



**Universidad
de Holguín**

FACULTAD
COMUNICACIÓN Y LETRAS
DPTO. PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL

CRÍTICA PERIODÍSTICA DE TROVA EN LA REVISTA CULTURAL “EL CAIMÁN BARBUDO”

TESIS PRESENTADA EN OPCIÓN AL TÍTULO DE LICENCIADO EN PERIODISMO

Autora: Dénise Montero Ramírez
Tutora: MS.c. Aracelys Escalona Tamayo

HOLGUÍN 2021



*“There’s a sign on the wall, but she wants to be sure
‘Cause you know sometimes words have two meanings
In a tree by the brook, there’s a songbird who sings
Sometimes all of our thoughts are misgiven (...)*

And she’s buying a stairway to heaven.”

Led Zeppelin

BORRADOR

*Al guitarrista clásico Carlos Miguel Ledea,
Por un sufrimiento que devino en creación.*

RESUMEN

La crítica de arte constituye el género periodístico por excelencia si se pretende ubicar en un lugar cimero la especialización como forma de agrupar el conocimiento. En el mundo, y en especial en Cuba, muchos acontecimientos de índole cultural son cubiertos por diversos profesionales de la prensa especializada, aunque intelectuales de la isla afirmen que, a pesar de los esfuerzos de encumbrar la práctica de ejercer el criterio, todavía no se posee un sistema de la crítica con basamentos teóricos, epistemológicos y sistémicos. Los medios de prensa especializados suelen ser los más indicados para llevar a cabo estos presupuestos; sin embargo, son pocos los que abordan el acontecer cultural de cada manifestación artística particularmente. La presente investigación ofrece una descripción de la crítica de arte periodística en el género trova de la música cubana en la revista cultural “El Caimán Barbudo”, uno de los medios vanguardia en el periodismo especializado. Para ello se empleó el método análisis de contenido con el cual, a través de categorías identificadas, se describió las características de las críticas de música desde el año 2000 hasta la actualidad, para una muestra de 23 trabajos críticos.

ABSTRACT

Art criticism constitutes the journalistic genre par excellence if specialization is to be placed in a top place as a way of grouping knowledge. In the world, and especially in Cuba, many events of a cultural nature are covered by various professionals in the specialized press, although intellectuals from the island affirm that; despite the efforts to elevate the practice of exercising judgment, there is still no system of criticism with theoretical, epistemological and systemic bases. The specialized press media tend to be the most indicated to carry out these assumptions, however, there are few that deal with the cultural events of each artistic manifestation in particular. This research offers a description of journalistic art criticism in the *trova* genre of Cuban music in the cultural magazine *El Caimán Barbudo*, one of the avant-garde media in specialized journalism. For this, the content analysis method was used with which, through identified categories, describe the characteristics of music critics from 2000 to the present, for a sample of 23 critical works.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I:	9
REFERENTES TEÓRICOS DE LA CRÍTICA PERIODÍSTICA MUSICAL	9
1.1 Referentes teóricos del periodismo especializado	9
1.2 Periodismo cultural, una expresión del periodismo especializado	12
1.3 Crítica de arte	14
1.4 Crítica de arte periodística	18
1.5 Crítica de arte periodística en música	23
CAPÍTULO II:	33
LA CRÍTICA PERIODÍSTICA DE LA TROVA EN LA REVISTA CULTURAL EL CAIMÁN BARBUDO	33
2.1 Antecedentes históricos de El Caimán Barbudo	33
2.1.1 Características editoriales de El Caimán Barbudo	39
2.2 Panorama de la Trova tradicional, Filin, Nueva y Novísima Trova como manifestación artística de la cultura cubana	42
2.3 Análisis de la crítica de trova en El Caimán Barbudo	51
CONCLUSIONES	58
RECOMENDACIONES	59
BIBLIOGRAFÍA	60

INTRODUCCIÓN

La música a lo largo de la historia, ha desempeñado un papel importante en la conformación de la cultura de los pueblos, por lo que pertenece a las costumbres y tradiciones de estos. En diversas circunstancias se ha convertido en la protagonista de los acontecimientos de mayor significación, al igual que sus creadores e intérpretes. Resulta una de las manifestaciones del arte que “se desarrolla y adquiere vida en el tiempo. Es una experiencia única e irrepetible porque su alta carga de abstracción condiciona que cada persona se apropie individualmente de ella”. (Chorens, 2010, p.9)

En la actualidad el éxito, la competencia, la eficacia, el rendimiento, el poder del dinero, el bienestar, el ocio, el estatus social y la belleza se vinculan también a la música. Esta establece un sistema de comunicación porque transfiere información. O en palabras de la musicóloga Victoria Elí (1989) permite acumular conocimientos en la memoria sobre el mundo que nos rodea.

Transmite, además, “determinado tipo de sensaciones y emociones, muy vinculadas al proceso cognoscitivo” (Elí, 1989, p.10), ello favorece a que los oyentes perciban sensaciones y emociones diversas que conducen a la emisión de opiniones.

El musicólogo Olavo Alén (1984) refiere que en el fenómeno musical (y en las bellas artes en general) existe un lado cognoscitivo y un lado emotivo y, además agrega que: “estos dos aspectos no pueden ser aislados ya que el hombre posee un solo aparato neurofisiológico; un solo medio para procesar toda esa información, y ambos elementos son percibidos mediante el oído a partir de una imagen acústica”. (p.24)

Además, la música organiza un entramado complejo de sentidos que opera en las prácticas culturales de los diferentes grupos etarios como elemento socializador y, al mismo tiempo, diferenciador de estatus o rol. Su influencia puede transformar maneras de pensar; y, por ello, formar parte de campañas de reivindicación social. Constituye una herramienta de implantación de valores y generadora de conductas.

En Cuba muchos acontecimientos poseen su música representativa que perdura en la memoria de generaciones y levanta la moral de los hombres atendiendo al significado de su texto y/o su melodía. Tanto así que es un medio de expresión y un vínculo idóneo para agrupar las masas y ampliar su universo cultural. Desde el siglo XIX irrumpen en el panorama cultural las voces de los cantores de la Trova Tradicional, las cuales asumieron las particularidades del siglo XX con el Filin, hasta llegar al Movimiento de la Nueva Trova y las más contemporáneas formas de decir, desde el canto, lo que acontece en la Cuba revolucionaria.

Los medios masivos resultan indispensables para la transmisión y consumo de la música, por lo que reviste de importancia capital que el periodismo medie entre la obra y el público, destacando sus valores, ahondando en sus particularidades y promocionando a autores e intérpretes; de lo que resulta su contribución a la formación cultural de receptores activos que aprecien los resultados, estéticos o no, de una composición musical.

La crítica de arte en los medios de prensa debería ser el discurso periodístico por excelencia en la formación de receptores críticos de la cultura artística. Desde su surgimiento, y su vinculación indisoluble al periodismo, estableció los canales propicios para la evaluación e interpretación de los productos culturales que merecen ser consumidos por el gran público. Absorbida por el diarismo que sumerge a las empresas periodísticas, no siempre ha encontrado alternativas justas que valoricen su importancia.

El ejercicio de la crítica de arte es uno de los empeños más delicados y responsables que tienen los que se dedican a opinar sobre una manifestación artística. Durante años la capacidad de evaluar desde una perspectiva estética corresponde a las revistas especializadas y a la prensa en general, unas veces los especialistas usando el espacio de esta última y otras realizada por periodistas capacitados.

El desarrollo de la ciencia y la tecnología y la utilización de los canales tradicionales de la comunicación para ampliar y diversificar el conocimiento conllevaron a la requerida especialización, con el fin de ordenar las estructuras

explicativas. Su auge intenta ser la respuesta a la complejidad de los contenidos y la demanda selectiva de los usuarios.

Las secciones de cultura en la prensa cubana consisten, prioritariamente, en informar acerca de las obras de creación, sobre su gestación, sus características y su puesta en escena a través de los géneros periodísticos apropiados para ello y en la que entran también los críticos de arte. “Su importancia radica en la capacidad de persuadir, explicar, analizar, argumentar y valorar las cualidades y el sentido de una obra de creación concreta expuesta al público”. (de la Cruz, 2012, p.2)

Diversos son los espacios dentro de las publicaciones periódicas, revistas especializadas en el entorno digital y programas de la radio y la televisión que tratan el acontecer musical. Un grupo de investigadores en Cuba, en su mayoría críticos de arte y periodistas, han teorizado en el tema, se han adentrado en la crítica de música y la han desarrollado desde boletines, folletos, periódicos y revistas, tanto impresas como digitales. Tal es el caso de Pedro de la Oz, Rolando Alonso Venéreo, Michel Hernández, Humberto Manduley, Rafael González Escalona y Joaquín Borges-Triana, entre otros.

El periódico nacional “Granma”, por ejemplo, dedica una plana para la cultura y en la mayoría de las entregas es cubierta por informaciones del acontecer nacional o foráneo, pero un estudio preliminar realizado por la autora (2018) constató que los trabajos publicados no poseen profundidad por cuestiones de economía del espacio y jerarquización de la información, cuestión antes planteada por otros autores en diferentes medios de prensa.

La periodista L. Guerrero (comunicación personal, de enero de 2018), sobre ese periódico afirma que la vorágine del medio no te da apertura para pasarte determinado tiempo especializándote en un solo acápite de la crítica musical, lo que no significa que se designen este tipo de tareas a determinados periodistas debidamente calificados.

Particularmente, el diario Juventud Rebelde, con omisión de las informaciones destinadas a la cultura, contaba con una sección especializada en la música a cargo del periodista Dr. Joaquín Borges-Triana denominada “*Los que soñamos por*

la oreja". Esta sección recesó sus entregas en marzo de 2018; publicada de manera ininterrumpida durante 30 años, pues su primera entrega fue en 1988.

El análisis de contenido preliminar a una muestra de 70 números de la mencionada sección permitió arribar a conclusiones a favor del ejercicio de la crítica. Coexistió el predominio de los géneros de opinión como el comentario la reseña y el comentario cronicado. Este balance de géneros periodísticos evidencia el predominio de la exposición fundamentada de las ideas, así como la contraposición de criterios de diversas fuentes, tanto del periodista especializado como de sus principales detractores.

Por otro lado, la autora consultó textos acerca de la música como manifestación artística, en busca de encontrar en ellos la crítica especializada objeto de estudio en la presente investigación. Los siguientes volúmenes abordaban temas generales de música y aportan valiosos conocimientos teóricos:

- *La música en Cuba*, de Alejo Carpentier (1946).
- *Del canto y el tiempo*, de Argeliers León (1974).
- *La música y el pueblo*, de María Teresa Linares (1974).
- *Géneros de la música cubana*, de Olavo Alén (1977).
- *Música colonial cubana*, de Zoila Lapique (1979).
- *...haciendo música cubana*, de Victoria Elí y Zoila Gómez (1989).
- *Pensamiento musicológico*, de Olavo Alén (2006).

Se ha analizado con toda intencionalidad una porción de la literatura académica científica sobre el área del conocimiento en música; pero una valoración sobre la crítica de arte musical no se encontró en los textos mencionados. Ello demuestra que el conocimiento general acerca de la música tratada con un enfoque crítico no se halla en ese tipo de fuentes. Sobre la base de dicho estudio del estado del arte, la investigadora localiza un referente donde se refleja la crítica de arte periodística en música cubana: revista cultural "El Caimán Barbudo" (ECB).

Esta revista tiene el decoroso mérito —propio de revistas culturales—, de dialogar con el tiempo y ser espejo de una época. Descifrar el diálogo entre ECB con la Cuba revolucionaria aportará siempre nuevas claves para entender las dinámicas que hicieron ebullición en el complejo escenario cultural cubano. El aporte

fundamental de la revista es el protagonismo que aún conserva en las polémicas, articulaciones entre la política y la cultura, así como las posturas y trayectorias de los artistas e intelectuales que logró nuclear en torno suyo.

La presente investigación propone valorar la utilización de la crítica de arte periodística en la revista impresa ECB. Profundiza en la música cubana, su significado, esencia y la manera en que se hace de este tema un ejercicio del criterio perenne en pos de aumentar el nivel cultural de nuestros ciudadanos. Para ello se tomará como muestra los trabajos correspondientes al siglo XXI hasta el último número de 2020, que hayan sido del género trova exclusivamente.

Desde el primer número la revista en el año 1966, en su manifiesto programático “*Nos pronunciamos*” dedicaba palabras a las relaciones entre poesía y canción. Este fue el antecedente de los estrechos vínculos que se establecieron entre los intelectuales nucleados en torno a la publicación, sobre todo los poetas, y los cantautores que se convertirían en protagonistas del Movimiento de la Nueva Trova.

Estos lazos se evidenciaron en la preponderancia dentro de la agenda temática de la revista de tópicos relacionados con la canción protesta en el continente y el carácter poético de la canción. Y, por otra parte, en que la publicación rebasara el simple hecho editorial para convertirse en institución cultural en tanto promotora de conciertos, recitales de poesía y trova.

Mas, en lo que respecta al campo musical, no puede dejar de mencionarse la influencia que tuvo la revista en la aparición de la Nueva Trova en el panorama cultural cubano, y en la renovación literaria que dicho movimiento imprimió a la letra de sus canciones.

Varios meses después de la creación de la revista en 1966, ya algunos juglares deslumbraban por separado, en pequeños conciertos o recitales de poesía; pero sería la generación poética de ECB la que, persuadida por la necesidad de restablecer el vínculo entre poesía y canción, ayudaría al devenir posterior de la canción de autor.

La importancia del tema a indagar radica en que responde a la necesidad de que existan más investigaciones acerca del acontecer musical desde un enfoque

crítico en nuestro país; sobre todo cuando entre los objetivos de trabajo aprobados por la Primera Conferencia Nacional del Partido Comunista de Cuba (PCC) en enero de 2012 se asume “desarrollar la crítica artística y literaria, franca y abierta, con énfasis en las insuficiencias y virtudes de la obra cultural, de manera que contribuya a elevar su calidad, preservar nuestra identidad y respetar las tradiciones” (PCC, 2012, p.6).

Para ello, se plantea como problema de investigación: ¿Cómo se refleja la crítica periodística de trova en la revista cultural ECB?

Objeto de investigación: el periodismo cultural. O la revista cultural ECB

Campo de acción: la crítica periodística de trova en la revista cultural ECB.

Objetivo: valorar el tratamiento que se le otorga a la crítica periodística de trova en la revista cultural ECB en el periodo comprendido entre el 2000 y el 2020.

Preguntas científicas:

1. ¿Cuáles son las concepciones teórico-metodológicas que sustentan el periodismo cultural y particularmente la crítica periodística de música?
2. ¿Cuáles son los antecedentes y las características de la revista ECB?
3. ¿Cómo se comporta la crítica periodística de trova en la revista ECB?

Tareas de investigación:

1. Determinar las concepciones teórico-metodológicas que sustentan el periodismo cultural y particularmente la crítica periodística de música.
2. Identificar los antecedentes y las características de la revista ECB.
3. Valorar el comportamiento de la crítica periodística de la trova en la revista ECB.

Para la realización de esta investigación se hizo necesario recurrir a una triangulación teórica y metodológica, privilegiando el paradigma de investigación de corte cualitativo. En ella se tienen en cuenta las diferentes perspectivas teóricas desde las que se ha abordado la música, así como los diferentes conceptos y criterios de estudiosos de esta manifestación del arte, por lo que es catalogada como una investigación descriptiva y para la toma de decisiones. En pos de lograr estos presupuestos se tuvo como referente el método materialista-dialéctico como regente de otros métodos de investigación.

Del nivel teórico:

Análisis – Síntesis: Analizar los referentes teóricos recopilados y sintetizar aquellos que sustentan el periodismo cultural y particularmente la crítica periodística musical desde los intereses específicos de la investigación.

Inductivo – Deductivo: con el objetivo de organizar la lógica de la información emanada de las fuentes orales y escritas, de modo que permitan delimitar un espacio para asumir la crítica de música como una herramienta en la práctica periodística cotidiana.

Histórico – Lógico: para el estudio de la evolución histórica de la revista digital ECB y así valorar el comportamiento de la crítica periodística del género trova en la misma. Este método es esencial para caracterizar el surgimiento y evolución del periodismo cultural como objeto de estudio y su relación con la crítica de arte en la especialidad de música.

Del nivel empírico:

Revisión bibliográfica documental: Mediante la aplicación de este método se pudo consultar gran parte de la bibliografía existente relacionada con el objeto y el campo de estudios, que tributaron a los principales referentes teóricos del trabajo investigativo.

Entrevistas en profundidad: para conocer el criterio de los diferentes profesionales que intervienen en el campo de la crítica periodística en música (periodistas, periodistas especializados, musicólogos, críticos).

Análisis de contenido: método fundamental para, a través de categorías de análisis, estudiar las características de la sección de música de la revista ECB, con la finalidad de llegar a conclusiones a partir de un sistema de cuantificación que propiciara la descripción de la crítica periodística de trova en la revista objeto de estudio.

Del nivel matemático:

Estadístico: secuencia de procedimientos para el manejo de los datos cualitativos y cuantitativos de la investigación. Permite hacer valoraciones más certeras a partir de las siguientes etapas: recolección, recuento, presentación, síntesis y análisis.

La combinación de estos métodos permite valorar el tratamiento que se le otorga a la crítica periodística de trova en la revista cultural ECB. Fundamentalmente, mediante la exposición detallada de los resultados que arrojan el análisis de contenido y el método estadístico se pauta el aporte y la novedad científica de la investigación, pues la autora, además de identificar un soporte donde se realiza la crítica de trova de manera sistémica, responde a un problema de investigación nunca antes formulado en el campo de estudio actual y ofrece pormenores al respecto.

BORRADOR

CAPÍTULO I:

REFERENTES TEÓRICOS DE LA CRÍTICA PERIODÍSTICA MUSICAL

Este capítulo tiene como objetivo resumir las particularidades de la crítica periodística en el campo de la música. Para ello se hizo necesario recurrir a los referentes teóricos del periodismo cultural, como una forma de periodismo especializado. Además se detallan presupuestos fundamentales de la crítica de arte y la crítica de arte periodística las cuales se incluyen dentro de la práctica de periodismo cultural.

1.1 Referentes teóricos del periodismo especializado

El nacimiento del periodismo especializado (PE) se sitúa a mediados del siglo XX, tras la Segunda Guerra Mundial. Su aparición coincide con el cambio del modelo periodístico informativo al explicativo, propiciado por un clima de fuerte competencia entre los medios de comunicación. La radio y la televisión habían ganado la batalla de la inmediatez ante la tradicional prensa plana.

Como explica Ronda y Alcaide (2010), la situación social derivada del periodo bélico provocó un cambio en las exigencias informativas. La noticia aséptica y el periodismo informativo debían evolucionar hacia un modelo en el que las causas se incorporan a la actualidad por exigencia de la sociedad, que ya no se conforma con saber qué ha ocurrido. La demanda del porqué de los acontecimientos y la relación de las noticias es una de las características de este incipiente modelo comunicativo donde pronto se demandarán análisis, explicaciones, interpretaciones y valoraciones que sólo pueden realizarse desde el conocimiento.

Las grandes empresas periodísticas reaccionan a tiempo y, si bien habían perdido para siempre el monopolio de la información, sí evitan que la prensa perezca ante los avances tecnológicos que eran aprovechados por los medios audiovisuales. Apuestan por un modelo de información más amplio y diferenciador del resto. El PE llegó a tiempo para este rescate e hizo indispensable abordar el fondo de los hechos, prever las consecuencias y analizar la realidad.

Este periodismo será la base de la información especializada, particularmente en los años 70, cuando los grandes diarios de Estados Unidos empezaron a incorporar en sus páginas temas tratados en profundidad, investigaciones bien trabajadas sobre distintas especialidades de saberes expertos. Para Fernández del Moral y Esteve (1993, citado en Mercado, 2006) el PE nace para posibilitar que el periodismo penetre en el mundo de la especialización científica; para hacer de cada especialidad algo comunicable periodísticamente. Surge como una exigencia de la propia audiencia cada vez más sectorizada y como una necesidad de los propios medios por alcanzar una mayor calidad informativa y profundización en los contenidos.

La especialización temática reivindica exactitud, rigor y precisión. Fernández del Moral (1993, citado en Ronda & Alcaide, 2010) aporta tres elementos para entender el PE:

- Es preciso conocer la realidad sobre la que se va a informar.
- Hay que delimitar los ámbitos temáticos.
- Necesidad de contextualizar la información.

Por su parte, Mercado (2006, p.8) entiende que:

(...) el PE es aquella estructura informativa que abarca todo el proceso comunicativo para presentar la realidad a través de los múltiples ámbitos temáticos que la configuran y que son objeto de tratamiento periodístico por parte de profesionales cualificados en dos niveles de especialización distintos, capaces de satisfacer a los usuarios en sus demandas de entretenimiento, por un lado, y de profundización en el saber, por otro, sea cual sea el soporte elegido para su difusión.

Herrero (2002) afirma que el PE se propone divulgar los conocimientos pertenecientes a un ámbito concreto, a partir de los procesos, las técnicas, los métodos y los modos propios del Periodismo de Explicación, el de Precisión, el de Investigación y de cuantos otros modos de trabajar sirvan a ese fin de divulgación sin traicionar la especificidad de cada ámbito temático.

Sin embargo, Herrero (2002) asegura que, para calificar un texto de especializado, no basta con que tenga como referente un área de actualidad; ni que su lenguaje

sea más o menos legible o tenga una u otra distribución de elementos lingüísticos, icónicos o paralingüísticos, y tampoco que la audiencia a la que va dirigido esté más o menos segmentada. Lo especializado viene dado por el rigor de la estrategia en la construcción del texto, que es clave para su validez y eficacia. (Herrero, 2002, citado en Mercado, 2006, p.4)

Asimismo, Quesada (2001) insiste en que el PE es más que una especialización en contenido, es decir, cualquier texto, independientemente del tipo de contenido, puede ser información periodística especializada si responde a la utilización de una metodología adecuada, alejada de las rutinas generalistas. Por tanto, siguiendo los criterios de estos autores la manera de construir los textos determina la especialización, "(...) no es fácil encontrar contenidos periodísticos que puedan ser considerados especializados, ni siquiera en prensa escrita". (Mercado, 2006, p.5)

Por su parte, Mar de Fontcuberta ofrece una definición concisa y general; refiere al PE como "la óptima producción del discurso periodístico aplicado a las parcelas del saber en la perspectiva sistemática de las grandes áreas de conocimiento social: sociedad, política, cultura y economía". (Mar de Fontcuberta, 1993, citado en Ronda & Alcaide, 2010, p.149)

Partiendo de los conceptos más elementales de la comunicación, habría que situar el principal objetivo del PE en la divulgación del conocimiento de los expertos al resto de la sociedad. Esta labor de divulgación, que también entronca con los principios primigenios de la labor del periodista requiere, forzosamente, tener el conocimiento suficiente para valorar e interpretar las informaciones y conseguir dotar a los receptores del mayor número de elementos de juicio posibles para que, además de transmitir un mensaje complejo, la sociedad pueda acumular conocimientos para formarse una conciencia crítica.

1.2 Periodismo cultural, una expresión del periodismo especializado

La antropología, como disciplina, se ha encargado de construir una visión de la diversidad humana y de la cultura. En esta investigación se asume la definición de Edward Taylor, quien entendió la cultura como “aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad”. (Taylor, 1871, citado en Kahn, 1975, p.29)

Afirma el periodista cubano Rubiel de la Cruz Rabí que, así como la noción de cultura no fue paralizada y su alcance fue abriendo o cerrando sus términos, igual ha ocurrido con lo que se ha dado en denominar periodismo cultural. Si hablamos en materia organizacional, en la jerga periodística cubana, cultura devino “un sector”; pero claro está, resulta mucho más que eso.

Es una palabra; mejor, un concepto que designa un universo multiforme, que al tener como objeto la producción espiritual trabaja constantemente con las subjetividades de la creación. Asociado a lo anterior, las teorizaciones en torno a qué es el periodismo cultural son variadas y en pleno desarrollo conceptual. (de la Cruz Rabí, 2012)

Arráez *et al.* (2014) señalan que el periodismo cultural ejerce un papel relevante en la difusión y potenciación de la cultura en una determinada sociedad, puesto que “la enriquece no solo a nivel técnico o formal propio del manejo de los géneros periodísticos y de los distintos formatos, sino también en el contenido del mensaje periodístico”. (Arráez *et al.*, 2014, citado en Atarrama-Rojas & Rivera, 2017, p.99)

Iván Tubau (1982, citado en Izquierdo, 2014) lo conceptualiza como “la forma de conocer y difundir los productos culturales de una sociedad a través de los medios de comunicación masivos”. (p.1123) Continúa siendo un concepto poco específico. El periodismo cultural alcanza su expresión definitiva cuando la aproximación a la figura o al hecho artístico parte del examen y es capaz de generar una obra sustentable en sí misma.

El periodismo cultural se realiza en su dimensión más profunda cuando no se trabaja sobre datos elementales y el reflejo instantáneo (típico en primera instancia

de toda aproximación periodística), sino sobre la investigación, la resonancia y la reflexión. No es aquello que se mueve alrededor del hecho, sino su exégesis.

La autora hace apropiación del criterio del periodista e investigador argentino Jorge B. Rivera (1998) quien define al periodismo cultural como:

aquel que refleja las problemáticas globales de una época, satisface demandas sociales concretas e interpreta dinámicamente la creatividad potencial del hombre y la sociedad –tal como se expresa en campos tan variados como las artes, las ideas, las letras, las creencias, las técnicas, etc., apelando para ello a un bagaje de información, un tono, un estilo y un enfoque adecuado a la materia tratada y a las características del público elegido. (Rivera, 1998, citado en Izquierdo, 2014, p.1123)

El criterio de Silvia Barei lo revitaliza como práctica del PE e incluso se relaciona con ciertos postulados de la Agenda *Setting* y el *Newsmaking*, lo que contribuye a prestar atención a determinados elementos de los escenarios públicos. El periodismo cultural establece cuáles textos deben tratarse en la prensa; escoge el género en el que estos se manifestarán; delimita el espacio en el que deben publicarse y en cómo se relacionan con el resto de los contenidos.

Según Barei (1998), la información cultural bien tratada en los medios de comunicación cumple una serie de funciones:

1. función informativa, a través de las noticias culturales se revelan al público determinados acontecimientos culturales o educativos.
2. función mediadora, ya que acerca a los artistas con el público y viceversa.
3. función orientadora en el público, guiándoles hacia determinadas propuestas culturales o ayudando a los lectores a elegir entre distintas opciones.
4. función de actuar como transmisora del patrimonio cultural.

El periodismo cultural no es un elemento sucedáneo o ajeno. Sin él la obra artística queda solo en algunos elegidos puesto que no llega a un gran número de personas, y se consume en sí misma por no ser interpretada por un ente (el

periodista) que la acerque al público. El periodismo cultural constituye esa resonancia.

A medida que el ámbito artístico fue ensanchándose con indudable fortaleza con la propagación de los grupos artísticos de distinta índole, creció y se fortaleció igualmente la crítica de arte, que hoy en día no puede concebirse fuera del ámbito de la competitividad periodística. La crítica de arte cumple un rol social que conlleva la misma responsabilidad que se atribuye al periodismo en sus variadas facetas. El PE en arte se inserta dentro del periodismo cultural.

1.3 Crítica de arte

El término crítica proviene del griego *krinein* (deducir, separar, analizar); precisamente, la crítica tuvo su origen en la filosofía y un punto de partida posible para introducirse en la historia de esta, como reflexión racional sistemática sobre el universo y la vida del hombre, remite a la Grecia de los siglos VII y VI a.C.

Raymond Williams (2000, citado en Butler, 2008) se preocupó por el hecho de que la crítica se había reducido excesivamente a la noción de “descubrir errores”. En una revisión del origen etimológico de la palabra crítica se certifica que hace referencia al hecho de descubrir errores de manera específica, y desde el siglo XVII, al acto de juzgar la literatura y obras artísticas. La palabra crítica evolucionó desde el siglo XVII hacia censura y en un sentido especializado hacia gusto, cultivo, y más tarde, cultura y discriminación.

Precisamente en este sentido, cuando se recurre a una de las definiciones del diccionario de la Real Academia Española (RAE, 2020, s/p), la palabra crítica corresponde al “juicio expresado sobre una obra artística”. Una definición de crítica como prolongación del arte coloca en evidencia que se posiciona ante un texto generado como reacción a un primer producto artístico, que es el literario. La mediación es evidente: de un lado se encuentran los productos generados por autores, del otro lado están los lectores y en medio se encuentra esta actividad devenida institucionalizada que realiza una lectura que ya no es el primer producto artístico sino uno nuevo; tan complejo como el primero.

Conforme avanza el siglo XVIII, este público crece y demanda mayor especialización, lo que facilita que el incipiente mercado del arte promueva la aparición de otros productos artísticos, así como nuevas figuras en el panorama cultural de la época, dentro de ellas, la del crítico.

La crítica de arte surge como una respuesta a la necesidad de un público burgués que pide puntos de referencia para ubicar sus gustos. Sin embargo, por las implicaciones que contempla en la conformación de la llamada “esfera pública”, su desarrollo no pasa inadvertido y exige, cada vez más, mayor consistencia en su escritura.

Foucault (2008) busca definir la crítica, pero encuentra que solamente son posibles una serie de aproximaciones. La crítica será dependiente de sus objetos, pero sus objetos a cambio definirán el propio significado de la crítica. La tarea primordial de la crítica no será evaluar si sus objetos —condiciones sociales, prácticas, formas de saber, poder y discurso— son buenos o malos, ensalzables o desestimables, sino poner en relieve el propio marco de evaluación (Foucault, citado en Butler, 2008). De manera que la crítica será esa perspectiva sobre las formas de conocimiento establecidas y ordenadoras que no están inmediatamente asimiladas a tal función ordenadora.

Según Armentia (2006 citado en Vallina, 2016), de la Universidad del País Vasco, se puede definir la crítica como el juicio que un experto hace sobre la obra de un autor, sea esta gráfica, literaria, artística, o del tipo que sea. Como se muestra a continuación, sus criterios giran en torno a la capacidad humana de formarse juicios sobre un tema específico, no necesariamente artístico:

La crítica en todos sus géneros se ubica dentro del periodismo cultural, como aquella actividad que dialoga con las obras, las comenta, describe, analiza e interpreta en diálogo con el lector. Es ante todo una actitud de comprensión ante la cultura que intenta poner en tensión y problematizar los medios artísticos comunicativos, buscando un diálogo con la historia, el contexto, la política, lo social y lo económico, que permita producir el pensamiento en el periodismo. (Armentia, 2006, citado en Vallina, 2016, p.39)

La crítica de arte se origina al calor de las discusiones de un público que acostumbra reunirse en espacios informales para intercambiar opiniones en torno al espectáculo, y conocer sobre novedades literarias o temas varios. Sin embargo, como menciona Eagleton (1999) en su obra *“La función de la crítica”*, en estos primeros gestos la crítica presenta un carácter mucho más cultural que artístico, ya que se concentra en temas vinculados, entre otros, al espacio de lo doméstico.

Debido a los criterios expuestos, la autora arriba a la siguiente definición:

Crítica de arte es la expresión de un juicio de valor sobre las obras de artes. Es un género, entre literario y académico e incluso periodístico, que hace una valoración estética sobre las obras de arte, artistas o exposiciones, en principio de forma personal y subjetiva, pero basándose en la Historia del Arte y sus múltiples disciplinas, valorando el arte según su contexto o evolución. Es a la vez valorativa, informativa y comparativa, redactada de forma concisa y amena, sin pretender ser un estudio académico, pero aportando datos científicos y contrastables.

De manera significativa, Butler (2008) apunta que:

una de las primeras tareas de la crítica es discernir entre “mecanismos de coerción” y “contenidos de conocimiento”, porque la crítica estudia el conocimiento “inteligible”. El crítico tiene por lo tanto una doble tarea, mostrar cómo el saber y el poder operan para constituir un modo más o menos sistemático de ordenar el mundo con sus propias condiciones de aceptabilidad de un sistema, pero también para seguir los puntos de ruptura que indican su aparición. (p. 32-33)

Esta perspectiva, que habla de la crítica de una forma “funcional”, (se pregunta cómo funciona, para qué sirve culturalmente, por qué se hace necesaria para un grupo social, etc.) le atribuye como propósitos finales el ser un medio de discusión público sobre el arte, aportando diferentes propuestas de interpretación de las obras, es decir, articuladora de los sistemas sociales y estéticos y movilizar a los receptores para que éstos puedan elaborar sus propios juicios.

La Dra. Silvia N. Barei (1998) se acerca a la definición y funciones del crítico; este se piensa entonces como un mediador entre autor y lector, creador y público y su

tarea no sólo consiste en informar sobre las novedades literarias (y artísticas), sino más bien la de intervenir en el múltiple sistema de las recepciones de la obra de arte en tanto sujeto competente.

El crítico debe tener herramientas que ofrecerle al espectador, de manera que pueda acercarse, más plenamente, al hecho estético y que así se cierre el ciclo de la creación y su disfrute ¿Qué se necesita para llevar a acertado término el ejercicio de la crítica? El periodista y crítico de arte cubano Yuris Nórido ofreció reflexiones en torno a esta interrogante:

Hace falta establecer un sistema de la crítica, de manera que no sean voces aisladas. Es necesario aprovechar mejor los espacios que existen para ese ejercicio, que van más allá de las deprimidas páginas de los periódicos. Hay que tener claridad de la naturaleza de la crítica. Y eso les corresponde a los decisores de los medios de comunicación, a los directivos de las instituciones y a los propios creadores. La crítica no está para destruir, no es palabra divina y por tanto definitiva. La crítica deviene, ella misma, ejercicio de creación. (Nórido, 2020, s/p)

Ahora bien, no es tan sencillo como pudiera decirse o escribirse; por ello se contrapone el ideal del crítico descrito anteriormente con las concepciones de Camón-Aznar (1955) para entender cuál es el problema actual de la crítica. El arte no abandona el del espíritu del artista. Y, por consiguiente, la labor del crítico consiste en introducirse en el mecanismo creacional de la obra de arte y desde allí proclamarla. Esto exige una fluidez y maleabilidad emocional en el crítico que le permita cambiar de clima juzgador ante cada nueva obra.

Esta consideración sobre el creador y su obra, desde su esencia, lleva a necesitar una visión, también original, ante cada tipo artístico. Los artistas se diferencian entre sí como planetas, y es imposible unificarlos con una sola matriz. Es desde esta afirmación que se plantea el problema de la crítica, que, de una manera congruente con la concepción estética, es también un problema expresivo:

La constricción de una crítica cuando se carece de referencias externas de la obra misma exige una transposición literaria, absolutamente inédita y adaptada, no sólo a conceptos, sino a ritmo verbal y a cadencia fonética, en

las modulaciones de la obra criticada. Esto exige en el ritmo descriptivo un gran dominio del idioma para evocar con fonemas y palabras llenas de significación conceptual, relieves y colores. (Camón-Aznar, 1955, p.73)

Entonces, la aspiración del crítico, además de tener una amplia recepción y retroalimentación con su público meta, debe de consistir en que sus comentarios se erijan similares en belleza y significación intencional y expresiva a las obras comentadas no por derramar los atractivos de la obra criticada, sino al revés, por sustancializarse en ella y con ella, y expresar literariamente su mismo ser. Solo así se entenderá su misión con el debido sentido creacional.

1.4 Crítica de arte periodística

Cuando en el siglo XIX los géneros periodísticos se escindieron en informativos y de opinión, la crítica tomó un fuerte papel social, especialmente en estos últimos. Desde entonces se ha ligado la crítica a los géneros de opinión, como la expresión del criterio. Múltiples periódicos y revistas han establecido secciones especializadas solamente en hacer crítica de diversos temas tales como política, artes, sociedad, gastronomía, deportes y otros.

Los periódicos, en la mayoría de los casos, atribuyen a la crítica un lugar privilegiado dentro de su agenda. Tanto es así que destinan sus plumas más reconocidas a este ejercicio.

La crítica periodística es uno de los elementos fundamentales en el mejoramiento de una sociedad, pues es capaz de analizar objetivamente problemáticas existentes y de esta forma marcar un punto de partida para resolverlas. Dicho a la manera del polaco Ryszard Kapuscinski, “el trabajo de los periodistas no consiste en pisar las cucarachas, sino en prender la luz, para que la gente vea cómo las cucarachas corren a ocultarse”. (Kapuscinski, citado en Castro, 2018, p.2)

El Premio Nacional de Periodismo “José Martí”, Luis Sexto, propone no considerar la crítica como un género periodístico, porque a su juicio “no compone un molde formal; es un enfoque, una mirada, un método de enjuiciamiento. Un comentario

de opinión supone una actitud crítica porque la opinión proviene del ejercicio del criterio". (Sexto, 2007, s/p)

El criterio anterior puede fundamentarse con lo expresado por la periodista Liudmila Peña, quien asume la crítica como voluntad del periodista "pues esta puede presentarse en las más diversas formas genéricas". (Peña, 2010, p.20) Asimismo, el periodista es quien decide si le inyecta a su trabajo el enfoque crítico, sobre todo cuando no todos los temas periodísticos son propicios para el ejercicio de la crítica.

Los criterios anteriores son refutados por García (1985) cuando afirma que la crítica es un género periodístico de opinión. Se parece al artículo, en cuanto se trata de la valoración personal que su autor realiza sobre un acontecimiento de actualidad. Incluso, la crítica contiene también información sobre la actualidad del mundo del arte, por lo que posee también componentes propios del periodismo informativo. Su característica principal es el criterio subjetivo que refleja su texto y su sentido positivo de orientación cultural.

En contraposición, Martínez Vallvey (1999, p.81) la define como "aquel texto que enjuicia espectáculos u otros bienes y servicios destinados, fundamentalmente, al ocio de las personas, debe ser entendida como el arte de informar, interpretar, y, sobre todo, valorar una obra artística".

Además, deben ser textos redactados con belleza expresiva. Se trata de escritos que, al juzgar obras de arte, resultan ya creativos porque se apoyan en el propio trabajo que evalúan, y profundizan hasta el punto de que pueden orientar hasta al propio autor sobre determinados valores de su obra. "Es un género de opinión que explica, analiza, argumenta y enjuicia las cualidades y los valores de una obra de arte". (Armañanzas, 1996, p. 144)

Si se llega a la conclusión de que la crítica es la valoración que sobre una obra de arte hace un especialista, el texto que no la contenga debe ser considerado como un género diferente. Y esta es la diferencia entre crítica y reseña, pues mientras la primera es un texto elaborado por un experto que valora en profundidad la obra, en el caso de la reseña se trata de un trabajo realizado por un periodista que informa sobre algún acontecimiento del mundo del arte sin valoración alguna.

Por consiguiente, la reseña es un texto descriptivo que está dentro de los géneros del periodismo informativo como una modalidad de la noticia, mientras que la crítica es valorativa, y, por tanto, pertenece a los géneros del periodismo de opinión. Por su parte, Álex Grijelmo (2001, p. 53) considera que “la reseña no es un género periodístico, sino un tipo breve de noticia”.

Generalmente, la crítica debe ir firmada por ser un género de autor, ya que la personalidad del crítico es un factor determinante de cara a su credibilidad por parte del público. Consiste en un género en el que la identidad del firmante es parte fundamental del texto, algo que sucede en la mayor parte de los géneros de opinión. Por ello, para que se identifique de forma directa al autor con su crítica es recomendable que esté redactada en primera persona.

En la crítica de arte se utiliza un lenguaje persuasivo, y es que se trata de un género de opinión explícitamente argumentativo. Trata de convencer al lector con una determinada valoración de la obra, y para ello tiene que razonar sus valoraciones sin incluir elogios inmerecidos que puedan asemejarse a trabajos propagandísticos. La crítica periodística pretende encauzar culturalmente al lector como objetivo principal, aunque también “debe servirle como fuente de conocimiento de la obra juzgada”. (Gutiérrez, 1984, p.219)

Con todo lo dicho anteriormente, la autora propone la siguiente definición: La crítica de arte es un género periodístico de opinión ubicado dentro del periodismo cultural puesto que describe, comenta, analiza, interpreta y valora una obra de índole cultural a través de textos con marcada belleza expresiva. Requiere de la especialización para poder emitir juicios de valor. Tiene función de orientación cultural.

La crítica exige rigor intelectual, el único camino que conduce a la objetividad. Por encima de cualquier gusto personal, se impone una actitud ética ante la valoración de una obra de arte. Y debe ser sincera. El crítico expresa su parecer de forma honesta, con absoluta independencia. El análisis responsable es necesario ante un texto que va dirigido al público en general para orientarle, por lo que debe contener pautas adecuadas para que el público formule su opinión personal.

Luisa Santamaría (1990, p.145) afirma que “las características de la crítica de arte son tres: la brevedad, la urgencia y la inteligibilidad”. Es un texto breve, pero no ligero, por lo que debe estar bien argumentado; es urgente, pero no por ello irreflexivo, por tanto, sus valoraciones serán suficientemente razonadas; y, por último, al ser un texto periodístico, debe estar redactado con un lenguaje no especializado, aunque se hable de arte.

Algunos autores han propuesto modelos de estructura para este género periodístico, a pesar de que la crítica de arte no se adapta a un esquema rígido por ser un género creativo. Proponen dividirlo en tres partes: “el titular, normalmente argumentativo; la ficha técnica, donde se recogen los datos objetivos de la obra que se enjuicia; y el cuerpo, que es la crítica propiamente dicha”. (Martínez Vallvey, 1999, p.83)

Pero en esta última parte se pueden distinguir tres componentes: en el primero, el crítico hace mención de los antecedentes de la obra objeto de su valoración con datos sobre el autor y su producción anterior; en el segundo se resume el argumento, si lo tiene, de forma breve, con el fin de ilustrar al lector; y por último, como consecuencia de lo anteriormente expuesto, se refleja el veredicto del crítico, de forma que el lector quede convencido de que la valoración está suficientemente argumentada por un experto.

Todo esto puede variar, es decir, se puede cambiar la estructura en aras de romper el mecanismo formal de redacción de la crítica para captar la atención del lector. Supeditar el contenido a la forma puede resultar beneficioso si se pretende lograr la creatividad, esto en el caso de que la manifestación o el tema en sí que se aborda sea de dominio casi popular y masivo; o en algún momento del texto, principalmente el informativo, se deberá explicar de qué se trata básicamente, sin adornos y adjetivos innecesarios, se presentará el suceso, la información, el hecho artístico en su esencia.

Varios autores consideran que la mejor forma de clasificar las críticas de arte es tener en cuenta el asunto del que tratan. Así, se podría hablar de críticas literarias, cinematográficas, teatrales, musicales... Sin embargo, es un texto que puede ser muy diverso por lo que es posible distinguirlas teniendo en cuenta otros criterios.

Luisa Santamaría (1990) crea una propuesta de cuatro tipos de críticas de arte basándose en el objetivo principal que persigue su autor, lo que da lugar a una clasificación que puede ser eficaz para explicar las posibilidades de este género periodístico:

1. Modelo estético: es el texto donde el crítico tiene una gran libertad para analizar la obra desde el punto de vista de la belleza de la misma, sin preocuparse por el estudio analítico de su estructura o las relaciones históricas.
2. Modelo formalista: su principal preocupación es la actitud científica frente a la estética y donde el crítico no tiene valor creador y se limita a explorar la obra en su estructura formal.
3. Modelo culturalista: estudia la obra en relación con los condicionamientos históricos y el medio en el que la desarrolló su autor.
4. Modelo sociológico: es el texto donde el crítico hace un análisis muy comprometido del momento político y social en el que se desenvuelve la obra en cuestión.

Otra propuesta para su clasificación la propone Rafael Yanes (2005) en su texto *“La Crítica de Arte como Género Periodístico: un texto Argumentativo que cumple una Función Cultural”*:

1. La crítica analítica. Es la crítica de arte propiamente dicha. En ella se analizan con rigor cada una de las partes de la obra que se enjuicia, con valoraciones concretas sobre su realización, dirección o interpretación. Normalmente utiliza un estilo informativo alejado de los recursos literarios, aunque al ser un género de autor depende de quien la firma.
2. La crítica laudatoria. Son textos en los que el crítico se recrea en la belleza extraordinaria del objeto artístico analizado, y no siempre aporta datos concretos para tanta alabanza. Es una apología del autor y de su obra.
3. La crítica descriptiva. Es aquella donde no se analiza el contenido de la obra, y el crítico se centra en exponer los detalles que la componen. En la argumentación, lo importante es la descripción de las partes, y la

valoración, si la tiene, se convierte en algo secundario. El lector recibe una información bastante completa de la obra artística.

4. La crítica expositiva. Es la crítica que ni siquiera describe la obra artística. Habla de su autor, o de su repercusión social, pero no entra en detalles de las partes que la componen o el trabajo de dirección, realización o interpretación. Se asemeja a un artículo firmado, ya que muchas veces se ocupa de analizar las últimas novedades producidas en la modalidad artística de la que habla. Incluso se aproxima al contenido de una reseña, ya que no entra en un análisis profundo.

5. La crítica estética. Es aquella que se asemeja a un artículo firmado, en la que, con belleza expresiva, se hace un recorrido por la historia de la obra o de su autor, pero no describe, ni analiza, ni expone ninguna parte de la obra. El fin que persigue es el placer de su lectura, más que un juicio de la obra de arte. Se trata de un texto culto donde la estética del escrito es particularmente importante.

En la práctica no se presentan en toda su pureza. Evidentemente, toda crítica sobre una obra de arte se preocupa de la estética, pero, si pretende ser rigurosa no puede dejar de analizar su estructura formal, sus condicionantes históricos y su relación con la sociedad que representa, por lo que es posible que todas tengan elementos de cada una de las tipologías anteriores.

1.5 Crítica de arte periodística en música

Desde hace un poco más de 200 años la producción musical en occidente está sujeta al ejercicio de la crítica formal. La música autónoma, convertida en una esfera diferenciada de la vida social y finalmente liberada del yugo de la iglesia y del monarca, necesitó de la intervención de un saber experto que determinara el valor artístico de la obra, desde su composición hasta su interpretación en la sala de conciertos. La crítica ha querido cumplir desde entonces la función de informar al público y educarlo en la apreciación de la música. El desarrollo de este oficio ha

ido de la mano de la expansión de la prensa escrita y los medios de comunicación en general.

Existen dificultades para definir el periodismo musical debido a la ausencia de autores que teoricen el concepto. Blanc (2012) no está de acuerdo en englobar el periodismo musical en todo tipo de piezas informativas, sino que entiende como periodismo musical únicamente la crítica, sin incluir ningún otro género periodístico. Aun así, separa la crítica musical, que podría realizar cualquier usuario con un blog en internet; del periodismo musical, que se encuentra en un nivel artístico superior.

Mientras, Rodríguez Romero (2015) escribe:

Podríamos tratar de definir la crítica musical como una actividad profesional que, mediante una actividad discursiva valora el fenómeno musical junto a todo el contexto social, tecnológico e histórico que lo rodea, es decir, refiriéndose a todos los elementos extra-musicales a los que está sometida esa pieza musical. La crítica musical trata de dar un sentido suplementario y una valoración estética al fenómeno musical a través de la literatura, la semiótica y la recurrente metáfora. (p.28)

Teresa Cascudo y María Palacios son probablemente las voces más autorizadas de la crítica musical en España. En el año 2007 conceptualizaban a la crítica musical como un tipo de pensamiento que evalúa la música y formula descripciones que son relevantes para dicha evaluación.

Para dichas autoras, la crítica musical “contempla afirmaciones subjetivas sobre cualquier tema musical basadas en información objetiva referida a la vida contemporánea, tal como ocurre con los media a través de los cuales se disemina”. (Cascudo & Palacios, 2007, p.1)

Agregan, además, que la crítica musical puede ser una útil herramienta hermenéutica, que debe complementar cualquier estudio de géneros musicales u obras particulares. Suele proporcionar, además, rica información sobre repertorios, producción musical, gusto y recepción, así como sobre prácticas interpretativas.

En el ámbito de la especialización periodística referida a temas musicales, Esteve y Fernández del Moral (1998, p.180-181) plantean que “este ejercicio se realiza

para una audiencia selectiva” lo que nos lleva a concluir que el lector interesado en música será conocedor de ella en sus distintas modalidades. Por ello surge la necesidad de un nivel elevado de especialización: el periodista debe poseer conocimientos musicales y dominar el lenguaje técnico que se emplea en el área.

De esta forma, se arriba a la conclusión que la crítica de música consiste en el esclarecimiento, comprensión y valoración resultantes de un espectador especializado que escucha atento una obra o un acontecimiento musical.

El primer periódico dedicado totalmente a la música, “*Critica musica*”, fue fundado por Johann Mattheson (1722) en Hamburgo. Hasta ese momento, los comentarios críticos sobre música habían aparecido en diversos escritos, pero siempre con la idea del arte como imitación de la naturaleza, o siguiendo parámetros definidos por una función social concreta. Es decir, la música era calificada como buena o mala de acuerdo a la efectividad que tuviera en sus funciones socialmente aceptadas.

El primer vestigio de una publicación musical propiamente dicha viene de la mano del compositor alemán Georg Philipp Telemann (1728). El maestro creó la gaceta quincenal “*Der Getreue Musik-Meister*” (El fiel maestro de música) donde publicaba lecciones de música y sus composiciones por entregas. (Marín & Blanco, 2016)

Según el *Grove’s Dictionary of Music*, a mediados del siglo XVIII se generalizó la producción de música por parte de aficionados y, “la creciente importancia de las clases medias en el norte de Europa introdujo [en la crítica] un elemento menos especializado y más popular” (Dean, 1980, traducción libre). Al incrementarse el número de personas con conocimientos musicales básicos y con la capacidad de consumir música diversa, aumentó la demanda de la información musical en los medios masivos.

Según Rodríguez Fumero (2015), por esta época el lenguaje de la crítica musical comenzó a mostrar dos tendencias: la de la erudición teórica o técnica, encarnada por la figura del compositor; y por el otro, la de la valoración subjetiva, centrada en las figuras del periodista y el aficionado con escasos conocimientos musicales, que habían sido creados por la diseminación moderna del conocimiento técnico

musical. Esta es una de las contradicciones que va a dar a la crítica musical su sello definitivamente moderno en el romanticismo. Sin embargo, en el siglo XVIII la crítica todavía se encontraba en gestación y ni sus métodos ni sus alcances estaban claros.

Para Theodor W. Adorno (1971, p.71) la música se asemeja al lenguaje humano por la sucesión temporal de sonidos articulados, pero no se le puede calificar como un código de signos porque no es realmente un lenguaje. También considera que la crítica supone un modo de percepción de la música, sigue unas normas de apreciación distintas en cada época y es necesaria para experimentar plenamente esta práctica artística: “la crítica no penetra desde fuera en la experiencia estética, sino que le es inmanente”.

Por lo tanto, se requiere una descodificación de la música para comprenderla y disfrutarla y, en este sentido, no existe otro medio de descifrar la música sino la propia lengua. Según afirma Kristeva (citado por Shepherd & Wicke 1997, p.91), “la música no constituye un sistema de signos porque sus elementos constitutivos adolecen de falta de significado”. Sin él, el único sentido que se puede atribuir a la música es subjetivo o cultural, es decir, los valores estéticos y emocionales de los que habla Adorno.

El crecimiento de la prensa musical y su actividad crítica se acentuó en el siglo XIX, y no hubiera sido posible sin la aparición de otros signos de la modernidad, como el debilitamiento de las monarquías y la expansión del capitalismo. En la misma línea se puede decir que la crítica no es sólo un efecto del proyecto moderno, sino que en sí misma es una manifestación de la mirada del sujeto moderno, que se caracteriza por un alejamiento objetivo mediado por un conocimiento experto. (Rodríguez Fumero, 2015, p. 6-7)

Hasta este punto se podrían identificar tres grandes aspectos que constituyen el objeto de la crítica durante el siglo XIX: la obra musical (su calidad técnica, su expresión, la calidad de su interpretación); los autores (compositor en un primer plano e intérpretes) y, por último, el ritual del concierto como punto de encuentro del campo musical. Estos tres elementos fueron naturalizados como condiciones

de posibilidad de la música, y por eso hoy siguen siendo consideraciones necesarias cuando se emite un juicio de valor musical.

En esa misma centuria la información sobre música clásica se convirtió finalmente en una necesidad para los diarios. Las razones estuvieron motivadas por “la gran producción de obras musicales y el aumento del público de diversas clases sociales que acceden previo pago de la entrada”. (Martín & Blanco, 2016, p.54)

La música alcanza una verdadera dimensión universal en su difusión sólo cuando ha entrado en contacto con los medios de comunicación de masas, especialmente aquellos que con la tecnología electrónica —desde la invención del fonógrafo— han podido reproducir sonido.

La crítica musical construye un discurso cultural acerca de la música y, en consecuencia, difunde valores, define estilos de vida, propone conductas y crea identidades. Tal discurso surgió en la prensa anglosajona a partir de los años 50 del siglo XX. Se ha mantenido hasta estos días, llegando a su punto culminante con los suplementos dedicados a la cultura joven que florecieron en los años 80 y 90. (Maestre, 2014, p.72)

Es a partir de los años 80 cuando surge una práctica periodística en torno a la cual se ha ido estructurando la actividad crítica desde entonces: la singularidad de cada voz. El personalismo se convierte así en uno de los factores decisivos en el interés que puede llegar a generar el artículo en el lector, tanto o más importantes que la propia calidad crítica. Esta práctica sigue vigente hoy. Y, aunque no es reprochable, no debería relegar el análisis a un segundo plano.

Con este fin, a lo largo del siglo XX se desarrolló la Musicología Comparada, que posteriormente dio origen a la Etnomusicología. La misión de esta ciencia es analizar la música de culturas no europeas, caracterizada principalmente por una tradición oral, en ausencia de sistemas de notación equivalentes al occidental. Al darse a sí mismas el derecho de nombrar, analizar y clasificar a las otras músicas, la crítica y la teoría musical europeas se situaron en un lugar privilegiado de enunciación que contribuyó a diseminar los parámetros de la crítica a una escala global, movilizandoo efectos de poder.

La musicología surge primero como una herramienta de divulgación científica entre melómanos y aficionados, luego se incorpora en el marco universitario como ciencia estricta, y de acuerdo a unos “objetivos, metodología y técnicas propias.” Si a la musicología pertenecen todas las formas de conocimiento cuyo objeto primario de estudio sea la música, eso incluye a la crítica musical. Aunque su naturaleza literaria, divulgativa y comunicativa la sitúe también como una actividad periodística. (Rodríguez Romero, 2015, p.27)

Dicha naturaleza de la crítica musical la asienta en un campo de interrelación de estudios que la hacen pertenecer tanto a la musicología como al campo del periodismo. Sin embargo, viene realizada en la mayoría de los casos por periodistas con amplia formación musical, pero no por musicólogos.

¿Cuál sería la diferencia entre ambos campos, el nivel de profundidad del análisis, el lenguaje utilizado, las obras analizadas? A pesar de los sucesivos intentos de sistematización de esta labor, no están delimitadas sus fronteras, cuán reflexivo puede ser un artículo o qué lo diferencia exactamente de un ensayo musicológico. Estas interrogantes requieren un estudio etimológico y epistemológico exhaustivo, aunque por motivos de espacio y objetividad en esta investigación se define la crítica musical como un campo de estudio de la musicología invariablemente ligado al periodismo y sus medios de difusión. Un estudio musicológico que precisa del periodismo debido al método discursivo que utiliza.

La crítica musical es una actividad multidisciplinar, ya que además de relacionar directamente el campo artístico de la música con la labor comunicativa del periodismo, depende de factores industriales, sociológicos, tecnológicos, tantos elementos como puedan afectar a un fenómeno auditivo de masas que se recibe a nivel global. Este aspecto convierte la naturaleza retórica de la crítica en un amplio campo de estudio sobre el que teorizar.

Disciplinas como la filosofía, la musicología, la etnografía, la semiótica o, recientemente, los estudios culturales han aportado desde diferentes ángulos su visión sobre el significado que encierran las obras musicales, su historia, su relación con la sociedad y la cultura, la semejanza entre el código musical y el

lenguaje humano, los discursos asociados con ella, las subculturas con las que se vincula, su carácter político o las identidades que forja.

Se da una convergencia en un punto del dominio del periodismo musical, cuando una persona alberga un conocimiento vasto y suficientemente articulado sobre la música y su comunicación a la ciudadanía y esto viene dado, habitualmente, por un periodista que se especializa en música o bien por un musicólogo con formación y/o dotes para la comunicación; y se convierte en una autoridad capaz de influir en nuestro conocimiento, gusto y crítica. Es por ello que el oficio del crítico musical es indispensable para un mundo en el que el “ruido” a veces es la banda sonora circundante.

Esquemmatizando, según Rodríguez Romero (2015) la labor crítica resulta cada vez más necesaria para:

- Discernir entre el producto de calidad, elaborado, con fundamentos artísticos, del mero producto comercial o de repetición.
- Guiar al oyente por el nuevo mar de tendencias y creaciones, aportándole las herramientas necesarias para situarse. Además, instruirle tecnológicamente para que pueda comprender las nuevas creaciones, y recordar la historia musical para interpretar con perspectiva.
 - Divulgar nuevos talentos, nuevas corrientes musicales.
 - Promover el interés por la música, la historia, el arte y la cultura en general.
 - Promover la reflexión estética.
 - Destacar la importancia de la música como parte integradora social.

Observados estos puntos, se considera la función del crítico musical destacadamente importante en la recepción social de la música. Por otro lado, existe una serie de obstáculos derivados de la propia naturaleza de la crítica musical:

1. Percepción negativa que el público siempre ha tenido por su propia naturaleza juzgante. El crítico al discernir, elegir, y tener que juzgar obras de terceros, adquiere en ese mismo momento una especie de rol superior. Debe realizar su tarea desde la humildad y la coherencia, cuidando de no convertirse en verdugo

sino en maestro que ofrece herramientas para que su lector pueda entender por sí mismo lo que va a escuchar.

2. El periodismo musical conserva la necesidad de tender un puente entre dos lenguajes, que comparten distintas semejanzas, pero a la vez son diferenciados:

Es común para alguien describir una obra musical a partir de sus impresiones y es un viejo problema, porque el desborde de las emociones ante la audición de una pieza da lugar a una valoración que depende de la subjetividad de un cronista. Al mismo tiempo la música, aunque tiene una recepción subjetiva, es un hecho objetivo que existe y la escritura tiene que tratar de expresar en palabras lo que la música transmite. (Separata AM:PM, 2016, p. 5)

3. Comprensión del papel del periodista en general, el periodista cultural y el musical en específico. Son mediadores entre las fuentes sonoras y el público que las recibe.

En este sentido, es importante delimitar la línea delgada entre la crítica musical y la propaganda de los intereses mercantiles que realizan algunos profesionales de la prensa. Muchos escriben pensando solamente en lo que los músicos van a decir o van a recibir, pero el periodista es un mediador, y escribe al tener en cuenta la recepción de la música, pero pensando más en los consumidores que en los emisores.

En un mundo lleno de procesos donde el mercado lo invade todo, muchas veces en el periodismo musical y en el cultural se encuentran profesionales que ejercen más la venta que el análisis. En ocasiones el periodista crea un vínculo demasiado personal con la fuente. El “amiguismo” sesga la emisión de un criterio no parcializado.

4. El nivel de conocimiento de los consumidores de la crítica.

No porque la población media sea musicalmente analfabeta, sino porque cada sector poblacional bailará en un imaginario propio dependiendo del sexo, la edad, el nivel económico, cultural, además de las propias preferencias personales. Si no se estudia con cuidado el público potencial,

la crítica puede ser malinterpretada o simplemente demasiado técnica.
(Rodríguez Romero, 2015, p.54)

5. El *streaming*: aparentemente te da la libertad de escoger, pero se escoge a partir de presupuestos culturales y de hábitos de consumo, de patrones previamente contruidos. La acción de elegir es una falsedad en el mundo, por cómo está diseñada la industria cultural de nuestros días.

Podría decirse que se ha llegado a un punto diametralmente contrario al que se localizaba al principio. De una sociedad en la que la música era efímera y debía disfrutarse en directo o interpretándola, se transita a un ámbito de sobresaturación sonora y musical por el fenómeno internet. También, el hecho de que se pueda disfrutar de la música desde la comodidad del hogar gracias a la web, convierte esta experiencia individual en mucho más accesible e inmediata.

Internet afecta toda la industria de la música, desde la manera de concebir la producción musical, su recepción, su consumo, la promoción de las nuevas creaciones, incluso a la opinión del público, debido al rápido intercambio de opiniones a través de las redes sociales. Ofrece la oportunidad del contacto directo entre los artistas y su público, de revivir conciertos de modo audiovisual, además del intercambio de opiniones con miles de personas. Supone un rompimiento de la obra tal y como se conocía (el concepto de álbum parece estar desapareciendo).

6. El amateurismo en el periodismo musical es el aspecto más reprochado por parte de los críticos en la actualidad. Ya que al igual que cualquier otro intrusismo laboral desprestigia y dificulta la actividad profesional de quién se había preparado para ello.

Antes de la llegada de internet, la voz del crítico se erigía como guía porque era la única que disponía del medio físico para ser retransmitida a gran escala y con la credibilidad que aportaban los grandes medios (escritos, radiofónicos, televisivos). Sin embargo, la democratización de la información ha puesto a disposición del melómano todas las herramientas necesarias que construían la figura del crítico.

Aunque internet haya desestabilizado a la actividad periodística con su inabarcable flujo de información gratuita, no se pueden justificar absolutamente

todos los problemas de la crítica musical con la llegada de este canal de comunicación. El periodismo musical ya se encontraba en crisis.

Se ha ignorado, deliberadamente, su vertiente positiva, la información que obtienen los melómanos en la red de redes también se encuentra al alcance del periodista. Su actividad ha podido dar un salto cualitativo importante, disponiendo de hasta el más ínfimo detalle para ofrecer a sus lectores una información verídica. Hace posible, además, una escritura ágil y concreta, ya que facilita hasta el extremo la redirección hacia otras páginas que detallarán lo que pueda resultar pesado o engorroso, y que sea el lector quién elija si se informa de ciertos detalles.

Precisamente, se lleva a cabo esta investigación puesto que el papel del periodista musical no solo es conocer y documentar los procesos y características de la industria contemporánea. Uno de los retos, probablemente el más importante, es hacer un periodismo musical mucho más integral, donde tengan cabida todos estos géneros y donde la crítica tenga su papel hartamente encumbrado y necesario.

Como afirmara el crítico cubano de música Acosta Llerena (2020, s/p): “un crítico debería acompañar el proceso creativo desde el mismo principio, palparlo en ensayos, debates, tormentas de ideas y que el colofón fuera entonces el estreno al público”. Sería muy sano para la comunidad musical sentirse alabada y también criticada, pues este ejercicio periodístico de producción intelectual no debe tomarse en ningún caso como un ataque o guerra tribal.

Hasta este momento, se ha resumido las particularidades de la crítica periodística en el campo de la música, una actividad multidisciplinar que se relaciona directamente con la labor comunicativa del periodismo cultural, como parcela de la especialización que conlleva la crítica de arte. Este tipo de ejercicio crítico que evalúa la música y formula descripciones que son relevantes para dicha apreciación constituye un universo multiforme de contenidos ordenados en las categorías abordadas con anterioridad.

CAPÍTULO II:

LA CRÍTICA PERIODÍSTICA DE LA TROVA EN LA REVISTA CULTURAL EL CAIMÁN BARBUDO

En este capítulo se realiza una descripción del ejercicio de la crítica de trova en la revista cultural ECB entre los años 2000 y 2020. Para arribar a tal valoración se impuso la necesidad de relatar los antecedentes históricos de la revista en cuestión, así como sus características editoriales. Además, se explica el panorama de la Trova tradicional, el Filin, la Nueva y Novísima Trova, momentos cumbres de la cultura cubana y de la trova como manifestación del arte. Por último, se exponen los resultados de la investigación mediante el uso del análisis estadístico de las variables o conceptos de estudio.

2.1 Antecedentes históricos de El Caimán Barbudo

Desde sus inicios, la Revolución trató de erradicar el carácter elitista que había tenido la cultura nacional. **Los años 60 del siglo XX en Cuba representaron una etapa enriquecedora para el florecimiento de la cultura.**

Ejemplo de este quehacer lo constituye la Campaña de alfabetización. También incluyó el apoyo a los artistas, el aseguramiento material, el desarrollo de las Escuelas de Arte, y de otros actores de la cultura. De esta manera comenzó un proceso de institucionalización al ponerse bajo la responsabilidad del Estado la producción, suministro y distribución de los recursos culturales.

El carácter radical de las medidas tomadas marcó los rasgos del proceso. Se trataba, cada vez más, de una revolución socialista. Uno de los resultados que emergieron de la dicha política resultó la formación de un equipo intelectual que desembocaría en la fundación del **Departamento de Filosofía** de la calle K N° 507 (dependiente de la Universidad de La Habana). De esta manera, se sentó las bases para el posterior nacimiento del equipo editorial de la revista “Pensamiento crítico”.

Los jóvenes miembros del Departamento de Filosofía surgieron de un curso que se dio desde inicios de septiembre de 1962 al 31 de enero de 1963 en La Habana. Durante cinco meses completos estuvieron poco más de 100 alumnos, a tiempo completo y durmiendo en la escuela, saliendo unas 30 horas los fines de semana, cursando una escuela interna de tipo acelerado orientada a formar instructores docentes de filosofía y de economía política marxista para la universidad. La mayoría eran alumnos procedentes de años superiores de carreras universitarias. (Kohan, 2006, p.401)

Junto al Departamento de Filosofía, la otra instancia que surgió en este contexto fue "El Caimán Barbudo". Con el propósito de sacar a la luz una publicación que aglutinara a los jóvenes intelectuales, Jesús Díaz acuerda con Miguel Martín, en aquel entonces primer secretario de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), la aparición de una revista como suplemento del diario Juventud Rebelde (órgano de la UJC).

ECB nació originariamente en las calles Prado y Teniente Rey, en la capital, y se empezó a organizar con un grupo de jóvenes con un perfil artístico, e inclinados a la literatura, la poesía, la crítica literaria y también a la filosofía. Para mayo de 1966 quedó prevista la primera edición, aunque la naciente entrega se llevara a cabo unos meses antes.

La empresa poligráfica de ciudad de La Habana vería nacer el 28 de marzo de 1966 la revista de la juventud cubana comprometida con lo más avanzado y revolucionario de la cultura: ECB. Se insertaba así en el escenario nacional un tabloide que condensaba el pensamiento cultural, la crítica de arte y literatura, el análisis social; la cual promovía y difundía la labor creadora de los jóvenes intelectuales.

La práctica cultural de ECB estuvo modelada por el contexto revolucionario del que emergió y en el cual se desarrolló, estableciéndose una correlación entre los intereses estéticos y comunicativos de sus integrantes con la acción y el discurso hegemónicos en esos años en la isla. Este período lo determina la construcción de un camino propio para el socialismo cubano y por una débil e incipiente institucionalidad que explica la autonomía de la dirección del mensuario respecto

de las normativas de las organizaciones político-culturales a las que oficialmente debía responder.

En el marco del vertiginoso proceso político iniciado en 1959, la aparición de ECB respondió a su específica coyuntura histórica, derivada en parte de la conformación del PCC y del paulatino distanciamiento de la isla respecto de ciertos lineamientos de la política soviética.

Resultan reconocidas las múltiples discrepancias de Cuba para con la URSS durante el desarrollo de los años 60. Hernández (2009, p.44) afirma que Cuba en este período afrontó “el desafío de construir un socialismo distinto y distante de los modelos soviético y chino”, y que no eran un secreto las divergencias entre la línea del socialismo cubano, por un lado, y la de las potencias socialistas por el otro.

Del mismo modo, Fonet (2007, p.11) rememora que en estos años “se puso de manifiesto que gran parte de nuestra intelectualidad estaba elaborando, desde posiciones martianas y marxistas, un pensamiento descolonizador, más ligado a nuestra realidad y a los problemas del Tercer Mundo”. Fue por ello que se preparó el equipo intelectual mencionado anteriormente, nucleado en el Departamento de Filosofía.

En forma paralela al Departamento de Filosofía y a ECB, debe atenderse la génesis del Instituto del Libro. Rolando Rodríguez y Fernando Martínez Heredia (director y vicedirector –respectivamente– del Departamento de Filosofía desde los meses finales de 1965) fueron nombrados director y vicedirector de Ediciones Revolucionarias, organismo editorial que nació por iniciativa de Fidel Castro el 7 de diciembre de 1965, y se encargó de toda la tarea editorial hasta que fue convertido en el Instituto Cubano del Libro, a partir del 1ro de septiembre de 1966. ECB no nace entonces del vacío, sino que deviene resultado directo de la conformación de un núcleo importante de intelectuales. Resulta punto de llegada de toda esa gama de procesos ligados a las polémicas políticas y culturales de los años sesenta, a la génesis del Departamento de Filosofía al cual le sucede Pensamiento Crítico y el Instituto del Libro, además del férreo compromiso de sus integrantes con la dirección política de la Revolución Cubana.

La revista cultural germinó como una necesidad en el panorama intelectual cubano más allá del cultural. Algunos de sus fundadores lo han visto incluso como el espacio que vino a llenar el vacío dejado por el cierre del semanario “Lunes de Revolución”. Tuvo un marcado carácter periodístico, de inserción en la realidad, de careo con ella, que algunos consideran un defecto desde el prisma meramente literario cuando constituye una de sus esencias.

Inscrito en un movimiento editorial continental que incluía revistas como:

(...) Marcha, de Uruguay; Siempre, de México; la venezolana El techo y la ballena y la colombiana El gato emplumado, entre otras; y como continuidad de esa tradición de publicaciones culturales que existía en Cuba: Revista de Avance, Orígenes, Ciclón, Lunes de Revolución (...). (Pérez&Sosa, 2017, p.76)

Se llamaría El Caimán Barbudo por la ocurrencia del artista plástico José Luis Posada, quien también dibujó su imagen y desempeñó el rol de ilustrador en sus primeros números. La representación era sintética y terminante: la imagen de Cuba, pero con las barbas de la Revolución. El propio nombre de la publicación revela esa postura de compromiso con las circunstancias históricas de Cuba entonces.

Su primer director fue el escritor y profesor Jesús Díaz, que había recibido el premio continental “Casa de las Américas” por su volumen de cuentos *Los años duros* (1966). Este autor logró absoluta autonomía para organizar el mensuario, reunir un equipo de trabajo y publicar los artículos y textos que consideró pertinentes, decisión que no llama la atención debido a que Díaz pertenecía al Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana.

Díaz unió a la primera promoción de autores emergida en la Revolución. El Consejo de Dirección de la revista, que permaneció hasta noviembre de 1967, estuvo integrado por Jesús Díaz (director), Guillermo Rodríguez Rivera (jefe de redacción), Juan Ayús (diseñador gráfico) y José Luis Posada (responsable de las ilustraciones). También participaron: Elsa Claro, Mariano Rodríguez, Silvia Freyre, Luis R. Nogueras, Orlando Alomá, Ricardo J. Machado, Víctor Casaus, Alfredo G. Rostgaard y César Masola.

Desde su primer número, publicado 1966, la revista incluyó un texto que sirvió de paradigma de la política editorial que iba a seguir la publicación. El manifiesto “*Nos pronunciamos*” marca los destinos de la publicación y el grupo que la dirigía. Además de servir como base funcional del trabajo dentro del perfil de la misma. Este editorial definía la revista como:

(...) Órgano de los jóvenes, sea éste un llamado a la colaboración y a la crítica. Sabemos que el arte no está divorciado de la vida, nuestra publicación tratará de literatura y de política; de artes plásticas y de filosofía. Así, comprometidos con la Revolución y con el arte hasta la médula de los huesos, entonaremos desde estas páginas el canto nuevo, alegre y triste, esperanzado y cierto de los constructores. (Caimán Barbudo, 1966, p.3)

A pesar de las situaciones generadas desde la publicación, para Rodríguez Rivera (2011, p.5) ECB ha tenido muy diversos momentos relacionados con el desarrollo de nuestra cultura. Lo importante, de cualquier manera, ha sido la perdurabilidad de la revista, el haber sido expresión de varias generaciones de intelectuales cubanos.

De esta manera se editaron los primeros 17 números de la revista, los cuales corresponden a la Primera Época de ECB caracterizada por un discurso genuino y revolucionario, que ponderó la joven intelectualidad de la isla y la ubicó en el centro de mira en el escenario político nacional. La publicación fue utilizada como soporte donde recalaban las discusiones político-intelectuales del periodo, las cuales no siempre se manejaron con bienaventurada certeza por parte del consejo editorial.

Después del número 17, la UJC decide separar de la publicación a todos sus miembros y declarar, a partir del número siguiente, una Segunda Época donde la dirección pasaba a las manos del funcionario Félix Sautié. En el número 18 correspondiente al mes de enero de 1968, un editorial escrito por Sautié subraya que: “El Caimán Barbudo no debe ser considerado el órgano de los jóvenes intelectuales. Esta expresión esquemática e impropia no puede servir para caracterizar lo que ha de reflejar y ser El Caimán Barbudo”. (Sautié, citado en Rodríguez Rivera, 2011, p.4)

Con este reducido extracto se pretende ilustrar los puntos equidistantes que separaban una época de la otra. Se pudiera interpretar el término “jóvenes intelectuales” –de la Primera Etapa– como una “expresión esquemática e impropia” que se alejaba del servicio primigenio de ECB para con la Revolución cubana y el incipiente modelo socialista que llevaba a cabo. Se obvió deliberadamente que esta generación de poetas intelectuales de la Primera Etapa sí era revolucionaria: solo que no escribían poesía de la Revolución sino dentro de ella.

El simple hecho de que el primer editorial “*Nos pronunciamos*” estuviera firmado por 12 poetas que hicieron de la corriente coloquialista la vía para que su arte abrazara a la Revolución, y que el autor del segundo haya sido firmado por el cuadro de la UJC Félix Sautié, demuestra el propósito de utilizar la revista como un instrumento de la maquinaria socialista y no como una publicación que enarbolará la intelectualidad de la isla, dispuesta a formar parte del cambio desde las herramientas que tenían a la mano.

Y aunque a simple vista esto podría pasar por un mero cambio formal, el discurso programático que aflora en las páginas de la publicación hace tabula rasa del primer Caimán Barbudo, de quien no quedaría en lo adelante más vestigio que su nombre.

El segundo manifiesto programático “*El Caimán Barbudo*” constituye un posicionamiento de la revista en torno a las alianzas entre la intelectualidad y la sociedad, que comienzan a operar ahora desde una dimensión diferente: el antintelectualismo.

Al igual que para el campo cultural cubano, 1970 significó para la revista un año de sustanciales cambios. A partir del N°41 correspondiente a ese año (octubre), la publicación dejó de ser suplemento del diario Juventud Rebelde para convertirse en órgano independiente, bajo la dirección de Armando Quesada, Lina de Feria como Jefa de Redacción y un amplio consejo integrado por Adolfo Cruz, Alejandro G. Alonso, Daniel Díaz, Exilia Saldaña, Eduardo Heras, Eduardo López, Enrique Cirules, Guillermo Cabrera, Mario Mencía, Hilda Miranda, Roberto Díaz, Salvador Morales, Sergio Chaple y Waldo Leyva.

Poco después, en 1972, otro cambio aconteció en la publicación: Roberto Díaz sustituye a Armando Quesada en la dirección. Su ascenso provocaría un nuevo viraje en la revista. Un rasgo característico de la publicación en estos primeros años del 70 –y que resulta ilustrativo de cómo era la relación de la revista con su organización matriz– lo constituye el hecho de que ECB deviene vocero del trabajo de la UJC.

En octubre de 1973 la dirección de ECB pasa a manos de Francisco Noa, quien se apoya inicialmente en un consejo de redacción compuesto por Zayda Inerárity, Omar González, Osvaldo Navarro, quienes se mantenían del anterior período, y Víctor Martín.

En mayo de 1976, la redacción se muda a Paseo N°613 entre 25 y 27, donde continúa desarrollando la misma línea de trabajo. La casa de Paseo se convertirá en uno de los factores que hicieron de la revista, más allá del hecho editorial, una institución cultural. De ello se hablará posteriormente en este texto.

Por varias razones, 1980 constituye el año de giro de ECB: cambios en el interior del país, otros no menos importantes al interior de la publicación, y la conclusión para algunos, de una dilatada Segunda Época. Varios cambios en la publicación:

el manchón anuncia como director a Roberto Romay, ingresa un nuevo jefe de diseño –Pelly– y se estrenan en el Consejo de Redacción Bernardo Marqués, Víctor Rodríguez Núñez, Víctor Águila y Leonardo Padura. La renovación de la revista en un 50 por ciento, tanto en la gráfica como en la redacción, provoca necesariamente una reanimación del mensuario. (Pérez&Sosa, 2012)

2.1.1 Características editoriales de El Caimán Barbudo

Desde su comienzo la revista tuvo un perfil editorial que en esencia se mantiene. Por una parte, se preocupa por reflejar lo más valioso de la literatura emergente del país, en todos los géneros. Sobresalen la narrativa breve y la poesía, aunque incluyen obras de teatro y ensayos. Además, se trata de mostrar un espectro del resto de las manifestaciones artísticas.

Los principales géneros periodísticos utilizados por la revista son el artículo, el ensayo, la crítica literaria y artística y el editorial, este último con un fuerte matiz programático. Géneros de opinión como el comentario quedaron a la zaga. De igual forma, se advierte un gran desbalance en el tratamiento de las manifestaciones artísticas, pues mientras algunas como la literatura, el teatro, el cine y la plástica eran habituales en cada entrega de ECB, otras como la arquitectura, la danza, la televisión y la radio fueron menos favorecidas.

ECB trabaja sobre la base de un colchón editorial, fundamentalmente, con trabajos de temática libre entregados por colaboradores asiduos y partiendo de sus inquietudes intelectuales; de trabajos por encargo a periodistas de la propia revista, así como a otros intelectuales del país.

En cuanto al lenguaje del discurso periodístico de la revista, la gran cantidad de artículos, ensayos y editoriales de corte filosófico o sociopolítico publicados, se enmarca, generalmente, dentro del registro culto, en ocasiones hiperculto; mientras que en géneros tales como la nota informativa, el comentario, la crónica, la reseña y la crítica, mayormente empleados para referir cuestiones artísticas, el lenguaje es más accesible al público no intelectual, sencillo, llano, internándose ocasionalmente en lo popular, pero nunca en lo vulgar.

En sentido general, dentro del periodismo desplegado por la revista, se advierte con claridad una concepción de cultura que rebasó su sentido estrecho, es decir, el referido solo a las artes y la vida intelectual, para internarse en su sentido más amplio que incluye la ideología, los sistemas sociales, la vida política, las relaciones de poder, las cuestiones religiosas, entre otros elementos. (Pérez&Sosa, 2009, p.111)

Su inserción inicial en las páginas del diario Juventud Rebelde le permitió tener una frecuencia quincenal como suplemento y tiradas de hasta 100 000 ejemplares. Tiempo después, cuando se convirtió en una revista independiente tuvo frecuencia mensual con tiradas entre 50 000 y 60 000 ejemplares.

Durante la crisis económica en la década de los 90 dejó de salir; y reapareció en 1996, con frecuencia bimensual y una tirada más limitada, de sólo 20 000 ejemplares. Desde su regreso fue eje de controversias y sitio en donde se han

manifestado las tendencias artístico-literarias de las dos últimas décadas en Cuba. Actualmente asume una frecuencia trimestral (la cantidad se mantiene) y la revista funge como una de las publicaciones de la Casa Editorial Abril.

El tránsito que experimentó la revista le ha permitido moverse en diferentes aristas del periodismo. La tradición que guarda en correspondencia con el periodismo de opinión, le permite generar esencialmente trabajos dedicados al pensamiento y al desempeño de las diversas formas de expresión del arte.

Hoy, ECB defiende la perspectiva de abordar todos los temas incluidos en periodismo cultural, que no son sólo la literatura y las bellas artes (cine, música, teatro, danza...) sino también historia y tradiciones, debates de género y reflejo cultural de la problemática sexual, etnografía y antropología, valores patrimoniales, la identidad cultural, las religiones y creencias, las subculturas; ética, vida cotidiana y costumbres; ecología y bioética, participación ciudadana y política, turismo, el impacto de la ciencia y la tecnología en la existencia cotidiana, la práctica de un deporte específico como rasgo de identidad cultural, los hábitos de consumo cultural, el análisis de los medios de comunicación y las industrias culturales.

Renovación es entonces una palabra que habita junto con ECB los parajes de nuestra cultura, siempre desde la mirada inquisidora e inquietante de sus redactores y colaboradores, muchos de los cuales son graduados de las especialidades de Filología, Historia, Historia del Arte, Lengua y Literatura, Geografía, Periodismo, Dramaturgia [...] Acompañan estas posturas un sutil deseo de contar, de narrar, de develar los matices de la nación. (Morejón, 2015, s/p)

Por tanto, **la revista propone un periodismo especializado que no se concibe desde las publicaciones periódicas, con la posibilidad de que sus principales colaboradores giran en torno al mundo intelectual, pero desde las más diversas posiciones profesionales.** De ahí que, tras su consolidación florece como exponente del quehacer periodístico cubano en cuanto a especialización temática, uso y renovación de géneros casi vedados para la prensa diarista y mayor espacio editorial para la publicación de trabajos periodísticos.

Al pasar la redacción de la revista a la casa de Paseo, esta se convirtió en una institución cultural, en especial una madrina para los trovadores, en medio de tanta variedad musical y de la presencia aplastante de géneros banales. En el siguiente epígrafe se detalla la estrecha relación de ECB con el surgimiento en Cuba de una generación de cantautores que irrumpió en el panorama cultural en 1967. Esta nueva estirpe poética estuvo persuadida por la necesidad de establecer, o de restablecer, el vínculo entre la poesía y la canción.

2.2 Panorama de la Trova tradicional, Filin, Nueva y Novísima Trova como manifestación artística de la cultura cubana

Una manifestación es el enunciado de pensamientos, sentimientos, opiniones o, en el caso del presente estudio, se trata de las diferentes áreas de la creación en el campo del arte y la literatura. Dichas expresiones artísticas figuran, ligadas al contexto socio-histórico de su desenvolvimiento, un reflejo subjetivo de la realidad objetiva. Por ello, resulta imposible separarlas del medio que las condiciona.

Dentro de la música como producto del arte se encuentra la trova, movimiento cultural proveniente de Europa que se sintetiza en Cuba a partir del proceso de transculturación. El mismo constituye reflejo de los más genuinos valores del pueblo cubano a lo largo de su desarrollo.

La Real Academia Española define la palabra trova como: “Verso. Composición métrica formada a imitación del método, estilo o consonancia de otra. Composición métrica escrita generalmente para canto. Canción amorosa compuesta o cantada por los trovadores o troveros”. (RAE, 2021, s/p)

En el caso de la palabra trovar se encuentra como: “Hacer versos. Componer trovas. Imitar una composición métrica, aplicándola a otro asunto. Dar a una cosa otro sentido de lo que realmente tiene”. (RAE, 2021, s/p)

Así mismo se considera al trovero como: “Persona que improvisa o hace trovos. En la Francia medieval, poeta de la lengua de oíl (lengua que se habló en Francia al norte de Loira. Oíl significa ‘sí’ en esta lengua)”. (RAE, 2021, s/p)

Según Riquer (2004 citado en Abreu, 2014) el trovo es una forma musical tradicional de varias regiones del sureste de España, consistente en la improvisación de “poesía dialogada” sobre una base musical folclórica. (p. 16)

Estas definiciones pueden extrapolarse hacia el movimiento trovadoresco desarrollado en Cuba mediante el tratamiento de los temas de sus composiciones y el sentido poético presente en las obras, entre otras variables.

Un trovador, en Cuba es: a) un intérprete de sus propias canciones o de canciones de otros que, al igual que él, son intérpretes; b) se acompaña a la guitarra y; c) trata de poetizar con su canto. El trovador mencionado define en nuestro país el concepto unificado de hombre-guitarra-poesía popular. (Nicola en Cañizares, 1992, p. 9)

Lo anteriormente expresado lleva a asumir al trovador como la asociación que se establece entre estos tres elementos: hombre-guitarra-poesía popular. A su vez, a esta relación se le considera como la esencia de la expresión trovadoresca cubana.

La trova en Cuba desde sus inicios se advierte dentro de un campo musical de grandes posibilidades para la creación donde confluyen variados ritmos. Las canciones, adecuadas a su intención poética, buscan en su mayoría una comprensión del público, por encima de un producto elaborado solo con fines de lucro.

No obstante, existe una tendencia a considerar la corriente trovadoresca como parte del género canción, cuestión que hasta cierto punto es considerable. La trova cubana tuvo sus orígenes dentro del complejo de la canción cubana, el cual ofrece gran variedad de modalidades como la habanera, bambucos, boleros, guajiras, criollas y claves.

Los llamados trovadores tradicionales son los primeros cultores y difusores de este género en la isla, el cual según Carpentier (1989) se estructura a partir de los patrones rítmicos ya fijados en el ambiente por el baile popular hacia el siglo XIX, aunque sobre la nota sentimental o melancólica. (p. 147)

La trova desde su génesis hasta la desarrollada en la actualidad se ajusta al medio contextual y sus divisiones responden a un determinante promocional

diferenciador. Se le empieza a llamar tradicional cuando comienzan a surgir movimientos muy marcados que tienen su nombre propio, como el Filin (término transculturado al lenguaje coloquial proveniente de la palabra *feeling*, de origen inglés, que significa “sentimiento”) o La Nueva Trova. Tras los cuales llegaron la Novísima, la posnovísima y otros que después se han circunscrito a grupos más pequeños como “Cantores de la Rosa y la Espina”, “Habana Abierta”, “La Trovuntivitis”, “La Feria de los trovadores” o los integrantes de la “Séptima Cuerda”.

La Trova tradicional se enmarca entonces como la hecha desde mediados de siglo XIX hasta la década del 40 del siglo XX; y aunque aparece el Filin, se acentúa la denominación a partir de que emerge la Nueva Trova a mediados de los años 60.

La Trova tradicional o raíz ostenta el tratamiento de los temas que se proyectan hacia la idealización de la mujer y el amor; el énfasis en la virginidad, la pureza y el honor; la pasión súbita y eterna, y el lenguaje enrevesado de notable acento culto. Otros rasgos se evidencian en el realce melódico de las composiciones, complejidad en las armonías, estructuras rítmicas largas y variables, y el virtuosismo vocal e instrumental. Todo esto como eco de un panorama criollo inmerso en el interior de una sociedad de control político feudal.

Los primeros cubanos que comienzan a trovar pertenecían a las clases humildes. Eran analfabetos en la mayoría de los casos y lo máximo que alcanzaban eran rudimentos del instrumento, casi siempre por mimetismo.

Lo anterior puede resumirse por Cañizares (1992), el cual establece que la Trova tradicional además de valorarse por sus riquezas armónicas y melódicas y por ser representación del humilde hombre de pueblo, también adquiere importancia en la medida que constituye una de las raíces fundamentales del nacionalismo musical cubano. (p. 103)

Las obras que aparecen posteriormente parodian a las que, en sus inicios, habían tenido un carácter amoroso-sentimental. Un ejemplo de ello se acentúa en “La bayamesa”, de Céspedes-Fornaris-Moreno, cuyo argumento que en 1851 era para una “gentil bayamesa”, en 1868 se convirtió para una mujer que seguía al hombre

hasta la manigua por defender la libertad de su país; cobra otros valores morales para la época y acentúa su sello nacional.

Un ejemplo de los trovadores incorporados a las luchas por la independencia fue José (Pepe) Sánchez. El cual se movía dentro de la media y alta sociedad santiaguera aunque por su extracción social perteneciera a la pequeña burguesía, entonces denominada de color. A la figura de Pepe Sánchez se le atribuye el primer bolero cubano “Tristezas”, compuesto en 1883, entre muchas otras obras. Se le conoce como el precursor de la Trova tradicional cubana.

Otro de los mambises fue Sindo Garay, quien junto a Juan Ferrer, trovador devenido trombonista en la banda de música del Ejército Oriental. Fueron los primeros trovadores que compusieron canciones de franco contenido antiimperialista en los primeros años del siglo XX. Sindo Garay se destacó por sus composiciones “Perla Marina” y “Mujer bayamesa”, esta última inspiradora de la canción de Céspedes-Fornaris-Moreno, “La bayamesa”.

El peso fundamental de la creación trovadoresca en el país hacia los siglos XIX y gran parte del XX se centró en la región oriental, principalmente en la provincia de Santiago de Cuba. Aunque luego adquiere un carácter nacional. Se entiende bajo este concepto al movimiento de creadores surgidos en diferentes regiones del país, cuya obra coincidía en códigos de comunicación, y trascendía en una manera de hacer y decir peculiar acorde a cada sitio.

El movimiento trovadoresco tradicional en Cuba fue muy prolífero sobre todo hacia la segunda mitad del siglo XIX, aunque históricamente se han encumbrado cinco personalidades, que por sus aportes se les bautizaron: “Padres de la Trova tradicional cubana”: Sindo Garay, Alberto Villalón, Rosendo Ruiz, Manuel Corona y Patricio Ballagas.

Hacia los años 20 el movimiento persistió en peñas muy reducidas sostenidas escasamente por una generación que había gustado de la canción, que todavía se regodeaba de las anécdotas puestas muy sutilmente en los textos, que rememoraban viejas picardías, amoríos, intrigas y serenatas a jóvenes. El dúo de voces acompañándose por sus respectivas guitarras se vio desplazado por el cantor solista con su guitarra, que encontraba más posibilidades de trabajo.

Hacia la década de 1940 se produce un viraje en la penetración de los ritmos extranjeros con un nuevo sistema estético de códigos de comunicación que no niega las influencias foráneas. La trova tradicional sirvió de antecedente directo a posteriores modalidades de la canción como el caso del Filin.

El Filin constituye una corriente espontánea dentro de la música cubana con un conocimiento armónico diferente al de la Trova tradicional, influenciado por la armonía del jazz norteamericano de los años 40 y la corriente impresionista. Se enmarca posterior a la trova intermedia o de transición, donde la creación musical trovadoresca jerarquiza su función generadora de bienes de consumo. Evidencia una ligera reducción rítmica, melódica y armónica en las obras, dadas por la asimilación de nuevas formas musicales como el bolero, el bolero-son, entre otras. Cantautores de la época como María Teresa Vera, Miguel Matamoros, Manuel Corona, entre otros reconfiguran la canción, sin perder calidad musical o literaria, hacia paradigmas lúdicos-hedonistas. (Díaz-Velis, 2010, p. 15)

Sus textos eran coloquiales con un aliento poético, sin especulaciones abstractas. Se enfrascan en la búsqueda de una libertad expresiva, producto de la necesidad social de rechazo a la dominación norteamericana. El advenimiento de la radiodifusión, el cine parlante y el desarrollo de la industria discográfica contribuyen en el desarrollo de esta corriente de la canción, diferenciándola de la Trova tradicional.

Pese a la transformación del panorama musical en Cuba por parte de la labor de las industrias culturales entre 1930 y 1958 en círculos populares e intelectuales se conservan géneros como el Son o elementos de la polirritmia y el melodismo africano. Dentro de estas condiciones imperantes, la trova cubana replantea sus presupuestos y recursos expresivos para mantenerse fiel a una pesquisa estética de lo humano.

El cambio social de 1959 propicia la salida de la juglaresca tradicional, intermedia o filinera, de las pequeñas tertulias. Con la instauración en Cuba de una lógica social y una pauta de socialización distinta, la trova y los trovadores responden con su propia revolución músico-poética a una estética humanista. Reflejan sus conflictos desde la guitarra y la canción con una forma distinta a la de sus

predecesores, con rupturas generacionales marcadas por dinámicas sociales cambiantes y complejas.

Es la etapa de surgimiento de la Nueva Trova, la cual se nutre del cancionero popular y la poesía cubana, hispanoamericana y española. José Martí, Nicolás Guillén, César Vallejo, Pablo Neruda, Antonio Machado subyacen en los textos de sus iniciadores. Formas tradicionales de la música popular se enlazaron con elementos internacionales y suramericanos, en particular procedentes de Brasil, para dar origen a combinaciones tímbricas y rítmicas.

En la misma confluyen lo épico y las vivencias personales de los autores, por medio de símbolos e imágenes de gran poder comunicativo. El lenguaje coloquial alterna con el metafórico y simbolista para reflexionar sobre lo humano, en ocasiones con ribetes filosóficos. Estas dos vertientes de la canción trovadoresca son las más representativas en cuanto se habla de promoción en Cuba, debido a cuestiones contextuales en las que se desarrollaron.

Aunque siempre la trova ha abordado disímiles temas, de la tradicional los medios masivos subrayaron las canciones de temáticas amorosas. De la Nueva Trova, se han relegado las canciones amorosas subrayando las de tema social, especialmente las menos críticas con respecto al proceso revolucionario.

Entre los años 60 y 70 en Cuba, cuando alcanza mayor difusión y repercusión la música comprometida, se destacan en Cuba Carlos Puebla, conocido como el Cantor de la revolución. En este periodo se gesta en América Latina el movimiento de la Nueva Canción, “un tipo específico de canción de autor que en algunos casos puede tener sus raíces en el folclore popular del lugar de donde es natural el artista, para crear composiciones nuevas fusionándolo con otros géneros musicales”. (Cuza, s.f)

El término “nueva” implica no sólo innovación en lo musical, sino también un compromiso social muy relacionado con los movimientos políticos revolucionarios, que estaban teniendo un gran auge en aquellos momentos, sobre todo en Iberoamérica, y se distinguía de la Canción Moderna.

Recién triunfa la Revolución Cubana, los jóvenes buscaban reflejar en el texto de sus canciones las transformaciones y acontecimientos sociales más relevantes de

la época. Para ello les era muy útil el recurso de la música folklórica llevado ahora a los medios expresivos de la canción protesta o de contenido social. Al principio no solo se recurrió a las posibilidades que ofertaba la música tradicional cubana, sino que se explotaron mucho las fuentes del folklore musical latinoamericano.

Quizás en ello **la gestación del movimiento de la Nueva Canción le debe mucho al contexto sociocultural de los años 60 caracterizado por el influjo de los Beatles y otros exponentes de la canción anglosajona como Violeta Parra, Víctor Jara y Daniel Vaglietti, Bob Dylan y Joan Baez, y el desarrollo de la canción de autor en el continente latinoamericano y en otras latitudes como las regiones de España.**

Esta influencia perduró en este movimiento durante la década del sesenta y principios del setenta. Con el tiempo se fueron abandonando las fuentes latinoamericanas y se profundizó más en las múltiples manifestaciones de la música folklórica de Cuba.

Ahora el criterio esencial era buscar la autenticidad a través del elemento folklórico utilizado. En la década del ochenta surgieron muchos grupos cuyo propósito era darle un nuevo contexto, una nueva sonoridad, más contemporánea y actual, a las expresiones musicales más antiguas en nuestro folklore, tanto campesino como afrocubano. (Alén, 2006, p. 85)

Uno de los principales exponentes de la Nueva Canción en Cuba fue Silvio Rodríguez, quien hacía canciones atendiendo a la memoria histórica de la joven revolución triunfante, además de otros tópicos.

Silvio Rodríguez, además de otros cantautores, eran fieles exponentes de la Nueva Trova Cubana: nombre que recibe un movimiento cultural y musical que se genera en Cuba a fines de la década de los 60 e inicios de los 70. Se trata de cantautores claramente comprometidos en la defensa de la Revolución Cubana, con críticas ante temas concretos.

Hacia 1967 algunos de estos músicos se vincularán a la Casa de las Américas, y comienzan a participar en festivales y a realizar sus primeras grabaciones en discos colectivos; surge así el “Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficas” (GESI), dirigido por el músico Leo

Brouwer. Dicho grupo fusionaba diversos elementos musicales e instrumentales, creando una música que se destaca por su originalidad e innovación.

Este grupo constituyó lo que sería la escuela que dio origen al Movimiento de la Nueva Trova (MNT) encargándose además de la formación musical de sus integrantes, así como de las bandas sonoras de los primeros filmes cubanos de la revolución, con actitudes creativas a partir de la inspiración de los acontecimientos que permearon el triunfo revolucionario de 1959.

Según Cuza (s.f)

la Nueva Trova cubana surgió en un concierto dado por Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola en "Casa de la Américas" el 18 de febrero de 1968, y se constituyó oficialmente como "Movimiento de la Nueva Trova" en la ciudad portuaria de Manzanillo, el 2 de diciembre de 1972, luego de una caminata efectuada desde Playa Las Coloradas hasta 5 Palmas (lugar del reencuentro de Fidel con la tropa revolucionaria).

A pesar de estas fechas, lo cierto es que paralelo al GESI, ECB esta vez como institución cultural, también nucleó al grupo de cantautores del MNT. El grupo inicial de ECB estuvo estrechamente vinculado a los primeros exponentes de la Nueva Trova. Esta cofradía caimán-trovadores organizó peñas y conciertos para dar continuidad y fortalecer una tradición de los inicios de la trova cubana que aplicó numerosa poesía en sus composiciones, tanto directamente (musicalizando poemas) como impregnando ideas.

Ejemplo de ello lo constituye la lectura de poesía organizada en 1967 por la generación del primer Caimán Barbudo en el Palacio de Bellas Artes de La Habana, donde participaría la trovadora Teresita Fernández. En este escenario Víctor Casaus, uno de los firmantes del manifiesto "*Nos Pronunciamos*", se atribuiría el mérito histórico de sumar al recital a un cantautor de 20 años no muy conocido por entonces Silvio Rodríguez, quien desde ese día se hizo asiduo del quehacer cultural de la revista.

En las palabras de Víctor Casaus en el prólogo del volumen *Silvio: que levante la mano la guitarra* (2007):

Podemos (...) convocar en la memoria la imagen de aquel concierto titulado *Teresita y nosotros*¹, el primero en el que participó el trovador después de terminar su Servicio Militar, en el que nos reunimos los poetas de *El Caimán Barbudo* para acompañar las canciones de aquel contemporáneo armado de guitarra y de aquella trovadora cristiana y martiana, santaclareña y filinera, Teresita Fernández (...). (Casaus&Nogueras, 2007, p.7)

No pasaría mucho tiempo para que se repitiera la experiencia y ese mismo año la Biblioteca Nacional fue testigo de cómo poetas y trovadores intercambiaban habilidades en otro recital dedicado al amor. En esta ocasión Silvio musicalizó los textos poéticos “Para mirar nacer” de Víctor Casaus y “El pobre amor” de Guillermo Rodríguez Rivera.

Culminando los azarosos 80 emerge un grupo de juglares devenidos testimonios históricos de esta época: Carlos Varela, Santiago Feliú, Frank Delgado, Gerardo Alfonso, los cuales conforman la llamada “generación de los topos”, definición acuñada por el crítico Dr. Joaquín Borges -Triana (calificación o clasificación empleada por la forma subterránea en el que transcurría la vida artística de los creadores aunados bajo la expresión).

Apenas radiados y mucho menos televisados, dicha generación realizaba conciertos casi clandestinos en diversos escenarios habaneros. Allí las copias de los temas interpretados en vivo eran distribuidas de mano en mano por miles de jóvenes que se acercaban a ellos interesados en las nuevas propuestas sonoras.

De tal suerte, para intentar explicar el mismo fenómeno, también apareció el término “Novísima trova”. Tanto este nuevo término como “Generación de Los Topos” apuntaban al hecho del surgimiento, a partir de 1978, de un grupo de cantautores cuya proyección pública se daría en los 80 con una propuesta musical que los diferenciaba de sus predecesores.

En correspondencia con su contexto histórico, creadores como Donato Poveda, Alberto Cabrales, Santiago Feliú, Alberto Tosca, (...) fueron portadores de nuevas ideas y de un compromiso con la transformación cotidiana de la realidad nacional. Con la agudeza de sus textos, nada gratos

¹ Las cursivas son del autor

para el gusto de los ilustres representantes de la cerrazón burocrática y del falso concepto de rigidez ideológica, obligaban a la reflexión y hacían reverdecer el significado de unas palabras de Haydée Santamaría, en las que se afirmaba que: “No es solo hacer una canción comprometida, sino una canción que nos comprometa”. (Borges-Triana, 2009, p.18)

Todas estas maneras no son más que formas de acuñar, o marcar fragmentos de un proceso que viene desde mediados de siglo XIX, con la figura del trovador asumiendo los retos de cada tiempo, el que le toca vivir, que además recibe influencias diversas de otras músicas del país y universales, tanto en el campo poético, como en el mediático. Ello no implica que la canción trovadoresca pierda su esencia, ni que su naturaleza vaya en detrimento, al contrario, se enriquece paulatinamente a la par del sentir de cada época por la que atraviesa.

2.3 Análisis de la crítica de trova en El Caimán Barbudo

Con el objetivo de valorar con detenimiento el ejercicio de la crítica de trova se analizó un total de 63 ediciones de ECB entre impresas y digitales correspondientes al periodo 2000-2020.

De una productividad periodística de 1031 textos durante veinte años, 306 son de música netamente, que representa el 30% del total de trabajos de la publicación. Si se considera el resto de manifestaciones del arte también abordadas en ECB, con especial énfasis en la crítica literaria como se describió en el primer epígrafe de este capítulo, se pudiera afirmar que la música constituye una manifestación representada adecuadamente en equilibrio que tiende a aumentar su cuota promedio.

De una productividad periodística de 306 textos de música, 109 abordan el género trova, que representa el 36% del total de géneros musicales tratados en la muestra. Este resultado significa que dentro del gran número de género musicales existentes en Cuba, la trova posee un lugar privilegiado en la revista ECB, medio registrador de nuestra cultura.

De una productividad periodística de 109 textos del género trova, 23 abordan el género trova desde una perspectiva crítica, que representa el 21% del total de trabajos dedicados a este género musical. Aquí se muestra lacerado el ejercicio de la crítica *per se*, aunque es notable un balance de secciones de música en ECB, donde no todas son propicias para la actividad crítica con sus características de extensión y profundidad valorativa.

Durante el análisis de contenido se pudo detectar diversos conceptos de análisis que se repetían con determinada frecuencia en la muestra de estudio. (Ver Anexo 3.)

Estos conceptos de análisis se dividen en dos grupos en aras de determinar las características del cantautor, músico o el evento; y por otra parte los rasgos distintivos de la obra que mereció un texto crítico para ser analizada.

Dentro de las categorías correspondientes a la personalidad del músico se encuentran: **origen del autor**, relacionada con la procedencia del mismo; **posicionamiento del autor** que incluye sus referentes o influencias musicales, comparaciones con otros músicos o paradigmas de esta manifestación, la herencia que en forma de legado musical ha llegado al artista y las tendencias que en él confluyen; y la **ejemplificación**.

La ejemplificación se manifiesta de diferentes tipos. Por ejemplo, ésta puede ser de títulos en los casos donde se cita directamente el título de una canción. También, se refleja una ejemplificación de fragmentos donde se incluyen parcial o totalmente las letras de canciones en aras de ejemplificar las aseveraciones formuladas con anterioridad en el cuerpo de la crítica.

El otro grupo en extremo profundo lo constituye el relacionado con la canción de autor. A continuación, se presenta una relación de estas categorías con su respectiva determinación:

1. **Caracterización de la obra.** Ofrece detalles generales de la obra musical en cuestión, ya sea de la obra de toda la vida del músico, o de una entrega discográfica en particular.
2. **Caracterización del evento.** Ofrece detalles generales del evento musical en cuestión.

3. **Alcance de la obra.** El alcance de la obra, ya sea nacional o internacional. Dentro de esta categoría se encuentra la subcategoría público meta, la cual aporta especificidades de públicos regionales o municipales. Esto da al traste con la comunidad de consumo de la obra, otra subcategoría que se diferencia de la anterior, pues se refiere a comunidades etarias, o a grupos sociales definidos en el entorno cultural.
4. **Medios expresivos** (ver en anexos como “elementos de la música”). Aporta valoraciones referidas a los elementos esenciales de la música: melodía, ritmo, armonía, textura, dinámica, agógica) y medios sonoros (voces, instrumentos y las agrupaciones resultantes: coros, orquestas o formatos en sus diferentes integraciones)
5. **Proyección estética.** Aporta la caracterización del conjunto de elementos estilísticos y temáticos permeados en la obra musical. Están presentes dos subcategorías: la continuidad estilística, que consiste en la manera de componer la obra musical; y la continuidad temática ofrece los tópicos de los cuales se suele componer.
6. **Interpretación musical.** Valoración del proceso durante el cual las ideas musicales se materializan y transmiten al oyente. Valora, además, el virtuosismo de la voz, en el instrumento, preferiblemente la guitarra, u otros objetos capaces de producir sonidos. Consta de la subcategoría “canción versionada” donde se valora la nueva interpretación o grabación de otra persona que no sea el artista o compositor original de una canción previamente lanzada al mercado.
También, contiene la subcategoría “arreglos musicales”, donde se caracterizan los arreglos de las obras derivadas de una original.
En varias ocasiones, los trovadores fungen como arreglistas de sus propias composiciones y responden a preguntas tales como: qué instrumentos se utilizarán, que tempos usarán y cuando cambiarán, cómo se armoniza la melodía, dónde deben hacerse los adornos y dónde no, etc. También suele suceder el caso donde el trovador recurre a un arreglista musical para que este último haga uso de las opciones musicales y artísticas.

7. **Texto de la canción.** En la música de corte propositivo, como es el caso de la trova, el texto de la canción resulta harto importante, de ahí que su estudio sea medular a la hora de conformar una crítica periodística de este género de la música. En esta categoría se ejemplifica las características de dicho texto, el cual puede ser corto, lírico o narrativo, entonado, acompañado o no (a *capella*) con música, etc. La música reafirma los sentimientos del texto.

Una subcategoría a analizar en este acápite son “las raíces líricas de la obra” donde se tendrá en cuenta la calidad y el lirismo de los versos que conforman el poema que luego será acompañado con la melodía. La lírica suele expresarse a través de obras en versos, apropiadas para el canto. Los trovadores tienen muy presente la relación que existe entre la canción y la lírica, puesto que ambas se encargan de expresar sensaciones subjetivas según sea la inspiración, logrando así un determinado resultado de representación de un tema.

8. **Equilibrio música-texto.** Describe la manera orgánica o no en la que se conjuga el texto de la canción con la música escogida para la obra.
9. **Panorama de la cancionística.** Reflejo del contexto histórico donde se desarrolla la canción de autor. También, puede referirse al contexto donde se desarrolla un evento musical.
10. **Tradición.** Los trovadores funcionan como cronistas de su tiempo. Sus melodías y textos se inscriben en nuestra larga tradición de cantautores del pueblo. En esta categoría se agrupará el legado y la contribución del autor en cuestión a la cultura popular y a la conformación de la nacionalidad cubana.
11. **Comportamiento de las disqueras.** Las casas discográficas son aparatos institucionales muy importantes en el proceso de conformación del disco. En esta categoría se describe cuán involucrado o no fue el roce con estos sellos discográficos en la obra del músico en materia.
12. **Voces de la crítica.** Porta, de manera general, los aciertos y desaciertos de la obra criticada. Contiene los juicios, tanto positivos como negativos,

elaborados por el periodista o crítico cuyos derechos son únicos e intransferibles. Aquí también se contemplan las referencias críticas que este periodista haya tomado de otros textos.

La crítica periodística en el campo de la música (en el género trova) es abordada por los siguientes autores (se muestran en orden de productividad descendente): Joaquín Borges-Triana (11), Bladimir Zamora (2), Fidel Díaz Castro (2), Ariel Díaz Peña (2), y Andrés Mir, Joel del Río, Humberto Manduley, Mario Masvidal, Yosvel Hernández con (1) cada uno. (Ver Anexo 2.)

La procedencia de los autores es variada, mientras que sobresale el periodismo como profesión que entronca la crítica de trova en ECB. De esta forma, se pudo estudiar críticas del crítico de música, musicógrafo, periodista y profesor Borges-Triana; Zamora Céspedes (1952-2016): crítico de música, melómano empedernido y periodista; Díaz Castro: periodista y trovador, director de la revista cultural ECB durante el momento que abarca la investigación; Joel del Río: periodista, crítico de arte, ensayista y profesor; y Andrés Mir: poeta y periodista, trabajó en ECB como realizador, diseñador y director artístico.

Por otra parte, se destacan además Díaz Peña y Hernández Alén: trovadores habaneros; Humberto Manduley: crítico, locutor de radio, investigador que mantiene desde 1998 la columna *La cuerda floja* en ECB; y Masvidal Saavedra: filólogo, crítico, ensayista y profesor.

El periodista Borges-Triana es el que más se interrelaciona con la mayor cantidad de conceptos de la crítica musical, es decir, sus textos periodísticos son los más abarcadores. Seguido de Zamora Céspedes, Fidel Díaz y Ariel Díaz.

Sin embargo, se pudo comprobar mediante el procesamiento de los datos que a las críticas de trova les son inmanentes los conceptos de análisis, no así los autores de las críticas. El resto de los autores, excluyendo a Borges-Triana, confluyen libremente y enriquecen el concepto de crítica musical. Por este motivo, el ejercicio crítico no se dispersa con la ausencia del autor más productivo (Borges-Triana). (Ver Anexos 4 y 5)

Por otra parte, el año con mayor productividad de críticas musicales fue el 2004, habría que analizar en posteriores estudios el contexto histórico en ese año para determinar la relevancia de este resultado. (Ver Anexo 6.)

Las secciones de ECB donde más ha tenido cabida la crítica musical del género trova son Música (47%) y Perfil (20%), precisamente las que más espacio destinan en la versión impresa de la revista. Aunque también el abordaje se realizó desde las secciones Reportaje, Perfil, Dossier, y Ensayo; y desde las secciones de música propiamente dichas (en orden de antigüedad): *Música* (1966), *La cuerda floja* (1998), y *Alrededor del disco* son. (Ver Anexo 7.)

Los trovadores y conceptos de análisis sujetos a críticas fueron los siguientes: Canción Cubana Contemporánea (7%), Silvio Rodríguez (20%), Santiago Feliú (13%), Gerardo Alfonso, William Vivanco, Frank Delgado, César Portillo de la Luz, Eduardo Sosa, Gema y Pavel, Juan Carlos Pérez, Carlos Varela, Amaury Pérez, con (7%) cada uno. (Ver Anexo 8.)

Esto significa que los movimientos del género trova mejor representados por la crítica musical fueron la Nueva Trova (30%), al cual pertenece Silvio Rodríguez; seguido de los Topos (22%), con Santiago Feliú como representante.

La crítica musical en la revista se realizó desde distintos géneros periodísticos: Crítica (61%), Reportaje crítico (4%), Reseña (13%), Reportaje (9%), Testimonio (4%), Crónica (9%), lo cual demuestra que en el balance genérico empleado por ECB la crítica musical posee un lugar distinguido y favorable. (Ver Anexo 9.)

El enfoque crítico también es favorecido puesto que dentro de los enfoques crítico (78%), valorativo (13%), descriptivo (4%) y narrativo (4%) prevalece el crítico. (Ver Anexo 10.)

Sin embargo, la mayoría de los textos periodísticos de la muestra no hacen uso de la bibliografía especializada, y en algunos casos donde sí se emplea no se acota debidamente. (Ver Anexo 14.)

Tampoco se observa un empleo notable de diseño gráfico ni fotográfico para complementar las críticas musicales. (Ver Anexo 15.)

Con las consideraciones expuestas en este capítulo se puede valorar el ejercicio de la crítica de trova en la revista cultural ECB entre los años 2000 y 2020 como

un proceder poco común en el medio, que necesita invariablemente del mantenimiento sistemático y riguroso para revitalizar una práctica importante dentro del sistema de pensamiento crítico, lo cual debe reflejarse desde la revista especializada hacia sus lectores activos.

BORRADOR

CONCLUSIONES

En el presente estudio se analizó un total de 63 ediciones de ECB correspondientes al periodo 2000-2020 para valorar el abordaje de la crítica de trova. Se arriban a las conclusiones siguientes:

- 1) De una productividad periodística de 1031 durante veinte años, 306 textos son de música netamente, que representa el 30% del total de trabajos de la publicación.
- 2) De una productividad periodística de 306 textos de música, 109 abordan el género trova, que representa el 36% del total de géneros musicales tratados en la muestra.
- 3) De una productividad periodística de 109 textos del género trova, 23 abordan el género trova desde una perspectiva crítica, que representa el 21% del total de trabajos dedicados a este género musical.
- 4) La crítica de trova se abordada principalmente por periodistas y críticos como es el caso de Joaquín Borges-Triana, Bladimir Zamora, Fidel Díaz Castro, entre otros.
- 5) Las secciones de ECB donde ha tenido cabida la crítica musical del género trova son: Música, La cuerda floja, y Alrededor del disco Reportaje, Perfil, Dossier, y Ensayo.
- 6) Los movimientos del género trova mejor representados por la crítica musical fueron la Nueva Trova, seguido de los Topos.
- 7) En el balance genérico, la crítica musical posee un lugar distinguido y favorable; además predominan otros géneros periodísticos como el reportaje crítico y la reseña.
- 8) Prevalecen los enfoques críticos y valorativos, con mayor énfasis en el primero.
- 9) Poco uso de la bibliografía especializada, y en algunos casos donde sí se emplea, no se acota debidamente.
- 10) Tampoco se observa un empleo notable de diseño gráfico ni fotográfico para complementar la crítica.

RECOMENDACIONES

1. Hacer un estudio histórico lógico para estudiar las secciones de música en ECB, desde su surgimiento hasta la actualidad.
2. Realizar un estudio de la crítica de arte periodística en el campo de la música en otros géneros, como la salsa, el son, el rap, la electrónica, entre otros.
3. Mostrar los resultados de este estudio a las revistas especializadas de Cuba, para visibilidad ulterior.
4. Para futuras tesis de maestrías y doctorados, pensar la creación de una suerte de banco digital donde se albergue todas las tesis acerca de música cubana. No sólo los trabajos investigativos llevados a cabo dentro del límite de fronteras cubanas, sino del copioso número de exégesis realizadas en el extranjero y que a veces, incluso desde criterios diferentes a los nacionales, también aportan ideas valiosas

BIBLIOGRAFÍA

- Periodismo cubano encumbra su música con nueva revista.* (4 de julio de 2018). Inter Press Service en Cuba.
- Ojalá que la trova no se borre de pronto. (12 de agosto de 2014). *Cuba sí.*
- De interés: participantes en AM-PM "América por su música". (2016). *D'CubaJazz.*
- Acerca del Caimán Barbudo. (en prensa). *El Caimán Barbudo.*
- El Caimán Barbudo.* (en prensa). Ecured.
- Arias, V. P. (2019). *La herejía de llamarse/ ser Bladimir Zamora Céspedes. Ensayo sobre los aportes de Bladimir Zamora Céspedes al periodismo cultural cubano* [Universidad de Holguín]. Holguín.
- Armañanzas, E. (2010). La crítica de las artes en los suplementos culturales. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios.*
- Atarama-Rojas, T., & Ahumada, K. R. (2017). La banalización del periodismo cultural. Show mediático y contenidos culturales en la prensa escrita peruana. <https://pirhua.udep.edu.pe/handle/11042/3251>
- Barei, S. N. (1999). Periodismo cultural: crítica y escritura. <https://idus.us.es/handle/11441/67489?>
- Borges-Triana, J. (22 de abril de 2010). No me preocupan los críticos. Me preocupan los no críticos. *El Caimán Barbudo.*
- Borges-Triana, J. (2009). *La luz, bróder, la luz. Canción Cubana Contemporánea* (La Memoria ed.).
- Borges-Triana, J. (s.f). Todos los caminos me condujeron hasta El Caimán. *Miradas desde adentro.*
- Brotos, A. M. (2014). El discurso sobre la música popular contemporánea: crítica artística y divulgación periodística. *Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, 13, 69-83.
- Buden, B., Butler, J., Nicola, A. D., Holmes, B., Kastner, J., Lazzarato, M., Lorey, I., Nowotny, S., Raunig, G., Roggero, G., Nómada), R. S. C. U., Steyerl, H., transform, Vecchi, B., & Osten., M. v. (2008). *Producción cultural y prácticas instituyentes Líneas de ruptura en la crítica institucional* (Traficantes de Sueños ed.).
- Buesa, M. G., & Alfonso, I. B. (2019). Periodismo Cultural.
- Camón-Aznar, J. El arte ante la crítica.
- Candiano, L. (2020). Los primeros dientes de El Caimán Barbudo (1966-1967). *Revista Ístmica*, 26 53-78. <https://doi.org/https://doi.org/10.15359/istmica.26.4>
- Cañizares, D. (1992). La trova tradicional cubana. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas. Instituto Cubano del Libro.
- Cardentey, M. G. (marzo de 2016). El Caimán Barbudo 2.0. *La jiribilla*, 765.
- Carpentier, A. (1989). La música en Cuba. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Casaus, V. (marzo de 2016). En los 50 del *Caimán querido*: Para seguir pronunciándonos. *La jiribilla*, 766.
- Casaus, V., & Nogueras, L. R. (2007). *Silvio: que levante la mano la guitarra* (Letras cubanas ed.).
- Cascudo, T., & Gan, G. *Palabra de crítico Estudios sobre música, prensa e*

- ideología* (Doble J ed.).
- Cascudo, T., & Palacios, M. (2007). *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (D. J, Ed.)
- Cingolani, G. (2007). Apuntes sobre lo metadiscursivo de la crítica. *Revista electrónica del Área de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional del Arte IUNA*, 2.
- Codina, N. (marzo de 2016). El pequeño caimán del "gallego" Posada... *La jiribilla*, 765.
- Copland, A. (1974). *Cómo escuchar la música* (Huracán, Ed.).
- Cruz, A. D. (julio de 2018). Guille Vilar: de la inocencia de la honestidad al regocijo de la convicción. *La jiribilla*, 846.
- cultua22abdu. (2020). Cantautores de la Novísima Trova cubana. *Cultura Cubana*.
- Dávila, Á. M. A. (2015-2016). *Publicaciones periódicas de musicología: entre la ciencia y la cultura. Modos periodísticos, tratamiento científico* [Universidad La Laguna].
- Dean, W. (1980). Criticism. (G. Grove ed.) *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.
- Díaz, A. (2009). La primera piedra (La Memoria ed.).
- Díaz, J., & Simo, A. M. (noviembre 2011). Polémicas culturales de los 60 sobre El Puente. *La jiribilla*, 550.
- Díaz-Velis, C. S. (2010). Las prácticas de socialización desde el arte en La peña La Trovuntivitis. (Tesis de Licenciatura). Universidad Central Marta Abreu de las Villas. Santa Clara.
- Escobar, J. S. O. (2011). El canon del jazz en Colombia: una aproximación a través de artículos periodísticos. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6, 81-102. <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>
- Expósito, V. I. (2014). Análisis de la información artística en los medios escritos generalistas españoles (El País, El Mundo y ABC). <https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/download/47053/44124>
- Fernández, M. D. M. (2007). En torno al Periodismo especializado. Consensos y disensos conceptuales. <https://ddd.uab.cat/record/20865>
- Fornet, A. (2007). Quinquenio Gris: revisitando el término. *Criterios*.
- Frankenberg, G. (2011). Teoría crítica. *Academia. Revista sobre enseñanza del Derecho* 17, 67-84. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3882302.pdf>
- Fuentes, M. I. C. (s.f). La música en Cuba y sus valores socio-culturales: vigencia y actualidad.
- Fumero, I. C. (2015-2016). *El tratamiento de la información musical en la prensa de Tenerife. Evaluación de la cobertura del Festival Internacional de Música de Cine de Tenerife* [Universidad de La Laguna].
- García, E. M. (2014). Registros periodísticos en la crítica de arte. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20, 1131-1147.
- García, J. A. C. (2004). Prensa y música: divulgación y crítica. *Comunicar*, 23, 43-47.
- García, J. S. (2015). *El periodismo especializado frente al derecho: protección de datos y responsabilidad del periodista* [Universidad Abat Oliva CEU]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/362660>
- González, G. S. (2012). *El artículo: un género privilegiado en el Caimán Barbudo*

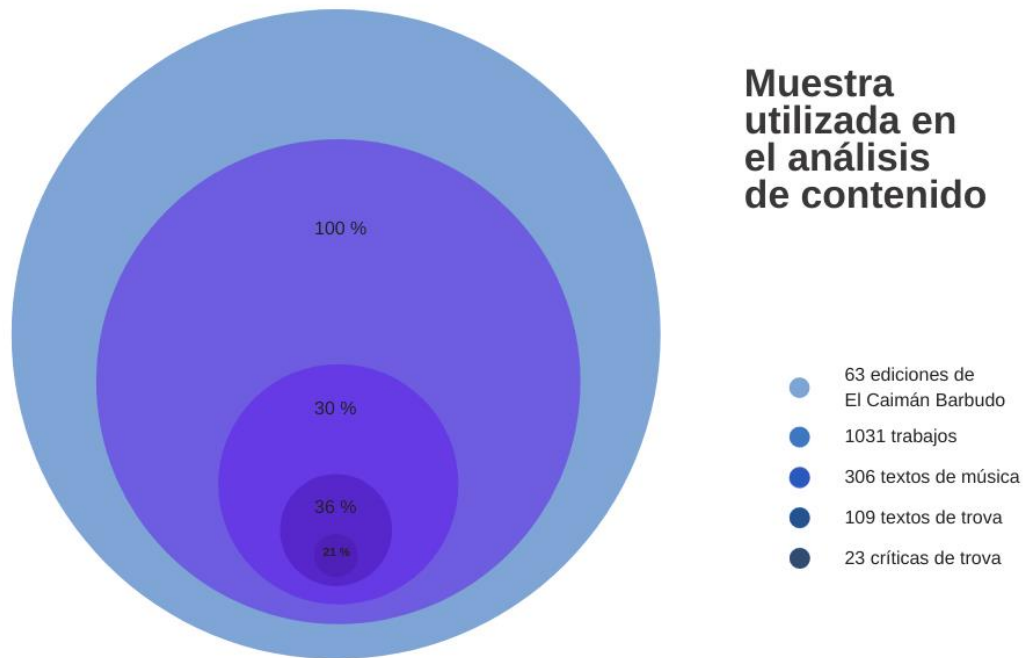
- [Universidad de Holguín]. Holguín.
- Grillo, R. (marzo de 2016). De cómo no rasurarse la barba y todavía parecer caimán lozano a los 50 años. *La jiribilla*, 765.
- Hernández, M. (6 de mayo de 2016). Bladimir Zamora: la música cubana como acto de fe. *Granma*.
- Hernández, R. (2009). El año rojo. Política, sociedad y cultura en 1968. *Revista de Estudios Sociales*, 33, 44.
- Horkheimer, M. (2003). *Teoría crítica* (E. Albizu & C. Luis, Trans.; Amorrortu ed.). www.academia.edu/download/51532404/TEORIA_CRITICA.pdf
- Iglesias, J. R., & Alcaide, J. L. El periodismo especializado, el gran reto del periodista. <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/74193/Pages%20from%20Ambitos-10-7.pdf?sequence=1>
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998* (Ediciones Manantial SRL ed.). https://mail.google.com/mail/u/0?ui=2&ik=65e01fd0cb&attid=0.3&permmsgid=msg-f:1660098244593436234&th=1709da8ed13dc64a&view=att&disp=safe&realattid=f_k7b4fu1h2
- Jiménez, L. L., Cuéllar, Y. M. Á., & Marín, M. V. (2015). Producción, difusión y consumo musical versus fenómeno de la trivialidad y vulgaridad en la música cubana. *Revista Universidad y Sociedad*, 7
- Káñina, X. Z. (2012). Crítica de las artes: apuntes para un estudio. *Revista Artes y Letras*, 165-171.
- Kapusiński, R. (2002). *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo* (X. G. Rovira, Trans.; M. Nadoti, Ed. Anagrama ed.). https://mail.google.com/mail/u/0?ui=2&ik=65e01fd0cb&attid=0.2&permmsgid=msg-f:1660098244593436234&th=1709da8ed13dc64a&view=att&disp=safe&realattid=f_k7b4fu1m3
- Kohan, N. (2006). *Pensamiento Crítico y el debate por las ciencias sociales en el seno de la Revolución Cubana*
- Lam, R. (abril de 2019). El periodismo musical. *Cubaperiodistas*.
- López, Z., Nunes, P., & Val, F. D. (2017). Una introducción a los estudios sobre periodismo musical. *Cuadernos de Etnomusicología*, 10.
- Martínez, I. R. Manual de Periodismo cultural.
- Matos, J. A. M. El ascenso del periodismo musical. El caso de Diego A. Manrique en El País. *Actas del I Congreso Internacional Comunicación y Pensamiento. Comunicracia y desarrollo social*.
- Medina, F. R. C., & González, J. C. G. (2015). Periodismo y arte: dos caminos creativos entrecruzados. <https://idus.us.es/handle/11441/55680?>
- Mesa, R. Y. (2005). La Crítica de Arte como Género Periodístico: un texto Argumentativo que cumple una Función Cultural. *Razón y Palabra*, 45.
- Morató, J. d. R. (2004). Adorno y la crítica de la cultura de masas. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 9, 41-67.
- Moya, J. N. (2014). Un concepto antropológico de cultura aplicado a los jóvenes. *Revista Estudios*, 28.

- Nodarse, F. P. (2012). Con la buena voluntad del tiempo (Unión ed.).
- Nórido, Y. (2020). La crítica no es palabra divina. La crítica acompaña y esclarece. *Cuba escena*.
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiyxL284YPoAhWhm-AKHfCQCcAQFjAAegQIAxAB&url=http%3A%2F%2Fcubaescena.cult.cu%2Ffla-critica-no-palabra-divina-la-critica-acompana-esclarece%2F&usg=AOvVaw0FN7Pv_f2ARI6CWA0utpRP
- Pineda, R. C. (2016). *Ser periodista Ser quijote. Un periodista cubano habla* (Y. R. García, Ed. Ediciones Claustrofobias Ediciones UO ed.).
- Pupo, E. P. (2015-2016). *La crítica literaria en La Gaceta de Cuba en el año 2015 (desde una perspectiva periodística)* [Universidad de Holguín].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2020). *Diccionario de la lengua española* (edición del tricentenario). Consultado el 14 de mayo de 2021. <https://dle.rae.es>
- Riidiger, F. (2004). *Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural Comunicação e teoria crítica da sociedade*.
- Rivera, G. R. (2010). De literatura, de música (Unión ed.).
- Rivera, G. R. (en prensa). La juventud de un caimán. *El Caimán Barbudo*.
- Rojas, A. G. (31 de mayo de 2011). Disonancia personal con la Década Prodigiosa. *El Caimán Barbudo*.
- Rodríguez, O. A. (2006). Pensamiento Musicológico (Letras Cubanas ed.).
- Romero, I. R. (2015). *La labor del crítico musical en el siglo XXI: situación, problemática y adaptación. Una visión global*
- Romero, J. E. (2008). *El Quinquenio Gris... ¿La Gaceta Gris? (Un acercamiento a la revista cultural La Gaceta de Cuba durante en el período comprendido entre 1971 y 1976)* [Universidad de La Habana].
- Rosique-Cedillo, G., & Barranquero-Carretero, A. (2015). Periodismo lento (slow journalism) en la era de la inmediatez. Experiencias en Iberoamérica. 24. https://www.researchgate.net/profile/Alejandro_Barranquero/publication/281953400_Periodismo_lento_slow_journalism_en_la_era_de_la_inmediatez_Experiencias_en_Iberoamerica/links/56cb363508aee3cee5416294/Periodismo-lento-slow-journalism-en-la-era-de-la-inmediatez-Experiencias-en-Iberoamerica.pdf
- Sablón, A. A. C. (2016 – 2017). *La crítica periodística como herramienta para la página de opinión del semanario ¡ahora!* [Universidad de Holguín]. Cuba.
- Sáez, M. T. M. Aportaciones teóricas en torno al concepto de Periodismo especializado.
<https://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1081/961>
- Sánchez-Ballesteros, E., & Alfonso, I. (2016). Adaptación de la prensa especializada en música clásica a Internet 15, 51-78.
- Sodupe, E. A. La cultura, una parcela para periodistas especializados.
www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/viewFile/17281/15082
- Sosa, I., & Pérez, Y. (2012). El Caimán Barbudo para una mirada expedita al capo cultural cubano de 1966 a 1980. *El Caimán Barbudo*, 368.
- Soto, P. N. (31 de agosto de 2018). *Serafín Ramírez: historiador y crítico de la música en Cuba*. Radio Cadena Habana.
- Suárez, V. N. P. (2004). *El análisis de contenido: experiencias de su aplicación en*

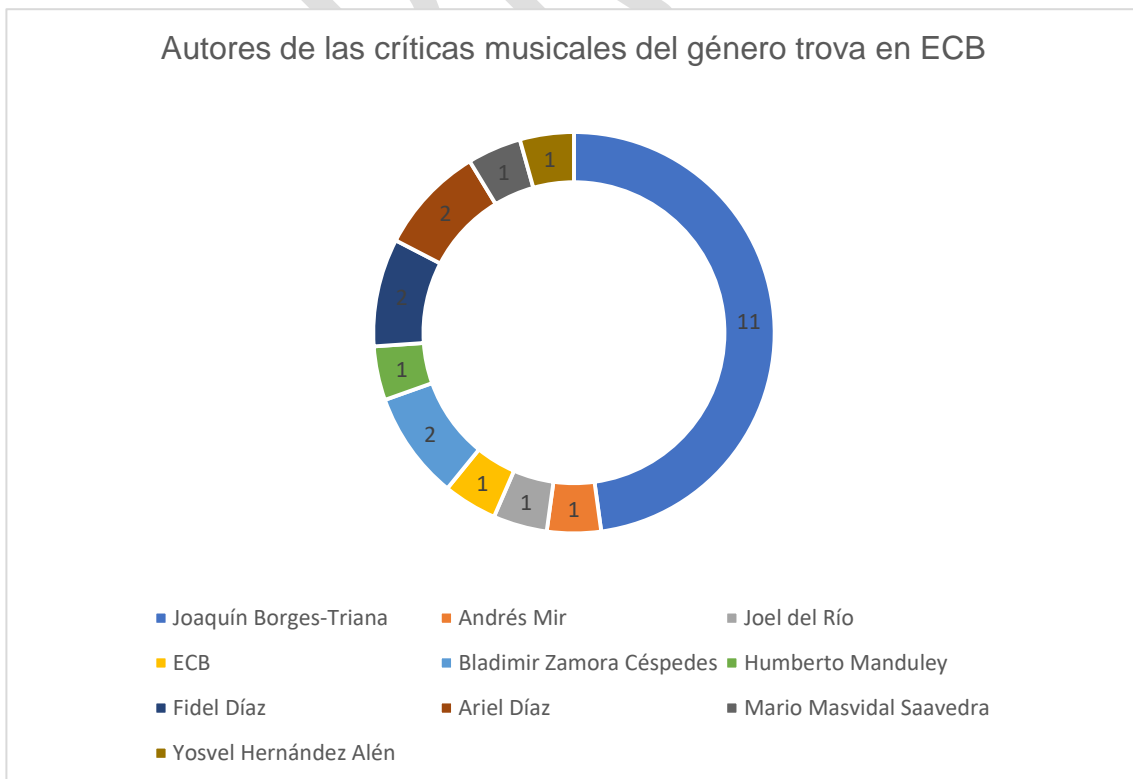
- el estudio de una publicación periódica*
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>
- Suárez, V. N. P. (2010). Caracterización de la revista Revolución y Cultura, un resultado de la aplicación del análisis métrico. *Ciencias de la Información*, 41, 45-52.
- Suárez, V. N. P. (2012). Propuesta metodológica para la caracterización de revistas especializadas, y las de interés general. Análisis de sus mensajes. *Bibliotecas Anales de investigación*, 76-85.
- Suárez, V. N. P. (2011). ¿Cuándo se publicó el primer Caimán Barbudo? *El Caimán Barbudo*.
- Suárez, V. N. P. (2017). El Sable y El Caimán Barbudo vs los “mancos mentales” durante los años 1966-19671. *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí* 1.
- Valdebenito, L. A. N., & Rojel, A. J. M. (2011). La crítica literaria en los orígenes del periodismo. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 17, 183-194.
- Vallina, C. A. (2016). *El periodismo y la crítica en la cultura*
https://mail.google.com/mail/u/0?ui=2&ik=65e01fd0cb&attid=0.1&permmsgid=msg-f:1660100587174125528&th=1709dcb03dee5fd8&view=att&disp=safe&realattid=f_k7b5sjh0
- Velero, A. (marzo de 2016). Homenaje al Caimán Barbudo en sus 50. *La jiribilla*, 763.
- Villodre, M. d. M. B. (2012). Importancia de la música como medio de comunicación intercultural en el proceso educativo. 107-127.
- Wolfe, T. (1973). *El Nuevo Periodismo* (J. L. Guarner, Trans.; Anagrama, S. A. ed.).
https://mail.google.com/mail/u/0?ui=2&ik=65e01fd0cb&attid=0.1&permmsgid=msg-f:1660098244593436234&th=1709da8ed13dc64a&view=att&disp=safe&realattid=f_k7b4fu1b1
- Woodside, J. (2013). El gusto en México. Sobre la distinción y la identidad nacional a partir del plano de lo música. *¡PloP! Estudios pop*, 1

ANEXOS

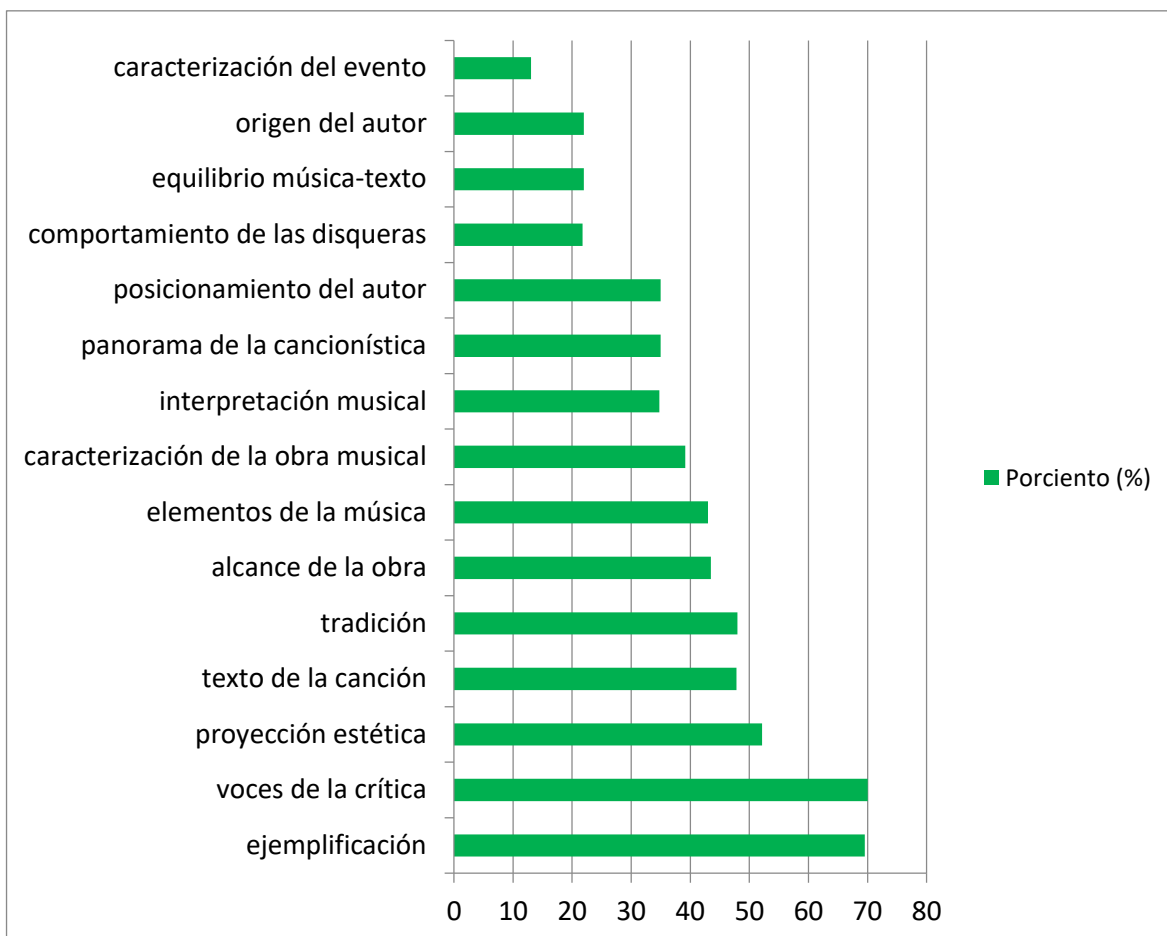
Anexo 1.



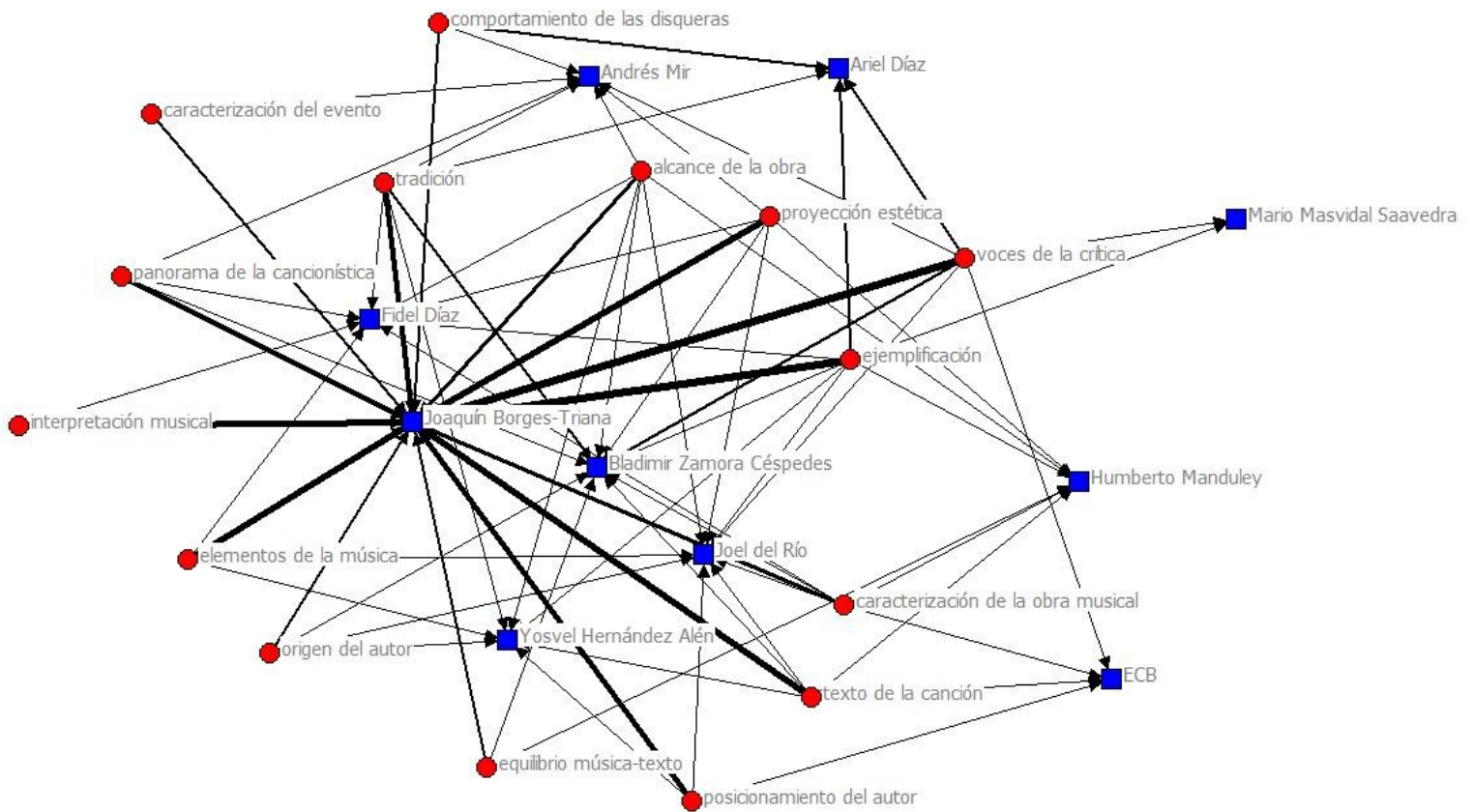
Anexo 2.



Anexo 3. Frecuencia relativa de empleo de los conceptos de análisis en las críticas musicales muestra de estudio.



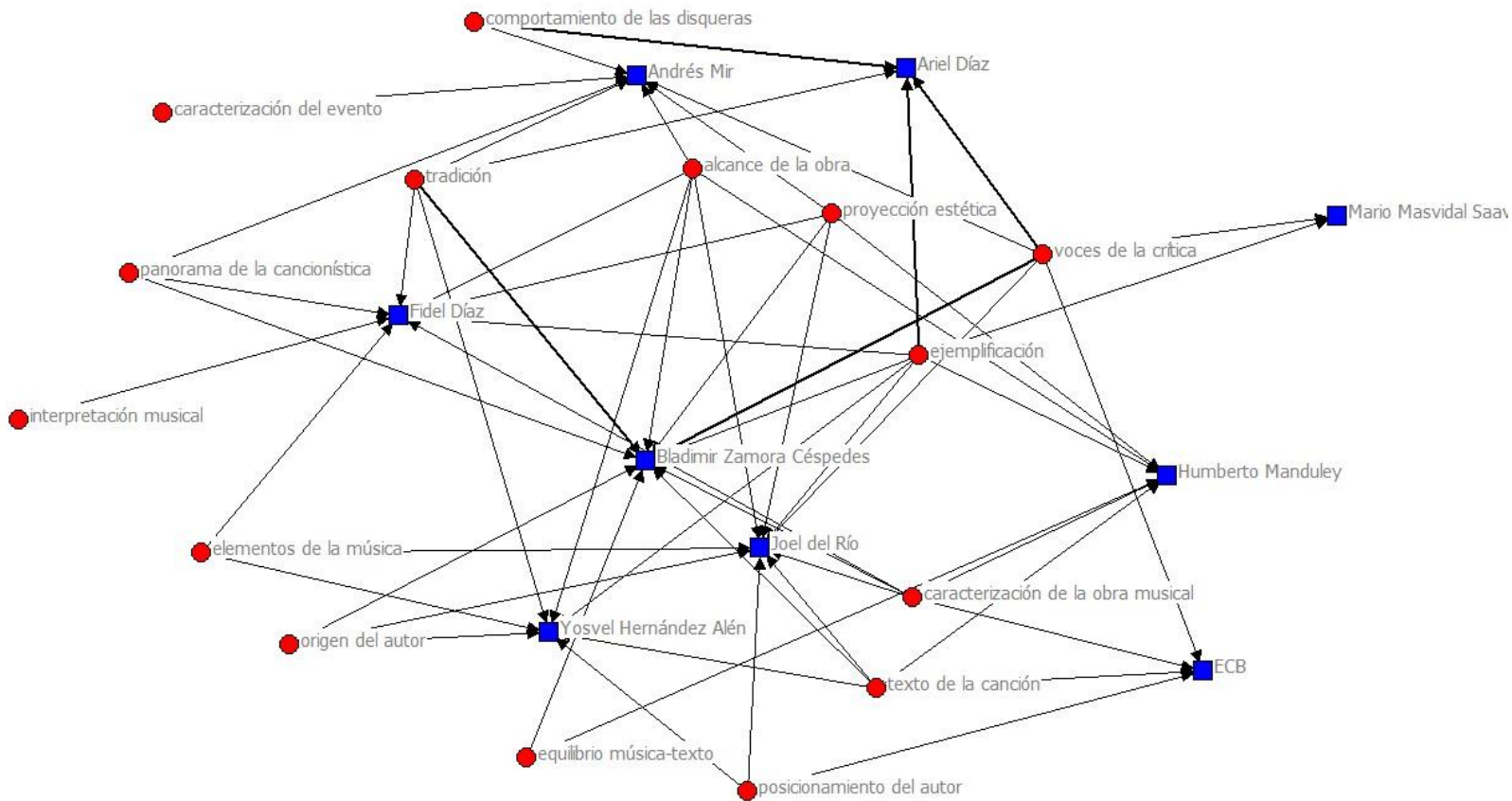
Anexo 4. Autores vs. Conceptos de análisis de la crítica



Nota: En este esquema se aprecia cómo el autor Joaquín Borges-Triana es el que más se interrelaciona con la mayor cantidad de conceptos de la crítica musical ubicados en los nodos rojos, es decir, sus textos periodísticos son los más abarcadores. Seguido de Bladimir Zamora Céspedes, Fidel Díaz y Ariel Díaz.

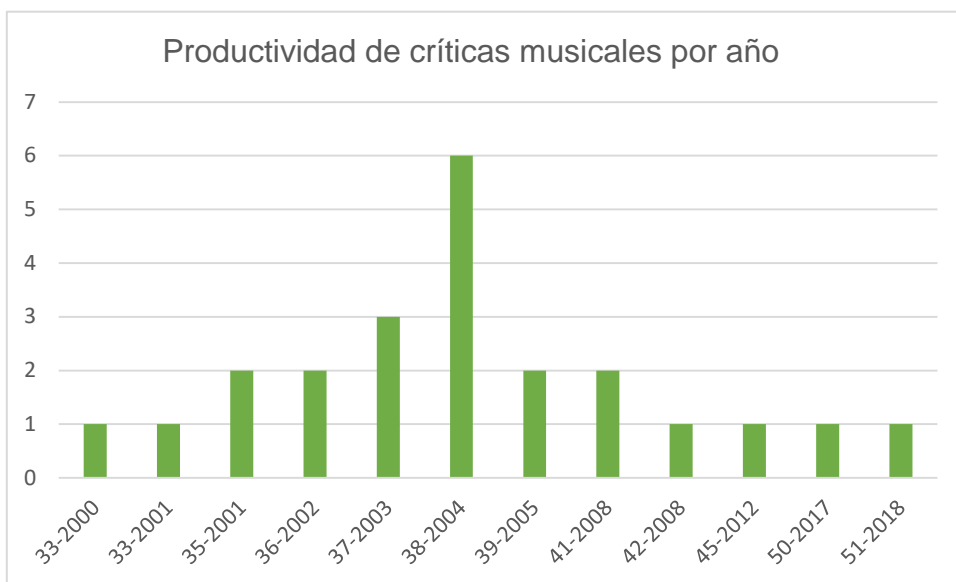
Los nodos rojos, en representación de los conceptos de análisis, permanecen interrelacionados mediante las líneas negras que enlazan los autores con dichos conceptos. Se puede observar la ubicación jerárquica de los nodos rojos y el grosor de las líneas en dependencia de la intensidad de la interrelación.

Anexo 5. Autores [excepto Joaquín Borges-Triana] vs. Conceptos de análisis de la crítica



Nota: En este esquema se aprecia cómo la ubicación jerárquica de los vértices rojos, en representación de los conceptos de análisis, no varía considerablemente en comparación con el esquema anterior, lo cual significa que a las críticas musicales les son inmanentes los conceptos de análisis, no así los autores de las críticas. El resto de los autores, excluyendo a Borges-Triana, confluyen libremente y enriquecen el concepto de crítica musical. Por este motivo, el esquema no se afecta con la ausencia del autor más productivo (Borges-Triana). El esquema no se dispersa.

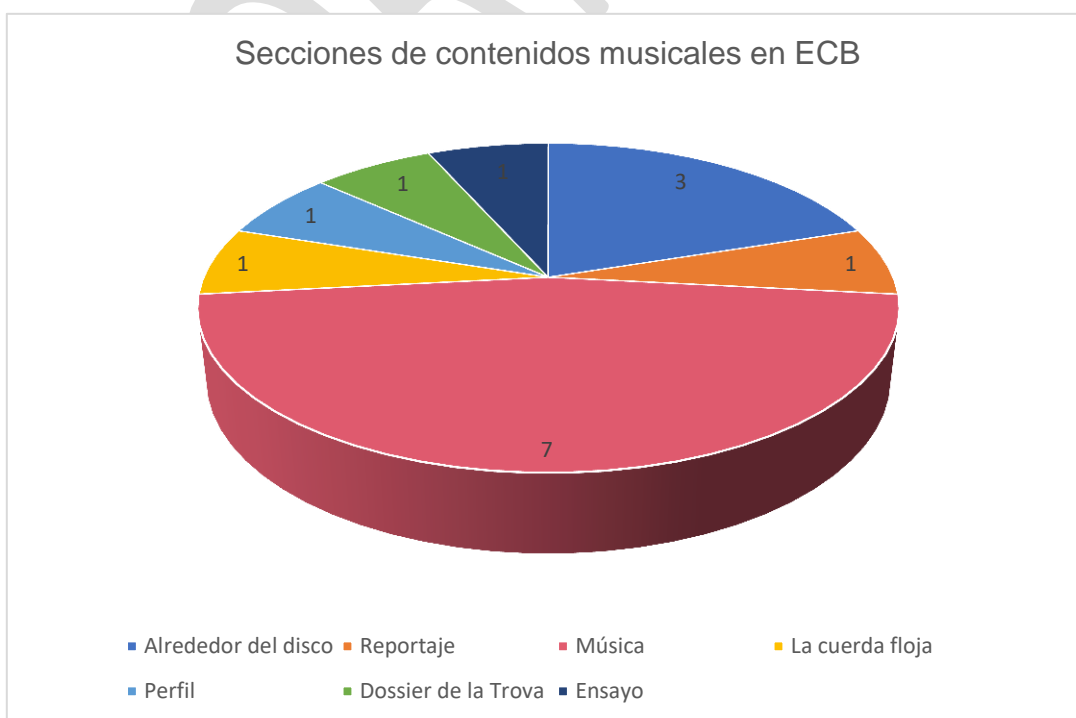
Anexo 6.



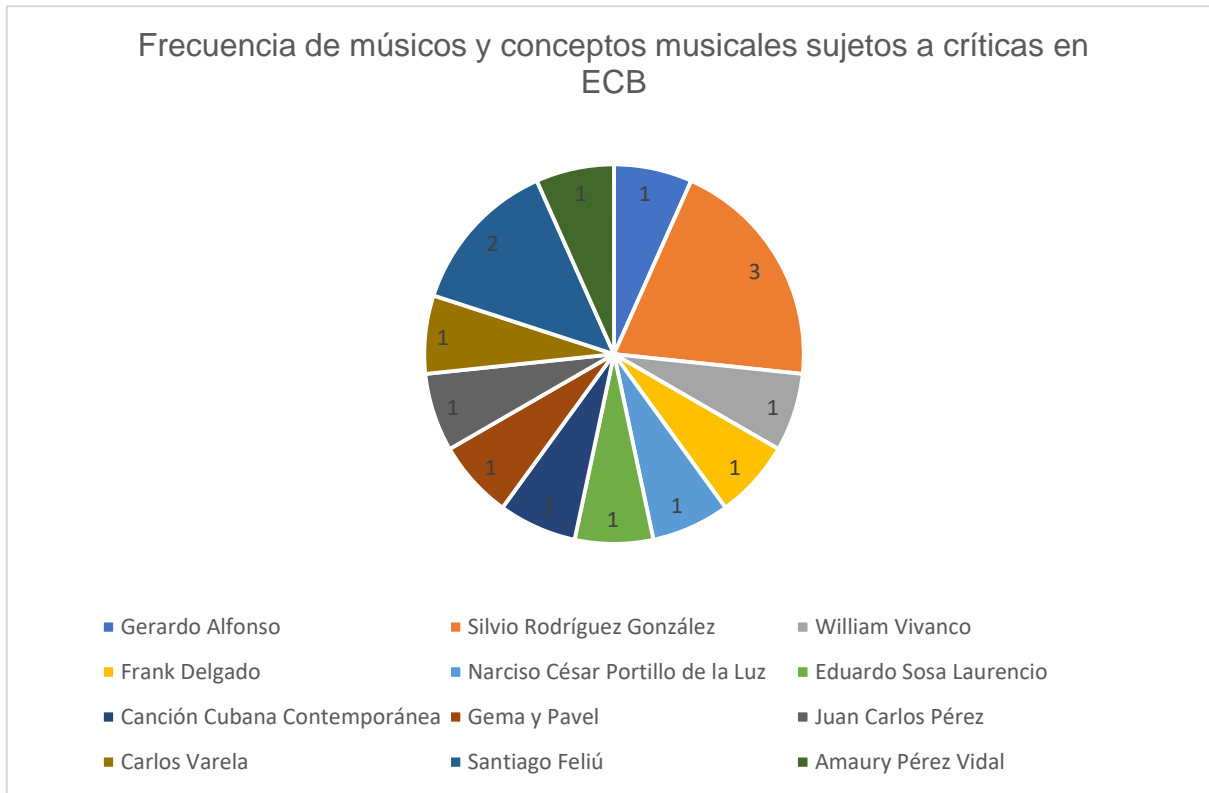
Nota:

Ejemplo: 33-2000 (nomenclatura de año por ECB-año correspondiente)

Anexo 7.



Anexo 8.

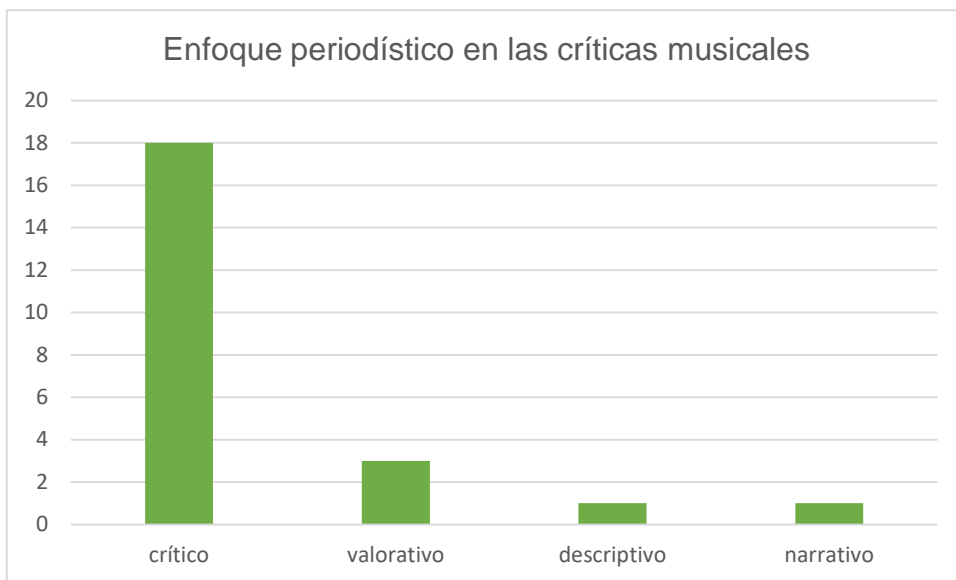


Anexo 9.



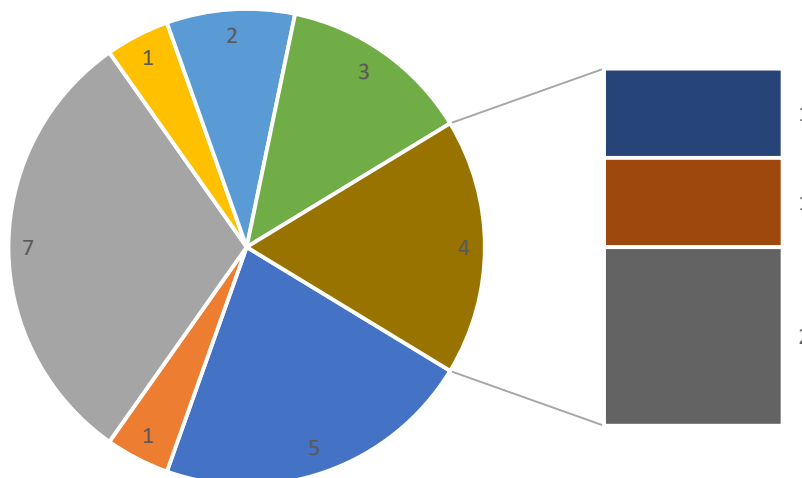
Nota: La degradación de los colores en el orden vertical descendente muestra la intensidad crítica en los textos periodísticos.

Anexo 10.



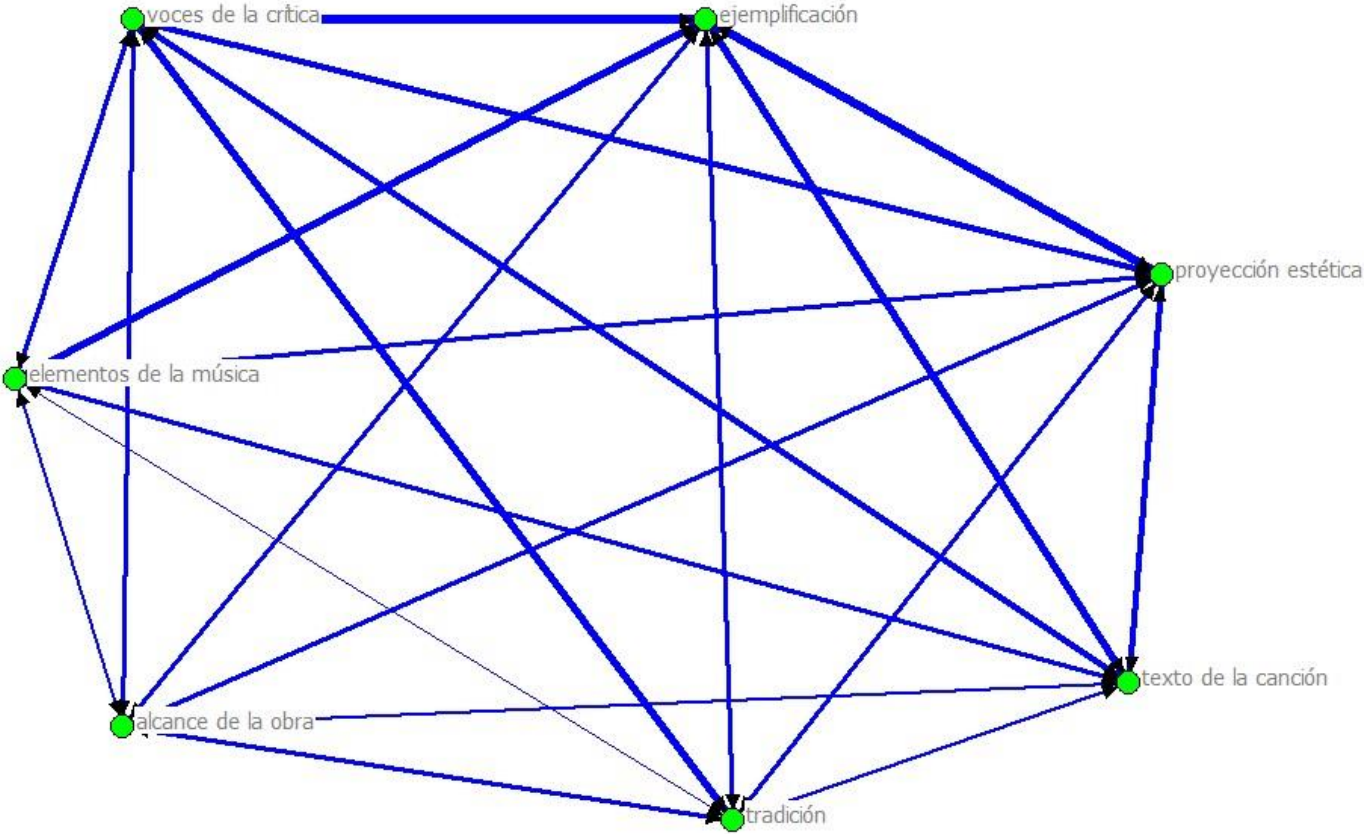
Anexo 11.

Abordaje de categorías dentro del género trova en correspondencia con el desarrollo histórico de este movimiento musical en la crítica periodística



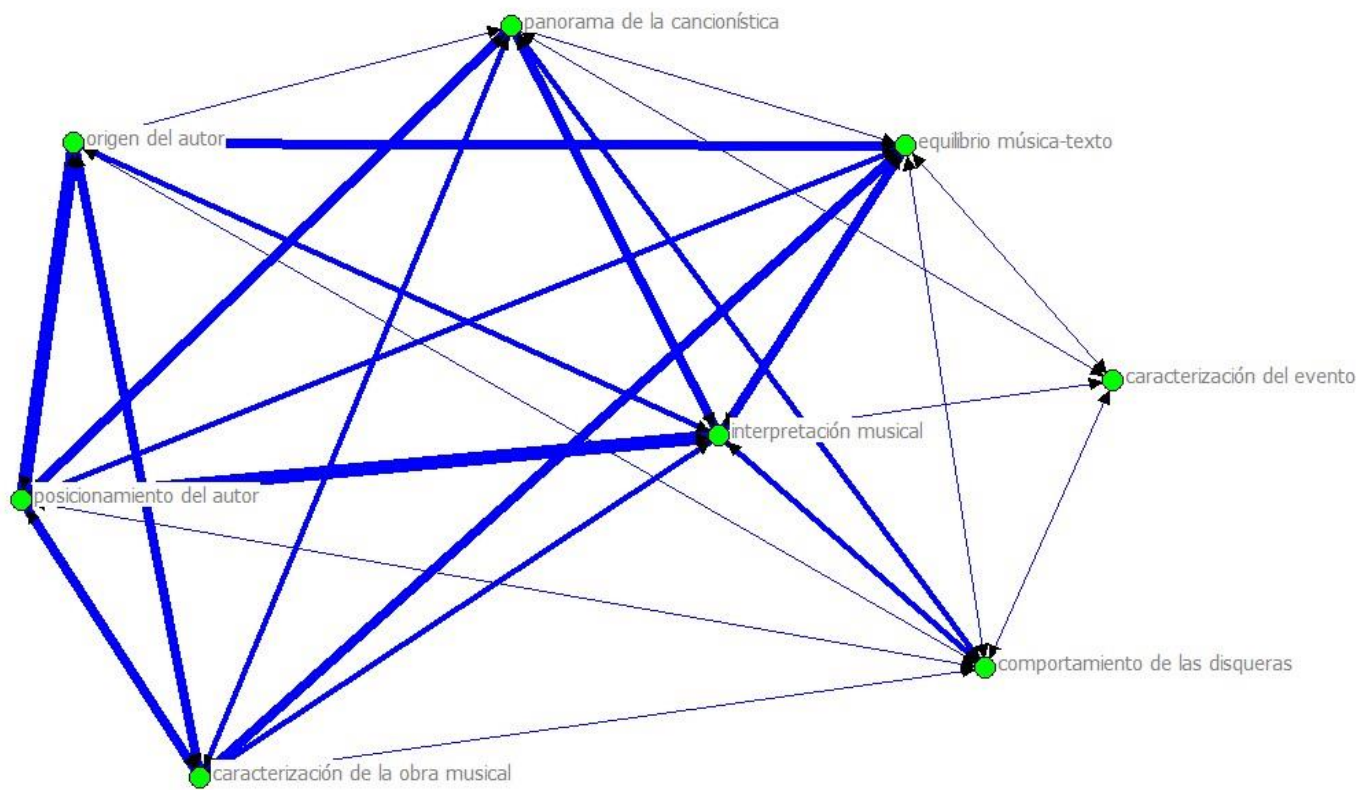
- Topos
- Vieja, Nueva y Novísima Trova
- Nueva Trova
- Novísima
- Novísima Trova
- Trova
- Feeling
- Música Cubana Contemporánea (MCC)
- MCCA

Anexo 12. Relación de conceptos de análisis más frecuentes

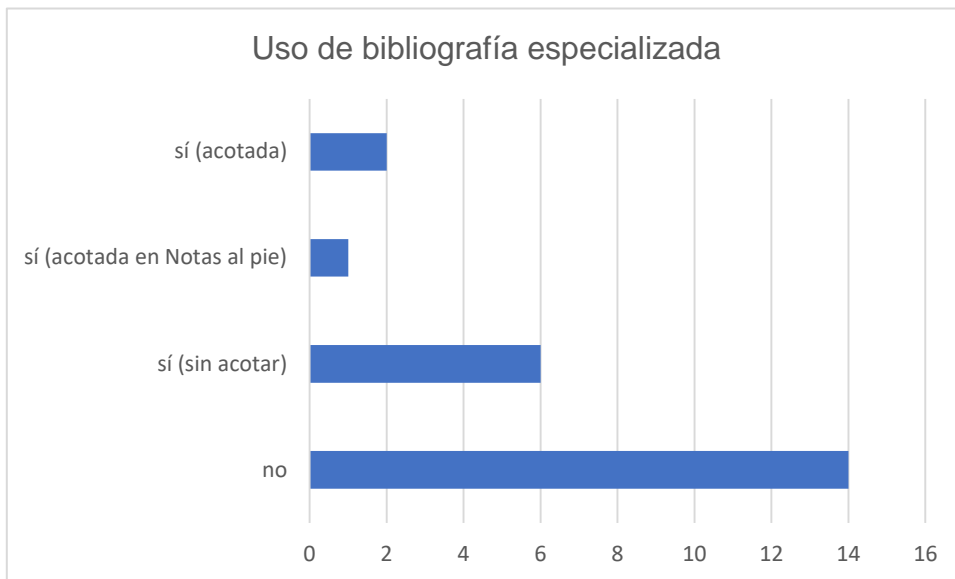


BU

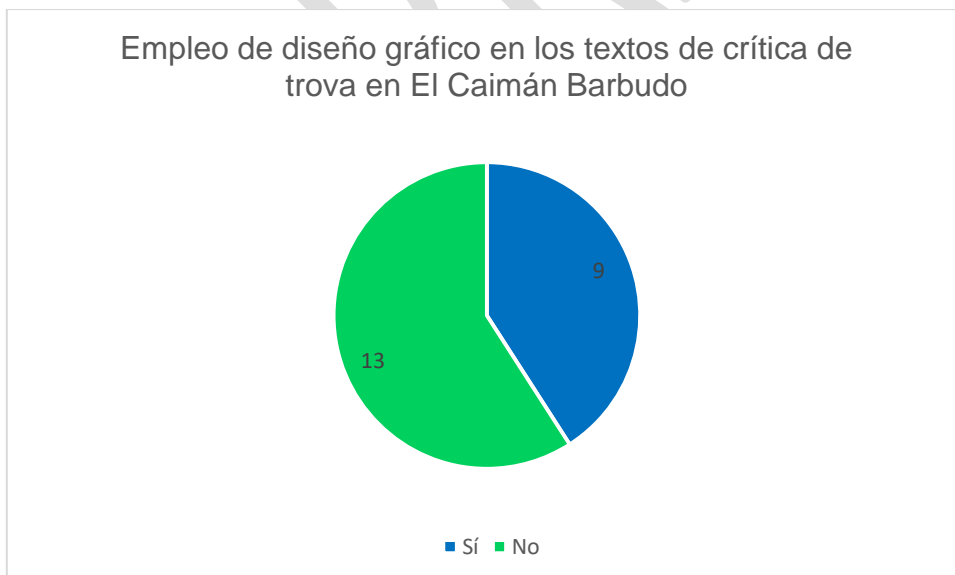
Anexo 13. Relación de conceptos de análisis menos frecuente



Anexo 14.



Anexo 15.



Anexo 16. Entrevista a especialistas (informantes claves)

Debido a la situación epidemiológica, este cuestionario (10 preguntas para cada uno) será aplicado vía correo electrónico a los siguientes críticos:

- ❖ *Joaquín Borges Triana*
- ❖ *Fidel Díaz Castro*
- ❖ *Rafael González Escalona*

Cuestionario

1. ¿Cómo evalúa el panorama actual de la crítica de música en el país?
2. ¿Cuál cree la esencia del trabajo de un crítico de música y cómo fue cambiando con el acceso a la proliferación de blogs o sitios especializados en esta manifestación?
3. ¿Qué importancia tiene la crítica en la industria musical actualmente, desde la formación de opinión hasta el éxito o fracaso de un fonograma?
4. En la Cuba, la crítica de música existe en su mayor parte en las revistas culturales o en sitios especializados ¿cuál será el futuro de la crítica?
5. ¿Cree que el periodismo musical, analizando las tendencias de la profesión en la actualidad, se está encaminando solamente hacia lo narrativo?
6. ¿Cómo valora el tratamiento de la temática musical en los medios de comunicación cubanos?
7. ¿Cómo valora la práctica de la crítica de música en las publicaciones especializadas cubanas?
8. ¿Dónde radican las deficiencias de la crítica de música en Cuba?
9. ¿Existen géneros periodísticos favorecidos o discriminados por la crítica de música en Cuba?
10. ¿Qué relación establece usted entre la producción actual de la música cubana y la recepción de la misma por la crítica de música?
11. ¿Qué factores median en la producción de críticas de música en Cuba?
12. ¿Qué debe caracterizar a la crítica de música en Cuba?
13. En un mundo en el que la oferta musical aumenta cada día, multiplicando su presencia en internet y haciéndose cada vez más accesible, la crítica musical debería resultar cada vez más necesaria. ¿Por qué está sufriendo entonces tal momento de crisis?

14. ¿Se ha supeditado la crítica musical al ritmo y las exigencias del mercado discográfico, olvidando el interés del público y distanciándolo de éste? ¿Se ha llegado a medir la calidad por el número de ventas, afectando así a la verdadera labor del crítico?
15. ¿Es posible una crítica objetiva y neutral?
16. ¿Ha sabido la crítica (o incluso la música) adaptarse a los cambios tecnológicos y sociales que se han producido en los últimos 20 años?
17. Miguel Ángel Marín: “Es en la segunda mitad del siglo XX cuando la crítica ejerce un papel absolutamente central en la configuración de los gustos del público. Es la voz autorizada que dicta y sanciona. Fue un faro que marcó tendencias.”
¿Ha perdido el crítico la voz en el mar de opiniones en el que se ha convertido internet? ¿Ha perdido autoridad o legitimidad bajo la multiplicidad indiscriminada de opiniones críticas?
18. ¿Qué estrategias podrían apoyar la existencia de esta crítica y de este contenido particular en la prensa?
19. ¿Cuáles son los principales aspectos que definen el término “crítica musical”?
20. ¿Cuáles son sus pautas, sus normas, si es que las tiene?
21. ¿Cumple la crítica musical cubana una función orientadora hacia el gran público, o es, aunque nos pese, un reducidísimo feudo de complotados, un terreno de especialistas?
22. ¿Es la crítica musical un género periodístico o, por el contrario, un ejercicio escritural y de creación?
23. ¿Cuál es el papel de la crítica musical en los distintos medios de comunicación cubanos desde una perspectiva práctica y profesional?
24. ¿Qué es lo que nuestra crítica musical es incapaz de hacer y por qué?
25. ¿Qué herramientas son necesarias para ejercer la crítica musical? ¿Dónde se forman quienes hacen crítica musical en nuestro país? ¿Cómo se superan?
26. ¿De cuál instrumental teórico disponen?
27. ¿Qué música escuchan?
28. ¿Qué textos del pensamiento culturalógico de nuestros días leen?

29. ¿Cuál es su diálogo con la contemporaneidad?
30. ¿Está la crítica apta para comprender en su real dimensión la relación entre música y sociedad?

BORRADOR