición de una identidad musical en la cual convergen elementos distintivos de la tradición hispana y los procesos de mestizaje cultural. González retoma la tradición de la canción lírica cubana como medio de comunicación artística, la integra en el lenguaje estético de su obra y la articula de modo coherente en su discurso compositivo y crítico.

Los tópicos musicales adquieren significados contextuales y se reflejan mediante una estrategia compositiva particular a la que apela el compositor para la definición de su lenguaje técnico y estético: el uso de elementos populares cubanos para evidenciar su compromiso ideológico e identitario. El tópic de habanera, así como también el de bolero cubano o la criolla, son asumidos por González para arropar textos poéticos donde la imagen múltiple de lo amoroso ocupa el plano semántico principal: ya sea el amor visto en su perfil fatídico, descarnado, de matiz erótico; ya sea de carácter descriptivo, de amor a la tierra patria, con alegorías al mar, a lo mitológico, a la añoranza del tópic insular y de acento sensual. En cuanto a los componentes poéticos, acude a métricas distintas, con versos de arte mayor, rima consonante o asonante, mixtura poética y poesía escrita por mujeres.

Estos tópicos muestran el componente hispano en las expresiones del cancionero tradicional de Cuba, en una ambivalencia entre el origen rural y ciudadano desde donde emergen el cultivo por parte de compositores del ámbito profesional, la difusión a través de las tertulias y el teatro y el privilegio del piano como fuente de difusión y estilización tímbrica. Ello revela la alineación del compositor con la línea ideológica y estética difundida ampliamente por Sánchez de Fuentes, Lecuona y otros compositores, defensores de una identidad mestiza pero que sublimaba el componente “blanco”, de origen hispano –y aborigen en el caso del primero– en la cultura cubana.

La habanera se aborda con lenguajes distintos a lo largo de la trayectoria del compositor, aunque prevalece una estilización convencional de sus recursos distintivos, a saber: la estructura binaria, el contraste de modo entre secciones, el patrón rítmico característico y la textura del acompañamiento pianístico, como se ha evidenciado en los ejemplos anteriores. González construye su

identidad personal al identificarse con ese tópico poético-musical y el grupo social que lo define. Participa de una ideología de lo criollo o mestizo, toma partido por la obra de Sánchez de Fuentes y los compositores que abordaron géneros de ascendente hispano para representar la cultura cubana. En las obras analizadas se yuxtaponen recursos convencionales y contemporáneos, populares y académicos, bajo el denominador común de la presencia del tópico de habanera. Este tópico resulta reconocible por las audiencias, tiende puentes entre culturas, geografías, modos de hacer y se convierte en una expresión exportable y distintiva de la música insular.

Recibido: 15-10-2018

Aceptado: 21-1-2019