

# Miviam Ruiz

miviam@cubarte.cult.cu

## Ens.hist.teor.arte

RUIZ, MIVIAM, "Carlo Borbolla, la dimensión de un músico a través del estudio de su archivo personal". *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2008, No. 15, pp. 128-145.

## RESUMEN

El estudio del archivo personal de un músico, a través de una visión que integra la musicología, la archivística y las redes sociales, posibilita el acceso a su vida, su obra y su personalidad, junto al descubrimiento de su lugar en la historia de la música y la cultura de una nación. Contribuye también a la comprensión de los procesos socio-culturales que lo rodean en sus nexos con el pasado, el presente y el futuro. Un análisis de ese tipo nos sugiere el potencial de los archivos personales para la investigación musicológica.

## PALABRAS CLAVE

Miviam Ruiz, Música cubana, Carlo Borbolla, Compositores cubanos, archivística musical.

## TITLE

*Carlo Borbolla, the Dimension of a Musician through the Study of his Personal Archive*

## ABSTRACT

The study of the personal archives of a musician with a vision that integrates musicology, recordkeeping and social networks, facilitates the access to his life, his work and personality, as well as the discovery of his place in the history of music and culture of a nation. It also contributes to the knowledge of the socio-cultural processes and their relation to the past, the present and the future. This kind of analysis illustrates the potential in personal archives for musicological investigation.

## KEY WORDS

Miviam Ruiz, Cuban Music, Carlo Borbolla, Cuban composers, Archival Musical.

## Afiliación institucional

*Instituto Superior de Arte, La Habana*

Licenciada en Musicología, profesora y master of Fine Arts, Conservatorio Estatal de Kiev, Ucrania, 1992. Doctora en Ciencias sobre Arte, mención música del Instituto Superior de Arte, La Habana, 2008.

Investigadora auxiliar, profesora auxiliar y decana de la Facultad de Música del ISA. Colabora como especialista de patrimonio del Museo Nacional de la Música. Ha participado en eventos nacionales e internacionales. Es autora de diversos artículos y ensayos publicados en varias revistas nacionales. Entre las distinciones que ha obtenido como investigadora destacan la beca de estudios socioculturales del Instituto de Investigaciones de la Cultura Juan Marinello y el reconocimiento del jurado en el Premio Casa de las Américas de Musicología, 2008.

Recibido Septiembre 3 de 2008

Aceptado Octubre 30 de 2008

# Carlo Borbolla, la dimensión de un músico a través del estudio de su archivo personal

**Miviam Ruiz**

*Musicóloga*

“Research into the phenomenon of the collecting archives as an example of an institutionalised way of preserving a society’s memory –and of how effectively it functions as a regime for carrying a personal archive beyond the boundaries of an individual life, of how well it fulfills its role of transforming ‘evidence of me’ into evidence of us– would also be of value.”<sup>1</sup>

**SUE MCKEMMISH**

Toda investigación en la papelería, el fondo o el archivo personal legados por una personalidad de la música genera innumerables sorpresas, interrogantes y alumbramientos. Tal fue el caso de mi encuentro, en 2002, con la papelería del músico cubano Carlo Borbolla Téllez (Manzanillo, 1902 - La Habana, 1990) del archivo del Museo Nacional de la Música. Si tenemos en cuenta que su extensa obra musical (más de 400 piezas), pedagógica y musicológica, permanece aún inédita y prácticamente inexplorada por los estudiosos de la música cubana, el trabajo con su herencia exigía una aproximación que implicara una revelación lo más completa posible de su dimensión humana y creadora. El acceso a datos de primera mano me permitió conformar un relato que emanaba de las múltiples fuentes, en su mayoría de carácter autobiográfico, desde la propia subjetividad de Carlo Borbolla, a

---

<sup>1</sup> Las citas a modo de exergo pertenecen al artículo “Evidence of me...” de SUE MCKEMMISH. Consultado en julio de 2008. En: <http://www.sims.monash.edu.au/research/rcrg/publications/recordscontinuum/smckp1.html>



la vez que interpretar ese relato a partir de mi propio rol de investigadora desde la contemporaneidad histórica.

¿Cómo hacerla accesible y posibilitar el acceso a su consulta? ¿Cómo acometer su *lectura*? ¿Cómo conciliar las tareas del *rescate* y la *investigación*? Se trataba, entonces, de articular los cuerpos teóricos de dos disciplinas: la archivística y la musicología, redimensionando el trabajo con los documentos de Carlo Borbolla en dos direcciones: hacia la organización y descripción archivísticas<sup>2</sup> y con vistas a la investigación musicológica.

Era importante, no solo extraer el máximo de información posible, sino también establecer, marcar y/o esbozar las relaciones, vínculos implícitos o explícitos entre los distintos niveles de información que se manifiestan en este archivo personal de la música. Lo cual me condujo a establecer, durante la propia organización y estructuración del mismo, no solo las distintas facetas en las que se despliega el quehacer creativo de Borbolla, sino también las interacciones entre ellas, las particularidades de su accionar y la apertura de nuevos focos indagatorios sobre el músico y su contexto. Como resultado de mis búsquedas de métodos alternativos que concibieran la historia, la sociedad, la cultura musical como una compleja red de interrelaciones, en el marco de un análisis temporal no lineal, se pudo conformar la forma de estudio. Ello implicó la referencia a fuentes sobre la denominada *Ciencia de las redes complejas*, específicamente al campo del análisis de redes sociales (ARS)<sup>3</sup>, encaminado a investigar las propiedades de los enlaces que vinculan a individuos, grupos y organizaciones humanas, concebidos como nodos.

---

<sup>2</sup> De esta disciplina se tomaron específicamente las fases de programación, los instrumentos descriptivos y los principios básicos respecto al orden y la procedencia original de los documentos. En la descripción se utilizaron algunos elementos de la norma ISAD (G) y la descripción multinivel. Para profundizar sobre el tema consultar: ANTONIA HEREDIA HERRERA. *Archivística general: teoría y práctica*. 6ª. ed., Sevilla, Servicio de Publicaciones de la diputación de Sevilla, 1993. ISAD(G) Norma de descripción general de archivos, adoptada por el Comité de normas de descripción. Estocolmo, Suecia, 1999; Madrid, 2000. J. CRUZ MUNDET. *Manual de descripción archivística*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Ed. Pirámide, 1994. VILLANUEVA et al. *Manual de procedimientos técnicos para archivos históricos de universidades e instituciones de educación superior*. Puebla, UNAM y BUP, 2002. PRISCILA FRAIZ. *A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo de Gustavo Capanema*. Río de Janeiro, Estudos Históricos, vol. 11, No. 21, 1998, p. 59-87.

<sup>3</sup> “(ARS en castellano o SNA, Social Network Analysis en inglés). Esta ciencia aparece en múltiples foros como uno de los desafíos científicos más importantes (Solomon y Shir, 2003) y como el contexto natural para abordar los problemas de la sociedad del conocimiento dominada por las tecnologías de la información (Dum, 2003)”. (Texto extraído de lista de discusión sobre redes: From: Mario Lucas Kiektik <lukasnet@gmail.com>, To:REDES@LISTSERV.REDIRIS.ES>Sent: Tuesday, November 29, 2005 10:56 PM Subject: [REDES] redes complejas-fractales). Se recomienda consultar, además, en <http://revista-redes.rediris.es>: J. MICELI. *La ciencia de las redes*. *Redes*, revista hispana para el análisis de redes sociales, vol. 10, No. 10, junio de 2006. JOEL MARTÍ. *Representación de estructuras argumentativas mediante el análisis de redes sociales*. *Redes*, revista hispana para el análisis de redes sociales, vol. 10, No. 4, junio de 2006. CARLOS LOZARES COLINA. *Del atomismo al relacionismo: la red socio-cognitiva como paradigma en la concepción de lo social de la cognición*. *Redes*, revista hispana para el análisis de redes sociales, vol. 10, No. 4, junio de 2006.

Con tal enfoque transdisciplinar y heurístico llegué a la organización del *archivo personal Carlo Borbolla*, con el fin de confeccionar los instrumentos descriptivos: guía, inventario, cuadro de clasificación, biocatálogo, índices, cronología; y al diseño de una metodología para su estudio<sup>4</sup>.

Así, los 1.216 documentos que componen este archivo, se tradujeron, en primera instancia, en un organigrama que refleja su estructura<sup>5</sup> y las múltiples aristas que abarcó el compositor durante su extensa vida: la composición (que transita desde la música popular hasta la música llamada clásica), la pedagogía y la musicología. A la vez, el organigrama evidencia la representatividad de estas aristas (temáticas y funcionales) dentro del fondo, y su riqueza cuantitativa y relevancia histórica, socio-cultural y, lógicamente, su atractivo para el investigador:

El fondo abarca un gran período histórico 1902-1989, y el mayor cúmulo informativo se concentra en los documentos correspondientes a la obra de Borbolla, enmarcados también en el mayor intervalo de tiempo comparado con los demás: 1926-1989.

## Las dimensiones individual y creativa de Borbolla a partir de su archivo personal

“Recordkeeping is a ‘kind of witnessing’. On a personal level it is a way of evidencing and memorialising our lives - our existence, our activities and experiences, our relationships with others, our identity, our ‘place’ in the world”<sup>6</sup>.

SUE MCKEMMISH

El análisis y la modelación reticular<sup>7</sup> posibilitan abordar el contenido de la trayectoria vital del músico, enlazando los acontecimientos<sup>8</sup> que la conforman y el imaginario que

---

<sup>4</sup> Sobre la metodología en particular puede consultarse: MIVIAM RUIZ. Heurística y metodología para la creación y el estudio de un archivo personal de la música (*Aplicación al fondo Carlo Borbolla del MNM*). Informe de tesis de doctorado, Instituto Superior de Arte, La Habana, 2008.

<sup>5</sup> En el organigrama se plasma la estructura a partir de series, subseries, expedientes y agrupaciones documentales complejas.

<sup>6</sup> SUE MCKEMMISH. *Ibid.*

<sup>7</sup> Visión de los elementos, conceptos y fenómenos implicados que priorice: a) *las relaciones* entre los mismos: su calidad, direccionalidad, intensidad, contextualización y potencialidad; b) la reconceptualización de los elementos implicados en la organización, descripción y análisis musicológico del fondo, como nodos dentro del entramado de relaciones; c) una lectura donde exista un balance entre lo diacrónico y lo sincrónico. Implica la formalización reticular de los nexos, primero desde las estructuras, luego desde los contenidos, a través de gráficos y esquemas, para la construcción de los cuales se recomiendan los programas utilizados en las redes sociales. (M. RUIZ, *Ibid.*)

<sup>8</sup> La utilización del concepto de acontecimiento visto como aquellos puntos que adquieren especial relevancia en la narrativa biográfica. Ver LEGRAND, 1993; LECLERC-OLIVE, 1997, 2006 citados

**BIOGRÁFICOS Y FAMILIARES**

Autobiográficos y personales

- Apuntes
- Escritos
- Fotos y dibujos
- Biblioteca personal

Documentos oficiales

- Asociaciones, certificados, diplomas

**OBRA**

Pedagógica

- Apuntes
- Obra escrita

Musicológica

- Apuntes
- Obra escrita

Musical

- Apuntes
- Obra escrita
- Programas

A:

Caso del estudio

De:

**CORRESPONDENCIA**

**RECORTES DE PRENSA**

**FONDO  
CARLO  
BORBOLLA**

emerge de los apuntes, la marginalia y toda clase de documentos eminentemente autobiográficos dentro del archivo. En la lectura de la narrativa biográfica del archivo personal se definen cuatro entornos<sup>9</sup>: el entorno contextual, el organero-sonero, el creativo y el entorno de impacto. Éstos se caracterizan, en general, por poseer coherencia temática y espacio y temporalidad definidos socialmente. De modo que su transcurrir puede leerse tanto desde la perspectiva diacrónica como la sincrónica. La continuidad temporal de un entorno garantiza la sincronía con otros; pueden transitar por una geografía y relaciones temporales sincrónicas y compartir, en ocasiones, los mismos hechos, personajes, fechas, lugares, etc. Una vez más es ésta una lectura reticular que conduce hacia una especial narrativa biográfica. La misma se construye más allá de los hechos, enfatizando en sus *conexiones*; estableciendo jerarquías entre los *acontecimientos*, develando su alcance en la vida del compositor.

En el sentido del aporte al análisis cualitativo, los entornos pueden ser descriptivos y/o significativos. En relación con la narrativa del analista (metodológica-estructural y semántico-significativa) se adiciona un entorno que denomino *entorno de impacto*, correspondiente al discurso que emana de los demás niveles.

La definición de estos entornos nos lleva a entender el mundo borbollano a partir de la complejidad de los procesos que en éstos se dibujan y que incidirán en las esferas creativas del músico manzanillero. Tal complejidad está dada desde el mismo origen del ser socio-psicológico que es Borbolla, relacionado con un estatus económico y un universo clasista y cultural en el que se desarrolla su historia familiar y social. Ello lo relaciona en primer lugar con Manzanillo y determinados círculos culturales de la villa: el Club 10, la sociedad masónica de la que es fundador, el club literario y la revista *Orto* (junto a personalidades eminentes de la cultura nacional como Gustavo Navarro Lauten, Wilfredo Naranjo, Juan Sariol). Igualmente, con las retretas de la banda municipal, los conciertos de la Sociedad

---

en: MIQUEL JOAN VERD. *La construcción de indicadores biográficos mediante el análisis reticular del discurso. Una aproximación al análisis narrativo-biográfico*. *Redes*, revista hispana para el análisis de redes sociales, Vol. 10, No. 4, junio de 2006, <http://revista-redes.rediris.es>.

<sup>9</sup> “Los Entornos, dominios o episodios son como enjambres de tejidos de enunciados (o composición de interacciones) entre nodos (sujetos sociales: selfs o Yoes, otros sujetos, instituciones, objetos, bloque, etcétera). Por tanto, son una red en sí, un sub-grafo de la articulación de la red que puede, en consecuencia, ser sometido al análisis de redes. En los Entornos se pueden diferenciar los Nodos decisivos, propios o centrales del Entorno y los Nodos de tránsito o pasajes de Entorno en cuestión a otros y/o de otros al primero- pasajes. El relato de dicho Entorno puede ser interpretado como un discurso del ámbito al que se refiere. Los Entornos o dominios se articulan con otros Entornos del texto en una red más amplia que es el relato global (hacia la identificación del discurso) precisamente por los pasajes entre Entornos. En esta articulación de los Entornos puede encontrarse la línea que da coherencia a un discurso y es donde el interlocutor da cohesión a (y entre) los diferentes episodios de su biografía”. (Ver en: CARLOS LOZARES COLINA. *Del atomismo al relacionismo: la red socio-cognitiva como paradigma en la concepción de lo social de la cognición*. *Redes*, revista hispana para el análisis de redes sociales, vol.10, No, 4, junio de 2006. <http://revista-redes.rediris.es>.

*Proarte Musical* (de la cual su mamá fue activista). Y, por supuesto, el ambiente de los órganos de baile y las manifestaciones específicas del son de la connotada villa, que se desprenden de su contexto familiar para conformar un significativo y especial mundo en la vida y la obra de Carlo Borbolla.

Pero Carlo es también París, donde estudió de 1925 a 1929; es Mirecour y sus órganos de iglesia; es su interés por Manuel de Falla, Albéniz, Granados.

Es Borbolla, además, un aguzado e inquieto autodidacta, que desde temprano (1934) siente la necesidad de estudiar la interpretación de la música cubana, de “mostrar la maraña tupida de nuestro sincopado” y de explicar sus orígenes.

### **Los apuntes en el archivo personal: la intimidad recurrente**

Los apuntes de Borbolla en el *Autocatálogo* van a llevarnos hacia un universo de matices internos y externos de su personalidad que van a contribuir a la conformación de un retrato muy especial, para nada convencional del autor y su obra en sus conexiones con el mundo que los rodea. A través de su lectura vamos transitando por los ambientes, las fuentes populares y literarias, los géneros y temas preferidos por Borbolla, los compositores y la historia de nuestra cultura musical, sus raíces, en particular las relativas al Manzanillo que lo viera nacer y al oriente cubano. De igual forma, nos adentramos en su humor personal, sus sarcasmos y jocosidades e incluso en escenas de su vida cotidiana que en ocasiones nos hacen difícil distinguir entre lo real y lo imaginario.

En el aspecto creativo encontramos un Borbolla tenaz y meticuloso, perfeccionista y obsesivo, sobre el cual testimonian las múltiples revisiones y rehechuras a las que somete sus propias obras:

Cogí en mis manos *por quinta vez* el son No. 10, que ha tenido las variantes Nos. 27-130-22 y 393. No hubo nada de reestructuración. Solamente le cambié algunas notas, le agregué otras y transformé algunos grupos de dos semicorcheas en tresillo de semicorcheas. Es curioso el historial de este son y sus distintas facetas debido a que su dibujo siempre me agradó enormemente<sup>10</sup>. (La cursiva es mía).

Igualmente, nos muestra su filiación estético-musical en su predilección por Saumell, Cervantes, el danzón, el chachachá, el jazz, Chopin, Bach, Prokófiev, Manuel de Falla, Albéniz, Ponce, Granados; y en la negación de la música de vanguardia, específicamente de la corriente liderada por José Ardévol durante algunas décadas en la música cubana del pasado siglo.

---

<sup>10</sup> C. BORBOLLA. *Autocatálogo*, marzo de 1982, p. 93. En: Fondo Personal Carlo Borbolla, Serie Su Obra, Museo Nacional de la Música.



Conocemos por sus apuntes en el *Autocatálogo* sobre eventos de orden personal e incluso de otra naturaleza que, dada su inclusión, se denotan significativos en su vida: como la construcción de órganos (entre los números 76 y 77, años 1938 a 1941); las entradas y salidas en su vida de personas y amistades, por ejemplo, sobre las dedicatorias a Wilfredo Naranjo y Tatico Molé que según Borbolla se deben "... a que ellos formaban parte entusiasta de un grupo de 8 a diez personas que se reunían en mi taller de órganos, en Manzanillo (1938 al 46) para oír discos en mi buen aparato. El entusiasmo que estas noches despertaban en ellos (de 9 ½ a 12 de la noche) ha quedado en mi memoria para siempre".

En el *Autocatálogo* y sus libretas de apuntes, Borbolla tiene la preocupación por dejar constancia escrita de las impresiones (positivas y negativas) que le despiertan las personas que lo rodean, entre ellos un gran número de conocidos personajes de la cultura cubana. Entre los No. 317 y 318, 13 de junio de 1970, apunta la muerte de Gonzalo Roig, en momentos en que hacía una versión de su *Quiéreme mucho*. Asimismo, apunta la muerte de su primo Luis Borbolla, pianista e intérprete de sus obras: "30 de mayo - muere Luis Borbolla. Misión cumplida, dije" (p. 89 después del No. 406).

También conocemos por el *Autocatálogo* de los estrenos de sus obras. Como es el caso del estreno de su *Bachata*, en 1985, por la notable pianista cubana Ñöla Sahig. Dato que a su vez confirman los programas de concierto que ofrecen el detalle del recital junto a obras de Ravel, Musorgsky, Liszt y Granados<sup>11</sup>.

En relación con los avatares de su creación, a través de las anotaciones en el *Autocatálogo*, nos enteramos de sus continuos trasiegos y de azarosas situaciones que atraviesa, así como la importancia que él le da a determinados momentos de su vida en su obra: elemento sustancial de carácter íntimo, social, psicológico y cuyos apuntes se explican por sí mismos:

Después del No. 180, 1955, escribe: Desde esta fecha, todas las obras han sido compuestas en el estudio No. 9 del Colegio Internacional –de 8 a 9 de la mañana, en la total tranquilidad. Le debo este gran favor a María Jones de Castro. Gracias María.

Luego acota:

Años después –en 1980– iba a encontrar refugio en la casa del matrimonio Nelson Toledo y Linda Mirabal. Un tranquilo refugio donde trabajo por la tarde, en absoluta tranquilidad: ellos se iban para La Habana y yo quedaba dueño de la casa. ¡Qué suerte! Encontré este paraíso después de ser despojado de mi cuarto estudio por la Benemérita Reforma Urbana, Pretexto? Que mi hijo, que dormía en él, había cogido el portante para los E.U.

Más adelante, después del No. 378, escribe:

22 de junio, 1975. Envío trabajo al diccionario Grove, en Inglaterra, más una copia al Yearbook. Intermediario: Dr. Gerardo Behague de la Universidad de Austin, encargado de los asuntos latinoamericanos para la 6ª edición del Grove.

---

<sup>11</sup> Consultar en Fondo Personal *Carlo Borbolla*, serie *Su Obra*, Programas enero-febrero-marzo, 1985, Museo Nacional de la Música.

De esta manera testimonial, imaginaria y real se va dibujando la narración biográfica del músico a partir de la subjetividad de su propio discurso. Estos apuntes van conformando un relato al cual se podrá retornar desde otros lugares del fondo y que, sin perder los marcos culturales, sociales e históricos de significativos acontecimientos que signan la obra del compositor, va dibujando, ya de forma velada, ya explícita, el perfil del hombre, el amigo, el enemigo, el compositor, el musicólogo, el cubano Carlo Borbolla Téllez.

## Su obra

En el marco de este complejo entramado de relaciones que confluyen en un solo individuo, es posible caracterizar la obra borbollana de forma integral, denotar en ella dimensiones creativas que a la vez gozan de cierta autonomía, constituyen lugares de confluencia e irradiación de múltiples nexos (*nodos*).

Dentro del particular proceso de significación que se desarrolla en el análisis del archivo de Carlo Borbolla resalta de manera climática la serie-nodo *Su obra*; cuyos contenidos crean múltiples asociaciones implícitas y/o explícitas en/con las demás *series-nodos* y agrupaciones. Todo lo cual hace posible su enlace con éstas tanto a nivel estructural como temático-significativo.

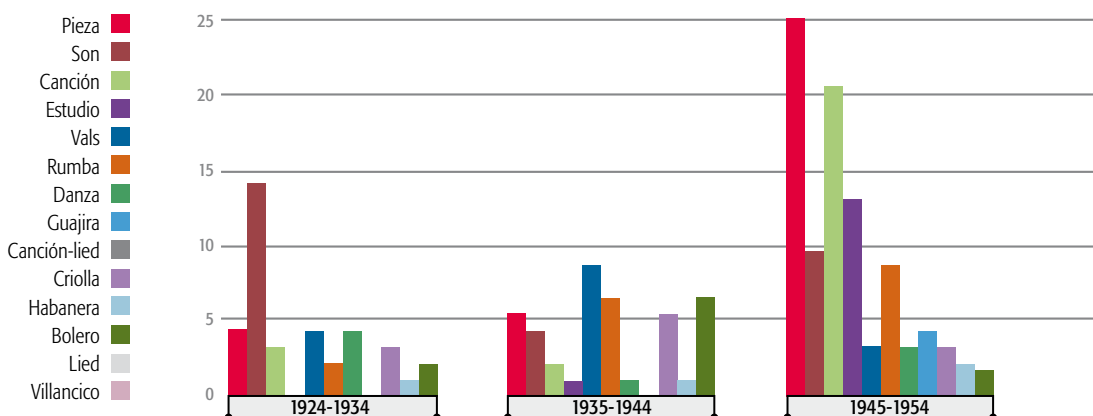
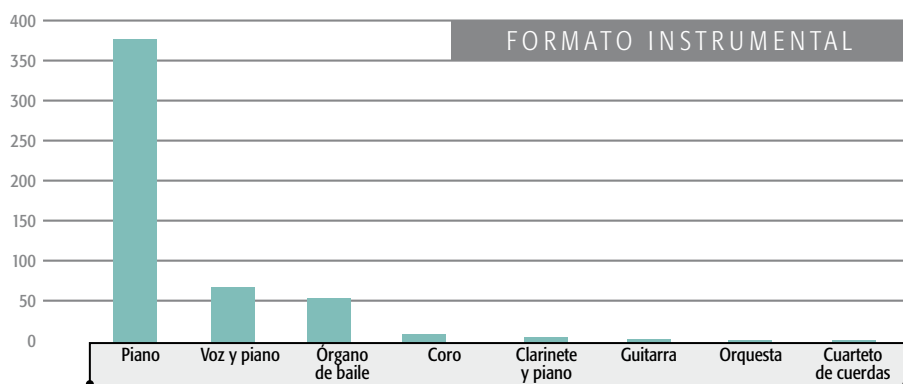
A través de la comparación cuantitativa del comportamiento general de la obra de Borbolla en el archivo podemos apreciar los formatos instrumentales más trabajados (gráfico 2), la cantidad, variedad y proporcionalidad de los géneros que trabaja y los más desatacados entre ellos (gráfico 3). Así vemos la trayectoria cronológica y los picos compositivos de los géneros más importantes, incluso, aquellas décadas más prolíferas y el comportamiento de los principales géneros en su trayectoria (ver gráficos 2 y 3).

Luego de la conjugación de los resultados del análisis cuantitativo general de la obra en el *biocatálogo* y de los datos que reportó el trabajo de primera mano con las partituras y escritos de Carlo Borbolla, es inevitable reflexionar acerca de los procesos creativos del músico en interrelación con su propia existencia (su mundo externo e interno): se trata de analizar los datos a partir de sus preocupaciones compositivas, sus motivaciones técnico-musicales, sus frustraciones y aspiraciones a la hora de acometer la creación de la partitura y también del propio conocimiento que poseía (o no) Borbolla del mundo externo y de su papel dentro del mismo.

El análisis de los distintos comportamientos de su obra, a la par del discurso del relato biográfico dentro del fondo personal me permitió definir lo que denomino dicotomías existenciales y creativas del músico. En el plano compositivo intelectual la problemática del músico se desenvuelve a través de las dicotomías: *melodía/ritmo*; *armonía/timbre*; *repetición/variación*; que de cierta forma interactúan (como reflejo, como causa o efecto, como parte de una cosmovisión particular) con aquellas que se efectúan en el plano existencial de Borbolla: *original/inédito*; *aislamiento/creación*.

Más específicamente, en el ámbito técnico-expresivo la dicotomía compositiva *melodía/ritmo* se concreta en lo que he denominado *la constante búsqueda de la melodía* en Borbolla, dada sus incesantes insinuaciones en apuntes que atestiguan sobre la obsesión por lograr melodías amplias, cantábiles, y que *ejercita* en sus copiosas incursiones musicales en los géneros de canción, canción-lied y en el vals. En éstas el compositor trata de “superar” sus raigales formas de hacer música, más dirigidas y alimentadas por la savia sonora de los timbres, colores y ritmos del universo organero-sonero del oriente cubano, que en las amplias y ligeras respiraciones de la melódica cantábil y danzable occidental. Esta búsqueda, por tanto, expresa una de sus frustraciones compositivas, a la vez que el más grande de sus hallazgos, que se establece a través de la esfera rítmica y métrica, más que en la melódica.

Gracias a esa búsqueda se desarrolla la particular relación entre la armonía y el timbre en la obra borbollana, que se expresa en una interválica, en una acórdica impregnada por



la atmósfera sonora del órgano manzanillero y los ritmos y tempos originarios de las fiestas de bungas y rumbas<sup>12</sup> de las regiones surorientales, y que revela la concepción timbre-color dentro de la armonía como medio expresivo.

Lo que exige solución en el plano técnico expresivo se revierte en la esfera genérica de su obra, en la cual se logra una síntesis entre lo universal y lo nacional/regional caracterizada por la *polisemia de sus recursos compositivos*: la utilización de una intervállica suavemente disonante dentro de una acórdica ampulosa (sonoridad organera), improvisación, repetición y el ostinato, junto al aprovechamiento de las estructuras abiertas, por ejemplo, de la toccata, la fantasía y el estudio. En el caso de estructuras más estables y clásicas como la suite y la sonata, apela a su resemantización. Lo que logra a través de la introducción de marcadores genéricos cubanos (rítmica, métrica, armonía-timbre) dentro de la forma. Resemantiza los géneros desde la polca, el vals, la sonatina, la sonata, la suite hasta los de la música cubana: el danzón, el son, la conga; y reinventa los propios como las *organerías*<sup>13</sup> y las *estilísticas*<sup>14</sup> para piano.

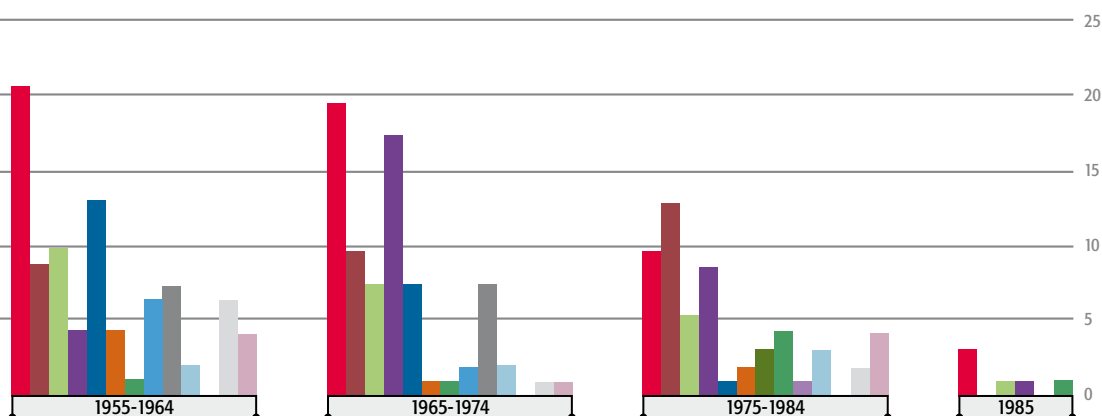
Se conforma una red de redes, en la que determinados géneros se constituyen en *nodos*, dentro de *pequeños mundos*<sup>15</sup> donde suceden las *idas y venidas* de todo tipo de contenidos

<sup>12</sup> Bungas y rumbas en el oriente de Cuba, son referencias a fiesteo acompañado de eventuales pequeños conjuntos instrumentales de igual nombre, donde se encuentran generalmente la guitarra, el tres, las maracas entre otros instrumentos circunstanciales, unidos a las voces.

<sup>13</sup> Así llamó Borbolla a sus piezas compuestas y picadas en cartón por él para los órganos de baile, de las cuales compuso 54 entre 1937 y 1951.

<sup>14</sup> Según la caracterización del propio compositor, “obras libres y casi soñadoras”, en: Fondo personal Carlo Borbolla, Serie *Su Obra*, Apuntes sueltos, Museo Nacional de la Música.

<sup>15</sup> *Small worlds* en la teoría de redes. Ver fuentes recomendadas al respecto.



entonativos; como es el caso de las organerías o las rumbitas, que representando mundos sonoros nuevos y definidos, se entroncan con varios entornos: creativo, contextual, organero sonero y de impacto.

Por su parte, la correlación entre la *repetición* y la *variación* en la obra de Carlo Borbolla se define no solo dentro del proceso de lucha de contrarios, de dicotomías creativas sino como pares de relaciones que van más allá de su mera definición en el marco compositivo. Ambas se efectúan tanto a niveles micro estructurales y entonativos, incluso gestuales, como a niveles macro de la formación y el tematismo borbollanos; pero, además, van a constituir principios esenciales que caracterizan el pensamiento y la actuación de la personalidad de Borbolla, condicionadas por el contexto y las circunstancias.

Así podemos interpretar las constantes rehechuras a que somete sus creaciones (ya sea por ocio o por obsesión perfeccionista) que muchas veces conllevan por un lado a hacer versiones o a arreglar conscientemente sus propias obras, y, por otro, a la presencia de citas y préstamos de unas obras a otras, muchas veces de manera inconsciente. Tales factores conducen en algunos casos a la repetición (a veces abusiva) de patrones, códigos y *complejos entonativos*<sup>16</sup> como recurso o rasgo omnipresente en toda su obra. A ello se une la existencia de creaciones con iguales títulos, iguales comienzos o a la aparición, a veces, de obras que son realmente imperceptibles variaciones de otra.

Esto da lugar a un interesante y polémico proceso de *reentonación* en su creación musical, que puede plantearse desde controvertidos puntos de vista: ¿hasta qué punto y en qué obras los *procesos reentonativos* son producto de recursos compositivos conscientes o resultado de las limitaciones compositivas y músico-culturales de Borbolla? Sobre todo, si se tiene en cuenta el aislamiento que caracteriza su vida a partir de la década de los sesenta y que, en cierta medida, podría contribuir a la posibilidad de su desactualización en cuanto al universo sonoro circundante.

Otra de las causas de esa tendencia a la repetición que presenciamos en toda su obra en general, se encuentra en el profundo didactismo que caracteriza a Borbolla, del cual encontramos los primeros atisbos en sus apuntes de 1934 en un tono más científico, que luego (década de los cincuenta), resonará en su obra pedagógico-musical, en sus estudios cubanos y en sus escritos musicológicos. En estos últimos vuelve hacia un mismo tema (que se resume en una interesante, y original para su tiempo, concepción acerca del proceso de transculturación y el surgimiento y desarrollo de la música cubana) una y otra vez, refuerza sus ideas a través de gráficos, cronologías de carácter conscientemente didáctico.

---

<sup>16</sup> Para el análisis musical me he basado fundamentalmente en la teoría de la entonación de Boris Asafiev y del análisis integral que desarrollan sus seguidores. Consultar en: E. M. ORLOVA. *La Teoría entonativa de Asafiev como estudio sobre la específica del pensamiento musical*. Moscú, Ed. Música, 1984 (en ruso); L. MAZEL. *Cuestiones del análisis de la música*. Ed. II, Moscú, Ed. Música, 1991 (en ruso).

El cada vez más acentuado proceso de revisión al que Borbolla somete su obra, incide directamente en que durante las últimas décadas de su vida descienda su creación musical, aumenten dentro de ella las réplicas y versiones de sus propias obras (conscientes e inconscientes) y, del lado positivo, se adentre hacia el universo de la creación musicológica.

Ahora bien, finalmente, *¿cómo se expresa todo esto en el pensamiento y la obra musicológica de Borbolla?*

El discurso sobre la música cubana, que emana ya desde su visión compositoral, se manifiesta fehacientemente en la obra musicológica de Borbolla, en la cual confluyen las problemáticas más acuciantes del pensamiento musical cubano, incluido el actual. Sus escritos<sup>17</sup> abarcan un amplio rango de temáticas tanto de orden histórico, como conceptual, incluyendo aquellas poco visitadas (entonces y aún hoy) por la musicología cubana como el *cocoyé*, o la música oriental o Manuel Saumell y el siglo XIX cubano, que se integran también a determinados *entornos*.

Su obra magna *La síncope, expresión musical de las Américas*, aún inédita, fue terminada en 1972. En ella Carlo Borbolla introduce conceptos como la *antillanía* de la música cubana, alude constantemente al mundo de las Antillas y trata de caracterizar musicalmente lo que él concibe como *antillano*. Para ello, despliega un conjunto de argumentos de toda índole: histórica, social, psicológica, costumbrista, cultural, etc. Rogelio Martínez Furé en sus *Diálogos imaginarios* de 1979 escribe: “Aun está por realizar un inventario de las culturas populares antillanas...”; igual de actual es esta circunstancia por lo inédito de la obra borbollana y la casi inexistente bibliografía sobre el tema.

Otra manifestación de su personalidad creativa la constituye la relación entre la praxis musical y la teorización de la misma. Habitualmente la teorización se expresa por medio de la investigación musicológica, pero el compositor Borbolla necesita de su demostración en la música misma por él compuesta: de ahí que dedique muchos de sus sonos a demostrar su teoría de la acentuación en ese género, y con ello a ejemplificar las categorías genéricas por él establecidas de *son puro* y otros dos tipos de son, a partir de la métrica y el ritmo. Se entabla un diálogo entre Borbolla-compositor y Borbolla-musicólogo en el cual no siempre ambos coinciden y donde ambos interactúan, se complementan y en algunos aspectos uno trasciende al otro. En la propia conceptualización del son el *compositor* se revela más abierto y original que el *musicólogo*. En tanto en sus escritos enfatiza en la esencia rítmica y métrica

---

<sup>17</sup> C. BORBOLLA. Escritos inéditos en el archivo personal: “La canción y el lied”, 1958; “El cocoyé”, 1963; “La síncope, expresión musical de las Américas”, 1972; “El son nació en La Habana”, 1978; “Saumell y su época”, 1979; “Biografía del danzón”, 1982. Escritos publicados: “La influencia africana en la música cubana”, 1959, en revista *Arquitectura*, año XXVIII, No. 320, pp. 152-156, La Habana, 1960; “El órgano manzanillero”, 1960, en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, año 57, No. 4, octubre-diciembre, 1966; “El son, exclusividad de Cuba”, 1975, en *Anuario Interamericano de investigación musical*, Gilbert Chase (ed.), v. 11, pp.152-156, University of Texas, Austin, Texas, 1975; “Sobre el son”, 1975, en revista *Signos*, No. 17, p. 74-79. Samuel Feijóo (ed.), Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1975.

del son, dedicándose a sistematizar un conocimiento sobre el género desde su tipología rítmica; como compositor logra llevar al mismo todo el universo sonoro-entonativo de la esencia sonera, específicamente organero-sonera.

Este tipo de son, con sus anticipaciones, es corriente oírlo en las audiciones radiales como color cubano de los pequeños conjuntos. Es raro encontrarlo escrito para el piano en su verdadera idea... Mi compenetración con su esencia se debió a que, como arreglista para los órganos de baile de Manzanillo tuve que comprenderlo bien para poderlo escribir para las grabaciones para tal instrumento. En este trabajo observé tres tipos de sonos, *de acuerdo a sus acentuaciones*: presencia de ésta en la parte cantante solamente, presencia en la parte acompañante solamente; el más notable es cuando la anticipación está en todas las partes. A este tipo lo he denominado en mis libros como 'son puro', ya que era el que poseía un mayor énfasis de intención anticipada<sup>18</sup>. (La cursiva es mía).

Las tesis borbollanas podrían resumirse en dos sentidos de la siguiente manera: en su obra musicológica: *Sobre la génesis y la tipología del son*. En esta última él establece tres tipos, teniendo como parámetro definitorio el comportamiento de la anticipación rítmica. *Sobre la conformación de los ritmos y géneros cubanos*: (geografía, ambientes, condiciones psicológicas, económicas, raciales, culturales...); *sobre el color sincopado de la música antillana* y la conceptualización de *lo negro* en contraposición a *lo africano*.

En su obra compositiva Carlo Borbolla inaugura una nueva faceta dentro del desarrollo del dancismo en Cuba: la línea pianística organero-sonera amplía la plataforma genérica de la música para piano; incide indirectamente en una nueva expresión de *lo cubano en música*.

Después de Ignacio Cervantes un largo vacío se tiende en la música cubana hasta llegar al momento Caturla-Roldán y los que amamos nuestra pequeña gran tradición y la queremos vertebrada, sentíamos ese vacío como un abismo en que se perdía el secreto de la capacidad del cubano para aportar obra a su continuidad ...; pero he aquí que los 'Sones Orientales' de Carlo Borbolla... lo sitúan en pleno derecho como el nexo espiritual entre esos nuestros dos más grandes momentos, como el "*eslabón perdido*" de la cadena de nuestra razón de ser<sup>19</sup>. (La cursiva es mía).

Parafraseando a Hilario González, considero que la aparición de Borbolla para la musicología cubana es el encuentro con el eslabón perdido de la cadena desde Gaspar Agüero - F. Ortiz -A. Carpentier -O. Urfe -Argeliers León -hasta el pensamiento musicológico más actual.

### "Evidence of us..."<sup>20</sup>

El relato del archivo personal de Borbolla y su análisis nos lleva a interpretar las circunstancias del hombre y su medio. En este punto entran a jugar un papel importante para

---

<sup>18</sup> C. BORBOLLA. Carta a Rosario Franco, 16 febrero, 1980. En *Fondo personal Carlo Borbolla*, Serie *Correspondencia*, Museo Nacional de la Música.

<sup>19</sup> HILARIO GONZÁLEZ. "El compositor Carlo Borbolla", periódico *El País*, La Habana, 24 de octubre, 1944.

<sup>20</sup> S. MCKEMMISH. *Ibid.*

el análisis las dicotomías que refieren a la trascendencia del compositor, a su interacción con su contexto, con su pasado, su presente y su futuro.

En un análisis integral (diacrónico y sincrónico, cuantitativo y cualitativo) de los documentos podemos constatar la relevancia de información que éstos contienen comparando la cantidad de ítems por año (en este caso, agrupados por décadas) presentes en soportes de particular significación por su naturaleza como son: *Correspondencia De y A*; *Programas de su obra en concierto*; *Recortes de prensa*; *Escritos* (obras terminadas) *autobiográficos*, *musicológicos*, *pedagógicos* y *aquellos editados* (gráfico 4).

Los recortes de prensa son evidencias tangibles de la valoración de su obra por la prensa escrita entre los años 1944 y 1959 que manifiesta un comportamiento constante, creciente y explosivo durante ese período, en severo contraste con décadas posteriores (gráfico 4). En este tipo de análisis, es una interesante referencia la comparación cuantitativa y diacrónica del comportamiento de la serie *Correspondencia*, que posee un carácter íntimo, privado, a la vez que es un medio de comunicación de Borbolla con el mundo exterior. De ahí que no sea casual que precisamente en las etapas de mayor aislamiento social en la vida de Borbolla, se “dispare” cuantitativamente la correspondencia por él emitida y recibida.

El comportamiento de los *Programas* dentro del expediente destinado a la obra musical (en la serie *Su obra*), desde el punto de vista cuantitativo y diacrónico, revela la acentuada presencia de Borbolla-compositor en la palestra de conciertos durante la década de los cincuenta, así como un sutil renacer a partir de 2002<sup>21</sup>, luego de prolongados compases de silencio (;1966-2001!).

Dentro de los expedientes de las series *Biográficos* y *Familiares* y *Su obra*, existen agrupaciones documentales dedicadas a los escritos, correspondientes a sus respectivas temáticas. En ellos, mediante igual análisis, se revela la naturaleza del accionar social del músico manzanillero, sus períodos de reflexión y la dirección de su desarrollo intelectual. Así vemos que a partir de la década de los cincuenta y hasta la de los ochenta que los escritos musicológicos (EMsgc) de Borbolla son ininterrumpidos y prolíficos, mientras que los pedagógicos se concentran en décadas determinadas y son menos abundantes (EPdgc - 1950, 1970); y solo entre 1960 y 1969 presenciamos las escasas ediciones de su obra musical (EEdit). En las últimas décadas de su vida el compositor se dedica a escribir sus memorias y reflexiones; la mayor cantidad de escritos autobiográficos (EAbgc) los produce en la década de los setenta (gráfico 4).

Finalmente, estos conjuntos documentos pueden agruparse, según su carácter y direccionalidad, en dos tipos que aparecen señalados por las circunferencias. Los recortes de prensa, las ediciones y la obra en concierto (en círculo azul) son de un carácter eminentemente social

---

<sup>21</sup> Es con motivo del centenario del nacimiento de Borbolla que se organizan conciertos con su obra protagonizados por el pianista Ulises Hernández y la camerata dirigida por Zenaida Castro Romeu.



y externo, reflejo de la respuesta directa del medio *hacia* Borbolla; mientras que la *Correspondencia De y A* (círculo negro) posee un carácter profundamente personal, lo que le imprime un sello psicológico-individual a cualquier interacción de Borbolla con su contexto y viceversa. Es quizás por ello que sea tan significativo el hecho de que en las últimas décadas de su vida, cuando la presencia del músico a través de la prensa, en conciertos y en ediciones es menos perceptible, la correspondencia sea el lazo más importante del hombre con su medio.

La existencia de Carlo Borbolla está signada en grado sumo por *la contradicción entre lo original y lo inédito*, que se explica en la certeza que trasmite el compositor acerca de la originalidad de su obra musical (por tanto posible de ser menos comprendida, pero también valiosa y en su nexa con el patrimonio musical cubano del pasado) y su inefable condición de inédita (que lo hace dudar acerca de su valoración presente y, por tanto, su trascendencia futura). Esto último, un *leitmotiv* de su trayectoria vital a partir de 1960 que nos devuelve a la cuestión sobre el *ostracismo y/o el aislamiento* que suceden durante la vida del músico. Particularmente, pienso que ambos son hechos irrefutables de su existencia que se relacionan por un lado con la decisión individual del compositor de confinarse, apartarse de la sociedad en el primer caso (*Correspondencia*) y en el segundo con la respuesta de la sociedad que también opta por aislarlo, ignorarlo (*Recortes de prensa, Programas*).

... ¿Que no se llegue a tocar? No importa. Cumplo con mi deber de compositor cubano sin entrar en debilidades con relación al estilo cómodo. Mi placer reside en este tipo de trabajo. Gauguin pintó, en una isla del Pacífico, una gran cantidad de obras maestras ignoradas en vida. El yerno de Sentenat es un magnífico pintor que no desea exponer. Así, pues, *seguiré trabajando bajo mi ostra*. Esto es la esencia de mi vida, para bien del catálogo musical de Cuba, aunque el capítulo mío actual, quede en blanco<sup>22</sup>. (La cursiva es mía).

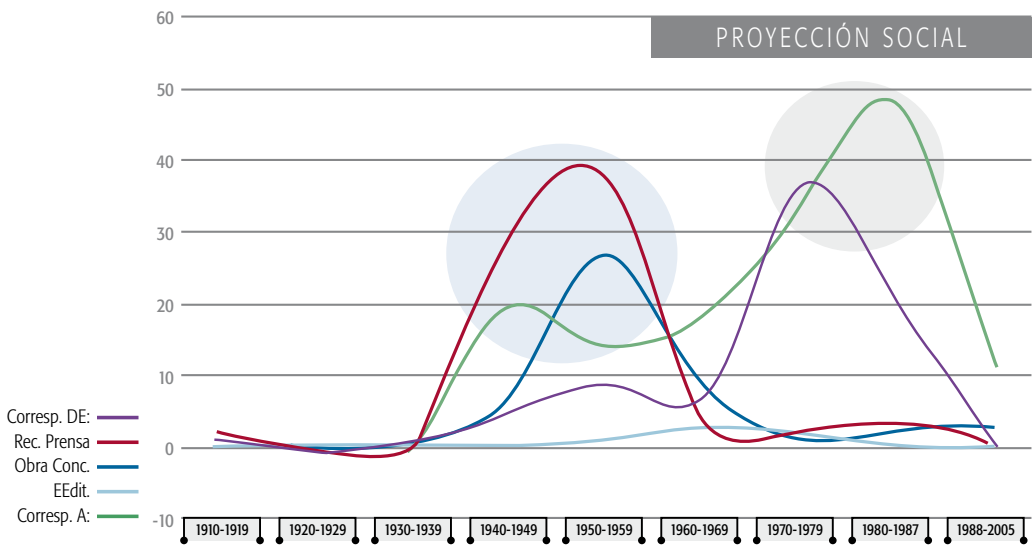
Dilucidar las causas de esta situación es mucho más complejo, pero sí considero que están ligadas a las características de la personalidad de Borbolla y a las de la sociedad en la que entra a partir de 1960: un hombre crítico, inquisitivo (hasta consigo mismo), suspicaz, controversial y polémico en un medio que aún no estaba preparado para lidiar con la polémica y con la controversia –ni creativa, ni ideológica.

Finalmente, toda esta problemática reflejada en la obra de Borbolla es expresión del intenso y extenso proceso identitario que tiene lugar en y durante el quehacer creativo del músico, cuyo espectro abarca el cuestionamiento, la toma de decisiones, soluciones desde el nivel técnico-expresivo, pasando por la esfera genérica, hacia su repercusión en el contexto socio-cultural y la proyección personalidad/sociedad hasta las formas en que se define la interacción entre lo universal y lo nacional.

Todas las cuestiones pasan por el ineludible tamiz de nuestra identidad nacional. Precisamente lo más trascendental que nos ofrece esta investigación que abarca desde el archivo

---

<sup>22</sup> C. BORBOLLA. Carta a Magaly Ruiz, 18 de septiembre, 1973. En *Fondo personal Carlo Borbolla*, Serie *Correspondencia*, Museo Nacional de la Música.



personal hasta el músico Carlo Borbolla, es su repercusión en las investigaciones sobre la *identidad* de la música cubana que por mucho tiempo han desconocido las visiones desde la *otredad* que Borbolla representa y nos reorientan la mirada hacia nuevos focos indagatorios, remitiéndonos una vez más a la significación trascendente del rescate y la investigación de la memoria musical que atesoran los archivos de la música.