



Musealizar la rumba: salsa y memoria en Bogotá

Andrés Pachón Lozano

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio
Bogotá, Colombia
Marzo de 2020



Musealizar la rumba: salsa y memoria en Bogotá

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de
Magíster en Museología y Gestión del Patrimonio

Andrés Pachón Lozano
Director: William Alfonso López

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio
Bogotá, Colombia
Marzo de 2020

*Pueblo latino de cualquier ciudad,
ha llegado la hora de la unidad
ha llegado la hora del estrechón de manos
como protección...
Pueblo latino de cualquier barrio, de cualquier ciudad...¹*

¹ Fragmento de la canción Pueblo Latino, composición del puertorriqueño Catalino "Tite" Curet Alonso

Agradecimientos

A todas las personas que hacen parte del Museo Nacional de la Música de Cuba por el apoyo brindado durante mi estancia y práctica de maestría, en particular a Jesús Gómez Cairo, Osmani Ibarra Ortiz, Carmen Rosa Báez y Mayteé Garricks González. Jesús, su director, autorizó mi entrada a las entrañas del Museo; Osmani, el jefe de museología, me recibió, acogió y orientó en todo el proceso; Carmen Rosa, coordinadora del sello editorial, orientó mi trabajo práctico y compartió conmigo su conocimiento, algunas de sus impresionantes y emotivas anécdotas y también, varios de sus libros. Gracias a ella tuve una mayor conciencia del legado de la Revolución Socialista en Cuba. Mayteé, museóloga, me acompañó permanentemente en todas las actividades que realicé alrededor de este trabajo dentro del Museo y, no siendo esto suficiente, junto con Osmani me propusieron conocer a otras personas y experiencias relacionadas con la gestión del patrimonio cultural en Cuba, con las que afortunadamente tuve contacto.

De otra parte, quiero agradecer muy especial y afectuosamente a Daysi Vilaró Pedro y a su hijo Marcos Ulises por abrir para mí las puertas de su hogar, brindarme su amistad y ser tan generosos conmigo. Sin su acogida en La Habana, este trabajo no hubiera sido posible.

También quiero agradecer a mi pequeña gran familia; Liliana, mi hermana, y Emperatriz, mi madre. Ellas siempre me han brindado su apoyo incondicional y últimamente han entendido mejor mis decisiones, al menos eso creo.

A mi director de trabajo de grado William López, con quién compartimos el gusto por la salsa, por sus importantes aportes y sugerencias en momentos clave de este proceso de pensamiento y escritura. También al cuerpo de profesores de la Maestría, por compartir su conocimiento y suscitar reflexiones museológicas críticas.

Y finalmente, a mi bella Lili que, desde aquella noche en que nos conocimos en la pista de baile, comparte conmigo la aventura de la vida y fue quién me impulsó y animó a realizar este viaje académico-cultural. Cada día que estuve presente en La Habana, ella estuvo conmigo en mis pensamientos. También hizo posible que este documento tuviera una mejor forma.

Resumen

Este documento, “Musealizar la rumba: salsa y memoria en Bogotá”, corresponde al trabajo final de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, y está conformado por tres partes. Las dos primeras corresponden a las memorias de una estancia y una práctica académicas, las dos realizadas en el Museo Nacional de la Música de Cuba, en dos periodos diferentes de 2019. La tercera, que da título al documento, es una reflexión teórica sobre el concepto de musealización en relación a las prácticas culturales de una comunidad.

En la memoria de la estancia académica, presento un testimonio de la experiencia vivida durante un mes en el Museo Nacional de la Música. Dedicué ese tiempo a conocer en profundidad importantes áreas como aquellas de museografía, restauración y conservación. La memoria ofrece un panorama general sobre la organización y el funcionamiento del Museo, que pretende ser un primer paso en la construcción de un plan museológico para esa institución.

La práctica fue una experiencia derivada de los hallazgos de aquella primera visita al Museo. En aquel entonces identifiqué una debilidad en las comunicaciones del Museo, razón por la cual decidimos emprender, junto con mi asesor institucional, el diseño de una estrategia de comunicaciones en redes sociales. Para ello, hice una argumentación teórica sobre la estrategia de comunicación de un museo basada en la comprensión cubana sobre patrimonio cultural. Este documento aporta las bases conceptuales para la implementación de la estrategia de comunicaciones digitales del Museo.

En la reflexión teórica establezco un vínculo entre el fenómeno de la salsa en Bogotá y los procesos de musealización y gestión del patrimonio en la ciudad. Para ello muestro un panorama general de la música salsa en Bogotá, tratando de identificar algunos aspectos que pueden ser considerados patrimonio de la ciudad. Luego reviso algunas cuestiones sobre patrimonio cultural inmaterial a la luz de los lineamientos institucionales, para finalizar con algunas reflexiones acerca de la posible musealización de la salsa en Bogotá.

Palabras clave: salsa en Bogotá, patrimonio cultural inmaterial, museo de música, musealizar la rumba.

Abstract

This document, “Musealizar la rumba: salsa y memoria en Bogotá”, corresponds to the final work for master’s degree in Museología y Gestión del Patrimonio (museology and heritage management), at Universidad Nacional de Colombia. It was made up of three parts. First two sections of this document describes memories of my stay and academic practice, both in the National Museum of Cuban Music spanning two different periods of time from 2019. Third one which gives title to the document, is a theoretical reflection on the musealization concept related to community cultural practices.

In the report of academic stay, I presented a testimony of the experience lived during a month at Museo Nacional de la Música. I dedicated time to understand in depth important areas such as museology, restoration and conservation. The report offers an overview of the Museum organization and operation, which aims to be a first step to create a museological plan.

The practice was an experience derived from findings during my first visit to the Museum. At that time, I identified a weakness in communications process, which is why we (with my institutional advisor) decided to undertake the design of a social networks communications strategy. To do this, a theoretical argument was developed about the communication strategy based on Cuban comprehension of cultural heritage. That document provides the conceptual basis for implementation of digital communications strategy.

In the theoretical reflection, I establish a link between the salsa phenomenon in Bogotá, and processes of musealization and heritage management in the city. To do this, I presented an overview of salsa music in Bogotá, trying to identify some aspects that may be consider heritage of the city. Then I reviewed some issues about intangible cultural heritage in light of institutional guidelines, to finish with some thoughts on possible musealization of salsa in Bogotá.

Key words: salsa in Bogotá, Intangible cultural heritage, music museum, musealize the rumba

Contenido

Introducción	13
1 Vida y obra del Museo Nacional de la Música de Cuba	15
1.1 Preámbulos.....	15
1.2 Introducción.....	16
1.3 La institución.....	17
1.4 Historia y carácter del Museo Nacional de la Música.....	18
1.5 Colección del Museo Nacional de la Música	23
1.5.1 Origen e historia.....	25
1.5.2 Ubicación	25
1.5.3 Incremento	27
1.5.4 Documentación	27
1.5.5 Investigación	34
1.5.6 Conservación	35
1.5.7 Restauración	39
1.6 Arquitectura del Museo Nacional de la Música.....	44
1.6.1 Sedes	44
1.6.2 Espacios	49
1.6.3 Instalaciones	53
1.7 La exposición	53
1.7.1 Discurso expositivo.....	54
1.7.2 Estructuración de las áreas temáticas	54
1.7.3 Criterios expositivos y niveles de comunicación.....	57
1.7.4 Exposición permanente.....	58
1.7.5 Colecciones que condicionan la exposición	58
1.7.6 Elementos multimedia	58
1.7.7 Estado de conservación y mantenimiento	58
1.8 Difusión y comunicación	58
1.8.1 Definición del público.....	59
1.8.2 Servicios	59

1.8.3	Programación cultural	60
1.8.4	Estrategias	61
1.8.5	Departamento de Musicología	64
1.8.6	Sello Editorial	66
1.9	Seguridad.....	68
1.9.1	Organización de la seguridad	68
1.9.2	Protección contra incendios y emergencias	68
1.10	Plantilla de personal	69
1.11	Consideraciones finales	72
1.11.1	Derroteros para un plan museológico.....	72
1.11.2	Sobre la estancia en el Museo	75
2	El Museo se comunica	80
2.1	Antecedentes	80
2.2	Introducción.....	80
2.3	Comunicación del patrimonio cultural.....	81
2.4	Comprensión cubana del patrimonio cultural	84
2.5	El programa de comunicaciones	86
2.5.1	Comunicación institucional.....	86
2.5.2	Estrategia de comunicaciones.....	87
2.6	El papel del Museo Nacional de la Música	90
2.6.1	Las comunicaciones.....	91
2.6.2	Ediciones Museo de la Música	91
2.7	Internet en Cuba y redes sociales.....	93
2.8	La estrategia.....	94
2.8.1	¿Cómo empezamos?	95
2.8.2	La promesa de valor.....	98
2.8.3	¿A quién nos dirigimos?.....	98
2.8.4	Estudio de homólogos.....	98
2.8.5	¿Cuánto cuesta?	101

2.9	Consideraciones finales	102
3	Musealizar la rumba: salsa y memoria en Bogotá	104
3.1	Presentación	104
3.2	Introducción	104
3.3	Museal y musealizar	106
3.3.1	El patrimonio cultural desde la visión institucional.....	110
3.3.2	Bogotá y su patrimonio cultural inmaterial	113
3.4	La rumba	116
3.4.1	Tiempo y espacio de la rumba.....	118
3.4.2	Música, expresión del alma	120
3.4.3	Baile, lenguaje corporal	123
3.5	Salsa Capital	124
3.5.1	Corte uno. Bogotá de antes, Bogotá de ahora	124
3.5.2	Corte dos. La salsa	126
3.5.1	Corte tres. La salsa en Colombia	127
3.5.2	Corte cuatro. La salsa capital.....	129
3.5.3	Corte cinco. ¿Es la salsa patrimonio cultural de Bogotá?	130
3.6	Una propuesta curatorial	136
3.7	Hacia la musealización de la rumba	139
3.7.1	Exposiciones sobre salsa en el país	140
3.7.2	Exposiciones de salsa en el mundo	143
3.7.3	Algunas experiencias museales/musicales.....	144
3.7.4	Estrategias comerciales	148
3.8	Consideraciones finales	149
	Bibliografía	152

Índice de fotografías

Fotografía 1. Sede original del Museo Nacional de la Música. Museo Nacional de la Música.....	17
Fotografía 2. Acta de entrega del edificio. Museo Nacional de la Música.....	18
Fotografía 3. Sala de los pianos en sede original. Museo Nacional de la Música.....	19
Fotografía 4. Nota del periódico Granma, 17 de octubre de 2014. Andrés Pachón Lozano, archivo MNM.	22
Fotografía 5. Instrumentos musicales. Andrés Pachón Lozano.....	24
Fotografía 6. Arte decorativo. Andrés Pachón Lozano.	24
Fotografía 7. Artes plásticas en el depósito 3. Andrés Pachón Lozano.	26
Fotografía 8. Piezas en el depósito 1. Andrés Pachón Lozano.....	26
Fotografía 9. Ficha de registro manual. Andrés Pachón Lozano.....	29
Fotografía 10. Ficha técnica en libro de registro. Andrés Pachón Lozano.	30
Fotografía 11. Tipología de piezas del departamento de Biblioteca y Archivo. Andrés Pachón Lozano.....	31
Fotografía 12. Instrumentos envueltos en papel para su conservación. Andrés Pachón Lozano.	39
Fotografía 13. Taller de restauración textil y de papel. Andrés Pachón Lozano.	40
Fotografía 14. Abanico restaurado de la colección de Vestuario escénico. Andrés Pachón Lozano.	40
Fotografía 15. Arpa en taller de restauración. Andrés Pachón Lozano.....	41
Fotografía 16. Manuscrito en taller de restauración. Andrés Pachón Lozano.	42
Fotografía 17. Manuscrito en proceso de restauración en máquina. Andrés Pachón Lozano.....	43
Fotografía 18. Hall del Museo Nacional de la Música en la sede temporal. Andrés Pachón Lozano.....	44
Fotografía 19. Fachadas norte y occidental de la sede original del MNM. Andrés Pachón Lozano.	45
Fotografía 20. Patio sevillano restaurado. Andrés Pachón Lozano.	47
Fotografía 21. Área para guardabolsos. Andrés Pachón Lozano.	49
Fotografía 22. Soportes metálicos para vitrinas. Andrés Pachón Lozano.....	52
Fotografía 23. Vitrinas en la sede original. Andrés Pachón Lozano.....	52
Fotografía 24. Exposición Aniversario Sindo Garay y la Nueva Trova en el Pabellón Cuba en 2017. MNM.	60
Fotografía 25. Pedro de la Hoz (derecha) en el programa “El compositor y su obra”. Andrés Pachón Lozano.	61
Fotografía 26. Presentación de libros en la Feria Internacional del Libro de La Habana, 2012. APL.	67
Fotografía 27. María Antonieta Henríquez, María Teresa Linares y Jesús Gómez Cairo. MNM.	73
Fotografía 28. Museo de la salsa. Tomada de su página de Facebook.....	141
Fotografía 29. Museo Jairo Varela. Andrés Pachón Lozano.....	142
Fotografía 30. Exposición <i>Rhythm and Power</i> . Tomada de New York Times.	143
Fotografía 31. Exposición <i>American Sabor</i> . Tomado de la página web del Museo de las Américas.....	144
Fotografía 32. Sala de la música en Palacio de Segundo Cabo. Andrés Pachón Lozano.....	145
Fotografía 33. Mayteé Garricks en el módulo de baile y danza. Andrés Pachón Lozano.....	146
Fotografía 34. Sala música en Parque Explora. Tomada de https://www.parqueexplora.org/SalaMusica	147
Fotografía 35. Sala de la Expresión en el Museo del Caribe. Tomada de El Espectador.....	148

Índice de figuras

Figura 1. Principales acontecimientos en el Museo Nacional de la Música. Elaboración propia.....	23
Figura 2. Ubicación de las sedes, original y temporal, del Museo en el municipio de La Habana Vieja. ...	48
Figura 3. Distribución temática de las salas de la planta baja. Museo Nacional de la Música.....	50
Figura 4. Distribución temática de las salas de la planta alta. Museo Nacional de la Música.	51
Figura 5. Planos de vitrinas y soportes en madera. Museo Nacional de la Música.	52
Figura 6. Distribución de vitrinas y pantallas en la planta alta. Museo Nacional de la Música.....	55
Figura 7. Distribución de vitrinas y pantallas en la planta baja. Museo Nacional de la Música.....	55
Figura 8. Portada de la primera edición del boletín informativo. Museo Nacional de la Música.	62
Figura 9. Estructura orgánica del Museo Nacional de la Música. Elaboración propia.	70
Figura 10. Modelo de comunicación del Museo. Elaboración propia.	83
Figura 11. Esquema de subordinación institucional	92

Índice de imágenes

Imagen 1. Portadas libros Ediciones Museos de la Música.....	93
Imagen 2. Imagotipo actual del MNM.....	96
Imagen 3. Primer imagotipo del MNM. Tomado de un documento oficial de 1997. MNM	97
Imagen 4. Aplicaciones del imagotipo del Museo Nacional de la Música	97
Imagen 6. Perfil en Facebook del Centro de información del Museo Nacional de Bellas Artes.....	99
Imagen 5. Perfil principal en Facebook del Museo Nacional de Bellas Artes.....	99
Imagen 7. Perfil en Facebook de la Cartelera cultural del Museo Nacional de Bellas Artes.	100
Imagen 8. Página web del Museo Nacional de Bellas Artes.	100
Imagen 9. Perfil en Facebook del Portal José Martí.....	101
Imagen 10. Como mi ritmo no hay dos. Autor: Tulio Sampayo	140

Introducción

Culminar el programa de estudios de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio implica el desarrollo de tres componentes: una estancia, una práctica y un trabajo de orden conceptual. Este documento es la suma de aquellos. Pero no es solamente la suma de tres partes, sino el resultado de un proceso de estudio, análisis y reflexión sobre dos temas que han atrapado mi interés durante buena parte de mi vida.

Cuando decidí estudiar Museología en la Universidad Nacional de Colombia, lo hice con la intención de profundizar teóricamente en el campo de los museos, a partir de las inquietudes generadas a través de mi experiencia profesional en el diseño gráfico de varios montajes expositivos en espacios no museales. Me interesaba saber y entender cómo funcionaban las exposiciones dentro del museo, el manejo de sus colecciones y las relaciones con el público. Una vez cursando la Maestría y con parte del camino recorrido, llegó el momento de elegir un tema sobre el cual realizar el trabajo final y luego varias cavilaciones y de las oportunas asesorías de los profesores Edmon Castell y William Alfonso López, decidí hacer una reflexión que tuviera relación con la música salsa, una de mis más fuertes pasiones. De tal manera que este trabajo se convirtió en un asunto museal² y musical.

Con esto en mente, ¿qué mejor que hacer la estancia en un museo de música? Fue así como hice contacto con el Museo Nacional de la Música en La Habana, la institución que se ocupa de la gestión del patrimonio musical cubano y que, al recibir mi solicitud, no dudó en abrirme sus puertas y me acogió en este fructífero y bonito proceso. Allí pude conocer de cerca la gestión del Museo, la actividad de varias de sus áreas y lo más importante, intercambiar ideas con profesionales apasionados y conscientes de sus aportes para la protección y manejo del patrimonio de su país.

Durante la estancia observé que la comunicación institucional era uno de los aspectos urgentes a intervenir para el mejoramiento de las relaciones del Museo Nacional de la Música con su público. En vista de aquello, decidí regresar a La Habana unos meses después, para realizar la práctica académica y así contribuir con un primer paso en el diseño de una estrategia de comunicaciones para el Museo.

Luego, con la experiencia de la academia, del Museo Nacional de la Música y de la vida misma, empecé la escritura del trabajo conceptual donde reflexiono, en clave de patrimonio local sobre la apropiación de la música salsa por parte de algunos sectores de la población bogotana desde los años setenta del siglo pasado, y por las posibilidades de hacer con ella un proceso museal.

² Museal en referencia a expresiones susceptibles de ser conservadas para exponer a un público como parte del patrimonio cultural de un lugar, tal como se infiere en el documento Conceptos claves de museología del ICOM.

Como resultado de este recorrido, decidí organizar el presente documento según el orden en que fui elaborando la escritura de los tres componentes, asignando a cada uno un capítulo y un nombre. El primero es la memoria de la estancia, titulado "Vida y obra del Museo Nacional de la Música de Cuba", el segundo, llamado "El Museo se comunica", corresponde a la memoria de la práctica y, finalmente, se encuentra el trabajo de orden conceptual con el nombre "Musealizar la rumba: Salsa y memoria en Bogotá", que también da título a todo el documento.

1 Vida y obra del Museo Nacional de la Música de Cuba

Precisiones de estilo

Escribí la memoria de mi estancia en clave de aportar elementos para la elaboración de un Plan Museológico; y lo hice en dos personas gramaticales, la primera y tercera personas del singular. Usé la primera persona del singular cuando tuve que escribir sobre mis propias reflexiones y observaciones alrededor de la vida y obra del Museo; esto es, en estos preámbulos y en los apartados de Plantilla de personal y Consideraciones finales. Y usé la tercera persona del singular cuando, en el resto del documento, tuve que escribir sobre la vida y obra del Museo, propiamente dicha, a partir de las elaboraciones del colectivo del que me estaba haciendo parte. En primera persona escribí, pues, mis elaboraciones en torno a la vida y obra del Museo; y en tercera, la vida y obra del Museo en el intelecto general de sus trabajadores³.

1.1 Preámbulos

Esta primera parte es resultado de las dos visitas, de un mes cada una, que realicé al Museo Nacional de la Música de Cuba, en mi calidad de estudiante de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, en 2019. En términos formales del Programa, hice una estancia, durante la primera visita, entre febrero y marzo, y debo escribir una memoria de ello, que aporte a la elaboración de un Plan museológico del Museo. Este capítulo es esa memoria. En términos reales, sin embargo, lo vivido durante la segunda visita, entre agosto y septiembre en los términos formales de la práctica, es inescindible de mi experiencia en el Museo y de lo que, en consecuencia, escribo sobre él.

Además de ser un compromiso académico, esta estancia estuvo motivada por mi idea de que el establecimiento de relaciones profesionales que permitan el encuentro de culturas y el intercambio de experiencias y nuevo conocimiento, es fundamental para el desarrollo museológico de América Latina. En este sentido, es necesario unir los lazos museológicos entre países hermanos y con experiencias diferentes respecto a la gestión del patrimonio cultural con el objeto de consolidar un pensamiento museológico que responda a las necesidades especiales de nuestros pueblos.

También están las motivaciones afectivas. Cuando hice contacto con la música popular cubana me enamoré inmediatamente de ella y, desde entonces, quise conocer su historia y el lugar donde se originó. Tuve la oportunidad de conocer Cuba en 2016 y notar, entre tantas otras cosas, la importancia que tiene la cultura para el pueblo cubano; es un aspecto vital en

³ Intelecto general, *General Intellect*, es la categoría propuesta por Karl Marx para hacer referencia al conocimiento social general. Marx, Karl. "Contradiction between the foundation of bourgeois production (value as measure) and its development. Machines etc." En *Grundrisse*. 1857-1861. pp. 626. Citado por Henao-Kaffure, Liliana. *Poder mundial y salud. Comparación histórica de pandemias de gripe. Los casos de 1918-19 y 2009-10*. Tesis de Doctorado en Salud Pública. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2018. pp. 238.

la conformación de su proyecto de nación y se encuentra presente en la agenda gubernamental al mismo nivel de asuntos como los económicos, los educativos y los de seguridad social, muy diferente a como sucede en Colombia. En esta línea, era muy importante conocer de cerca la experiencia de gestión de una institución museal cubana. Me motivó mucho también la manera de ser del pueblo cubano, su idiosincrasia: gente cálida, alegre, honesta, solidaria, creativa y siempre dispuesta a ponerle el pecho a las adversidades. Son admirables, ¡cosa grande caballero!

1.2 Introducción

Esta memoria intenta hacer explícitos los principios que rigen el funcionamiento del Museo Nacional de la Música de Cuba. La información que aquí se plasma es la síntesis elaborada a partir de los documentos del Museo a los que tuve acceso, las conversaciones sostenidas con varios de sus colaboradores, así como las observaciones y reflexiones personales luego de conocer los espacios de la institución y algunos de sus procedimientos.

Su estructura está basada en el documento Criterios para la elaboración del plan museológico, del Ministerio de Cultura de España, que recomienda la comunidad de base de la Maestría como guía para la realización de la memoria⁴. De tal manera que se centra en presentar los principios institucionales sobre la gestión del patrimonio musical y los aspectos técnicos de algunos de sus procesos más que en reflexiones derivadas de las relaciones interpersonales que sostuve, o en un análisis sobre el quehacer profesional de los trabajadores del Museo.

Considero que en algunos apartados destaco la calidad y compromiso de todas las personas con las que pude establecer comunicación, así como la visión que, desde las políticas estatales, se tiene de la gestión del patrimonio cultural en Cuba.

⁴ Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio. Pautas para la Implementación y Evaluación del Trabajo Final. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2018. p. 6

1.3 La institución

El Museo Nacional de la Música (MNM) es la institución estatal encargada de la recuperación, conservación, investigación y divulgación del patrimonio musical cubano de todos los tiempos. Actualmente se encuentra ubicado en la calle Obrapia n.º 509, entre Bernaza y Villegas, en el municipio de La Habana Vieja, toda vez que su sede original, ubicada en Capdevila n.º 1, entre Habana y Aguiar, también en La Habana Vieja (Fotografía 1), está siendo restaurada, desde hace 13 años, en el marco del Programa de Rescate, Plasmación y Difusión del Patrimonio Musical Cubano⁵. Durante el primer semestre de 2020, en el marco de la celebración del aniversario número 500 de la fundación de la ciudad de La Habana, el Museo espera abrir de nuevo las puertas de su sede original.



Fotografía 1. Sede original del Museo Nacional de la Música. Museo Nacional de la Música.

⁵ Una descripción del Programa está disponible en la página web del Museo en http://www.museomusica.cult.cu/index_ampliado.php

El Museo Nacional de la Música se creó bajo la dirección del Consejo Nacional de Patrimonio y actualmente funciona con recursos provenientes del Ministerio de Cultura, administrados a través del Instituto Cubano de la Música, institución que también se encarga de la gestión de los convenios de cooperación internacional.

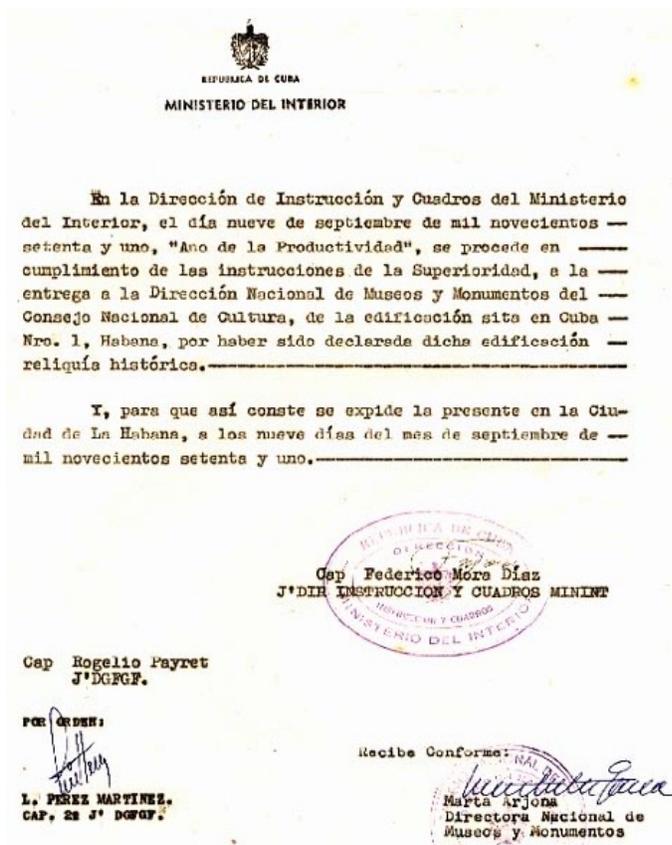
1.4 Historia y carácter del Museo Nacional de la Música

Por decisión del Consejo Nacional de Cultura, el Museo nació el 13 de junio de 1970. María Antonieta Henríquez, quien hasta entonces se había desempeñado como Subdirectora Nacional de Música, fue su primera directora y gestora. La sede original del Museo fue entregada oficialmente el 9 de septiembre de 1971 y, desde entonces, esta fecha fue adoptada como la de su fundación (Fotografía 2).

Los trabajos de restauración y acondicionamiento de la edificación tardaron 10 años, y durante ese tiempo se sentaron las bases y se trazaron los objetivos de la institución. Simultáneamente, y a pesar de las dificultades que estos trabajos presentaron, el Museo mantuvo su actividad en el fomento de colecciones, la edición de publicaciones y la oferta de servicios especializados.

Aún sin salas de exposición permanentes, el Museo realizó diferentes actividades dentro de las que se cuentan el diseño de exposiciones y la organización de conciertos en otras instituciones, la edición de discos en conjunto con la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM), la publicación de libros, y el acompañamiento a otros proyectos museales como el de la casa de Alejandro García Caturla que, en la ciudad de Remedios, fue rescatada y convertida en Museo Memorial en 1975.

También en 1975, y gracias a la colaboración del Museo Nacional de Bellas Artes, se instaló el Gabinete de Restauración de Bienes Patrimoniales en Papel, con el que se iniciaba un



Fotografía 2. Acta de entrega del edificio. Museo Nacional de la Música.

importante trabajo de restauración de los fondos documentales del Museo. El Gabinete de Restauración se mantuvo hasta 1994 cuando, por motivos económicos, tuvo que ser cerrado.

Tras la jubilación de María Antonieta Henríquez, en 1983, la museóloga especialista Ligia Guzmán, ocupó durante 11 meses la dirección del Museo. Ya en 1984 fue nombrada como directora María Teresa Linares, una reconocida investigadora que había trabajado en prestigiosas instituciones como el Instituto de Etnología y Folklore, el Conjunto Folklórico Nacional y la ya mencionada Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM).



Fotografía 3. Sala de los pianos en sede original. Museo Nacional de la Música.

Entre 1981 y 1986 nacieron las salas permanentes del Museo. “Reproductores Musicales” e “Instrumentos Musicales Afrocubanos” fueron las primeras, y luego vinieron “Agrupaciones Musicales Cubanas” y “Organología Universal”. En 1985 se abrió “Sala Teatro”, un espacio que permitió fortalecer la actividad de animación cultural del Museo. La apertura de estas y otras salas, como aquella de los pianos (Fotografía 3), llevó a la consolidación de la institución como un proyecto cultural reconocido dentro de la población de la ciudad que atrajo a todo tipo de visitantes: escolares, trabajadores, investigadores y, sobre todo, músicos.

En palabras del museólogo Osmani Ibarra Ortiz, 1987 fue un año de mucha labor.

Entre otras actividades se destacaron las exposiciones resultado de acuciosas investigaciones. Sobresalientes los trabajos de Clara Díaz sobre Luisa María Morales y Manuel Ponce; Edilia Piñón con su Catálogo de Obras Corales y la figura de José Manuel Jiménez (Lico); Raúl Martínez se dedicó de forma especial a organizar, entre otros, los homenajes a Clara Romero de Nicola en el centenario de su natalicio y los 75 de Gisela Hernández; José

Piñeiros y Cecilia Rodríguez contribuyeron también con sus proyectos de investigaciones a lograr que 1987 fuera un año de mucho éxito⁶.

Como consecuencia de la compleja situación económica sufrida en la isla durante la década del noventa del siglo XX, la actividad del Museo decayó. Los conciertos y las exposiciones transitorias se redujeron y cesó la edición de partituras, libros y ediciones musicales. Para compensar esta situación, se impulsó el Sistema de Documentación Técnico, como mecanismo de control del patrimonio bajo responsabilidad del Museo. El Consejo Nacional de Patrimonio Cultural⁷ impulsó esta iniciativa y, a partir de 1994, se inició el procesamiento computarizado de los inventarios de las colecciones. También en ese tiempo, bajo el liderazgo del museólogo Ibarra Ortiz, se llevó a cabo un estudio sobre las condiciones ambientales a las que estaban expuestas las colecciones: luz solar, temperatura, humedad relativa, ventilación de los espacios y ubicación del Museo. Fruto de este estudio, se inició un plan de trabajo en el que se priorizaron la reorganización de los almacenes y el diseño museográfico.

En 1997, tras la fusión con el Centro de Documentación e Información Musical Odilio Urfé, por decisión del Instituto Cubano de la Música, el musicólogo Jesús Gómez Cairo, director del antiguo Centro, asumió la dirección del Museo. Con la fusión, se reorganizaron las áreas de “Museología” y “Biblioteca”, esta última nombrada como “Centro de Documentación y Archivo”, y surgieron las áreas de “Investigaciones” e “Informática”.

A finales de la década del noventa, la progresiva mejora de la situación económica de la isla permitió recuperar la actividad en el diseño de exposiciones y la edición de folletos y libros; entre 1999 y 2001 se editaron más de 30 publicaciones. Y en la medida en que se fueron incorporando los fondos del Centro de Documentación Musical Odilio Urfé y, con ellos, los especialistas en las ciencias de la información, se incrementaron también los servicios de biblioteca y archivo.

De forma paralela al crecimiento de la colección, y al consecuente problema de hacinamiento en los depósitos, el edificio del Museo presentó afectaciones estructurales relacionadas con filtraciones de agua, humedad y deterioro de la carpintería. La intervención del edificio y la búsqueda de soluciones para el adecuado almacenaje de los bienes patrimoniales se hicieron urgentes. Conscientes de la problemática y apoyados en los estudios previos realizados sobre las condiciones ambientales, los profesionales del Museo buscaron

⁶ Ibarra, Osmani. Breve historia del Museo Nacional de la Música. Documento en construcción.

⁷ El Consejo Nacional de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la República de Cuba es la instancia encargada de precisar y declarar los bienes que deben formar parte del patrimonio cultural de la nación, los cuales estarán sujetos a los preceptos de la Ley n.º 1, Ley de Protección al Patrimonio Cultural, y su Reglamento, el decreto n.º 118 del Consejo de Ministros. Tomado de <http://www.cnpc.cult.cu/quienes-somos> Consultado el 6 de julio de 2019.

soluciones institucionales, y en 2003 el Instituto Cubano de la Música, en cabeza de Abel Acosta Damas, propuso un programa de acciones organizativas y financieras encaminadas a la conservación y protección del patrimonio tangible e intangible de la cultura cubana. De esta manera se oficializó el Programa de Rescate, Plasmación y Difusión del Patrimonio Musical Cubano, que centró en el Museo Nacional de la Música sus principales acciones de trabajo y dio un importante impulso a la restauración de su edificación.

En 2004 comenzaron los estudios para determinar la intervención restaurativa, y en vista de que el espacio no era suficiente para albergar las colecciones y el archivo, Eusebio Leal, en su condición de Historiador de la Ciudad, propuso utilizar un edificio situado al lado del Museo como sede de la Biblioteca y el Archivo. Concluidos los estudios, se determinó que, para poder hacer los trabajos, era necesaria la evacuación total de la edificación. Fue así como desde 2005, se comenzó el empaquetamiento y traslado de toda la colección a su sede temporal. Este momento se aprovechó también para descartar algunas piezas por deterioro y trasladar algunas otras al Centro de Documentación. De forma paralela, el Museo impulsó la renovación de los museos Alejandro García Caturla, que reabría sus puertas en marzo de 2007, y Rodrigo Prat, que lo haría el 26 de febrero de 2010, ambos notablemente mejorados.

Fruto de los recursos que se gestionaron a través del Programa de Rescate, Plasmación y Difusión del Patrimonio Musical Cubano, el taller de restauración, con un equipamiento modesto que permitiría realizar trabajos de poca envergadura, se reabrió. Este proceso fue complementado mediante un convenio que, con el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, aportó productos, herramientas y capacitación a los especialistas encargados por el Museo.

La creación del sello editorial Ediciones Museo de la Música, en 2006, representó una nueva etapa en la plasmación y divulgación del patrimonio musical cubano. A la fecha se han publicado un total de 72 títulos y su actividad se mantiene vigente. A pesar de no tener exposiciones abiertas al público, el tiempo de permanencia del Museo en su sede temporal se ha aprovechado para hacer énfasis en la restauración de la colección, la promoción cultural, la renovación de sus salas de exposición y la investigación musicológica.

En el marco del proyecto de colaboración internacional "La música cubana: rescate y difusión de su patrimonio"⁸, se realizó en 2013 el Taller Internacional Patrimonio Musical: Rescate y difusión bajo la coordinación del Museo. Fue un evento de tres días con la

⁸ Este proyecto fue financiado por la Unión Europea y se desarrolló entre marzo de 2010 y febrero de 2013. Su objetivo principal fue fomentar la diversidad cultural para el desarrollo de los pueblos a través del fortalecimiento del Museo Nacional de la Música. Justamente con los recursos otorgados, el Museo pudo llevar a cabo varios programas y actividades claves para su funcionamiento. Más adelante se mencionan algunos de ellos. Para ampliar la información se puede consultar el siguiente enlace: <http://www.museomusica.cult.cu/colaboracion1.php>

participación de profesionales de otros países donde se presentaron y debatieron temas relacionados con la gestión del patrimonio musical. Una de las actividades del Taller fue la inauguración del Gabinete de restauración de documentos en soporte de papel, que fue posible gracias a los recursos económicos provenientes del convenio.

Actualmente la actividad del Museo está concentrada en la preparación de su reinauguración. Para ello, entre otras actividades, pueden mencionarse el diseño de los nuevos guiones museográficos, la restauración de las piezas de la colección que se van a exponer, y las adecuaciones finales de su sede original.

El Museo hace parte del directorio de museos de instrumentos musicales del Consejo Internacional de Museos, ICOM por su sigla en inglés⁹, y es reconocido en el país como la principal institución que gestiona el patrimonio musical cubano (Fotografía 4). Como su nombre lo indica, tiene carácter nacional y, aunque su sede está en la capital de la nación, hace regencia y acompañamiento a las instituciones que gestionan patrimonio musical en todas las provincias de la isla. Su personal ha participado en cursos, seminarios y conferencias a nivel internacional, en los que ha compartido su experiencia de trabajo en el Museo y los resultados de sus investigaciones en él.



Fotografía 4. Nota del periódico Granma, 17 de octubre de 2014. Andrés Pachón Lozano, archivo MNM.

⁹ Directorio disponible en <http://network.icom.museum/cimcim/resources/sigla-for-musical-instrument-collections/#c20253> Consultado el 26 de mayo de 2019.



Figura 1. Principales acontecimientos en el Museo Nacional de la Música. Elaboración propia

1.5 Colección del Museo Nacional de la Música

La colección del Museo, compuesta por piezas que hacen parte del patrimonio musical de Cuba (partituras, documentos, trofeos, estandartes y, por supuesto, instrumentos musicales), está organizada en dos fondos: uno gestionado por el departamento de Biblioteca y Archivo, y otro gestionado por el departamento de Museología. El primer fondo está conformado por la biblioteca, el archivo, la fonoteca, y la fototeca, y por conservar cierta autonomía respecto del departamento de Museología, el departamento de Biblioteca y Archivo, y el fondo que este gestiona, serán presentados más adelante en la sección Documentación de la colección. El segundo fondo, gestionado por el departamento de Museología, está organizado en las siguientes categorías:

Instrumentos musicales. Dentro de esta categoría se han incluido idiófonos, membranófonos, aerófonos y cordófonos, además de instrumentos como tambores y guitarras, y de otros objetos que, aunque no son instrumentos propiamente, son utilizados para hacer música, tales como conchas de caracol y rines de automóvil, conocidos en Cuba como campanas (Fotografía 5).

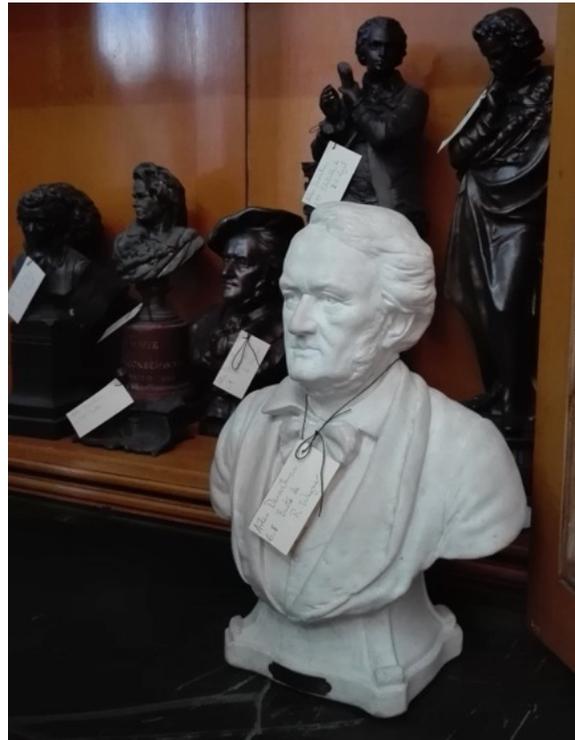
Reproductores musicales. Dentro de esta categoría se han incluido artefactos para reproducir música, tales como fonógrafos, gramófonos y radios.

Historia. Esta categoría es la más diversa. Hacen parte de ella piezas como metrónomos, medallas y trofeos, así como diapasones, espejuelos, plumas, reconocimientos (premios) y batutas, entre muchos otros.

Artes plásticas. En esta categoría se encuentran piezas de arte como pinturas al óleo y esculturas.



Fotografía 5. Instrumentos musicales. Andrés Pachón Lozano.



Fotografía 6. Arte decorativo. Andrés Pachón Lozano.

Numismática. Esta categoría está, curiosamente, compuesta por sellos distintivos y placas de reconocimiento.

Vestuario. Esta categoría está compuesta por prendas de vestir y accesorios, tanto de uso cotidiano como de uso en presentaciones y conciertos: sombreros, abanicos y prendedores, entre otros.

Arte decorativo. Esta categoría está compuesta por objetos de arte realizados con fines decorativos y ornamentales: vasos, bustos, platos y relojes, entre otros (Fotografía 6).

Mobiliario. Esta categoría está compuesta por objetos como sillones, armarios, escaparates, relojes, sillas, butacones y revisteros. Estas piezas se encuentran distribuidas en diferentes áreas del Museo y algunas, como los anaqueles y escaparates, son utilizados.

Filatelia. Esta categoría está compuesta por estampillas que han sido organizadas de acuerdo al lugar de procedencia.

1.5.1 Origen e historia

La colección del Museo empezó a conformarse a partir de donaciones personales e institucionales. Así está consignado en el documento sobre la historia del Museo:

Entre las donaciones más importantes que se recibieron en los primeros tiempos están las partituras originales y ediciones antiguas de José Mauri, Gonzalo Roig, Alejandro García Caturla, Hubert de Blanck, Amadeo Roldán, José White, Eduardo Sánchez de Fuentes, Guillermo Tomás, Erich Kleiber y Esteban Salas. Instituciones como el Teatro García Lorca y el Museo Nacional de Bellas Artes hicieron importantes aportes al enriquecimiento de los fondos museables; de la primera llegó la valiosísima colección de partituras del antiguo Teatro Tacón, y de la segunda una partitura original del Himno Nacional, la viola y otros objetos pertenecientes a José White, el violín de Amadeo Roldán, fonógrafos y cajas de música¹⁰.

Tras la primera década de funcionamiento del Museo, la Dirección de Patrimonio Cultural le asignó un presupuesto anual para la compra de piezas museables. Todas las piezas de la colección son propiedad del Estado de Cuba. En la siguiente tabla se muestra el inventario según las categorías:

Categoría	Inventario en libros	Inventario en base de datos
Instrumentos musicales	1011	1013
Reproductores musicales	140	140
Historia	271	271
Artes plásticas	245	245
Numismática	449	449
Vestuario	333	333
Arte decorativo	118	118
Mobiliario	116	116
Filatelia	4200	350
Totales	6883	3035

1.5.2 Ubicación

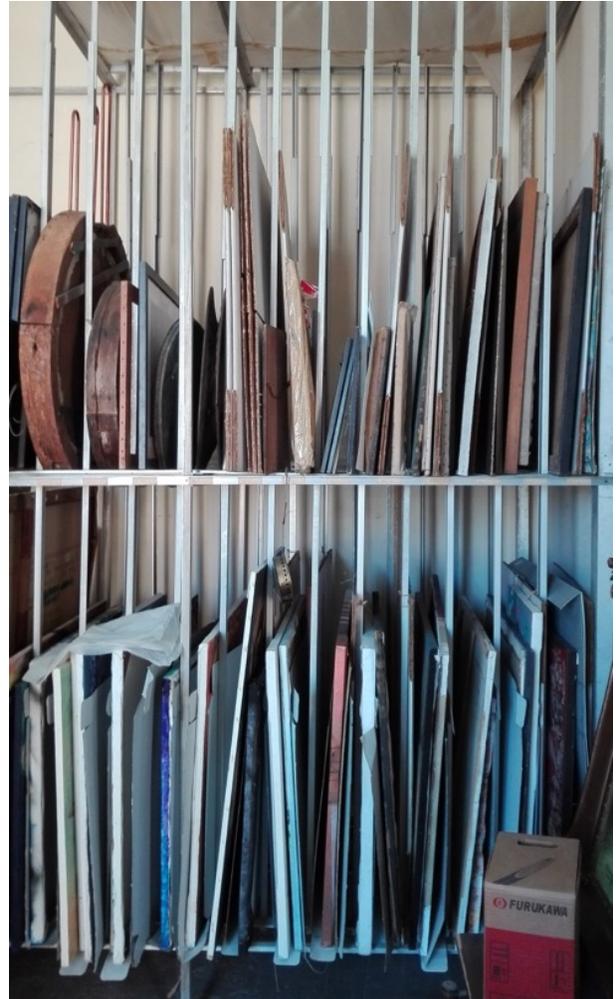
La colección se encuentra almacenada en tres depósitos en la última planta del edificio. El mobiliario de la colección se encuentra distribuido en los depósitos, áreas de oficina y algunos corredores. En la primera planta hay un depósito destinado al almacenamiento de los pianos, excepto de dos que están ubicados en el patio interno del edificio y son utilizados para presentaciones y conciertos programados por el Museo. La distribución de la colección en los depósitos es la siguiente:

¹⁰ Ibarra, Osmani. Breve historia del Museo... *Op. cit.*

Depósito 1. Este depósito está compuesto por tres secciones; en la sección 1 están los reproductores musicales; en la sección 2, los idiófonos; y en la sección 3, los membranófonos (Fotografía 8).



Fotografía 8. Piezas en el depósito 1. Andrés Pachón Lozano.



Fotografía 7. Artes plásticas en el depósito 3. Andrés Pachón Lozano.

Depósito 2. En el depósito se encuentran los aerófonos y los cordófonos.

Depósito 3. En este depósito se encuentran las piezas de Historia, Artes plásticas, Numismática, Vestuario, Arte decorativo, Mobiliario y Filatelia (Fotografía 7).

A pesar de las complejas condiciones por falta de espacio y mobiliario para el almacenamiento de la colección, el equipo de museología ha realizado un trabajo minucioso para su clasificación y organización. Con el método de registro y ubicación utilizados es fácil acceder a las piezas de la colección dentro de los depósitos.

1.5.3 Incremento

La política de adquisición de colecciones contempla su incremento a través de la compra, la donación, la transferencia o canje entre instituciones, y el depósito temporal de piezas de otra institución o de una persona natural. La política recibe el nombre de “Completamiento de colecciones” y se rige principalmente por dos principios:

1. Que las piezas que integren la colección del Museo hagan parte de lo que se considera patrimonio musical cubano.
2. Que permita complementar la colección con piezas que el Museo no posea.

Para lograr esto último, existe un plan llamado “Gráfico de recolección metódica”, en el que, sistemáticamente, se hace una evaluación de la colección para detectar vacíos de piezas y proceder, así, a su búsqueda y adquisición. El procedimiento se realiza dos veces al año, debido a que el presupuesto anual se distribuye en dos entregas, una por semestre; y es necesario tener en cuenta que no se deben adquirir piezas que se tengan en la colección, a menos que posean un valor simbólico excepcional.

Las decisiones sobre la adquisición de nuevas piezas para la colección recaen sobre el “Comité de Tasación y Compras”, compuesto por la dirección, la subdirección, las jefaturas de Archivo y Museología, y el jefe del departamento de Economía.

El presupuesto asignado durante el año 2019 para la adquisición de nuevas piezas para los dos fondos de la colección fue de CUP\$500.000 (quinientos mil pesos cubanos), aproximadamente USD\$20.000 (veinte mil dólares estadounidenses).

En la actualidad existe un corpus de la colección que se ha seleccionado para conformar la exposición permanente y está organizado de acuerdo con las salas temáticas. Este es un proceso continuo que está direccionado por el guion museológico de cada una de las salas.

La exposición permanente se instalará una vez se termine la restauración y adecuación de la sede original.

1.5.4 Documentación

Tipos de registro

Cuando las piezas ingresan al Museo se les hace un registro de entrada central. Después de ese registro, las piezas pasan al departamento de Museología donde son estudiadas y clasificadas según su tipología, y catalogadas mediante una ficha técnica a la que se le asigna un número de inventario que mantiene un orden consecutivo de llegada.

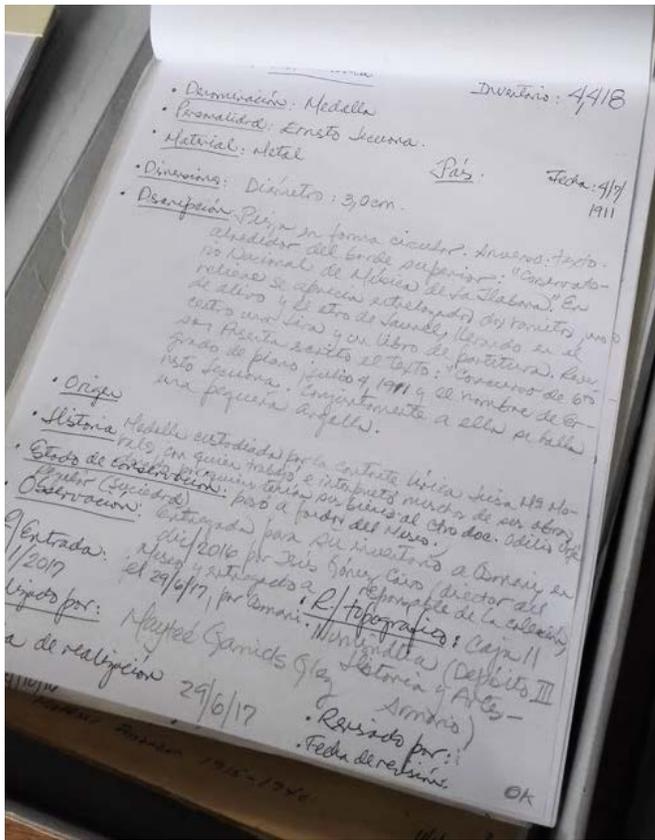
El número otorga a las piezas una identificación para el inventario y orienta su ubicación en las estanterías de los depósitos.

De acuerdo con la categoría, dicho número inicia con un dígito entre el 0 y el 9, tal como se presenta en la siguiente tabla:

Categoría	Dígito inicial
Instrumentos musicales	0
Reproductores musicales	1
Historia	2
Artes plásticas	3
Numismática	4
Vestuario	5
Arte decorativo	6
Mobiliario	7
Filatelia	9

Esta catalogación la realizan el Jefe de Museología y las museólogas (actualmente todas mujeres), y para facilitar las actividades de clasificación y estudio, las categorías de la colección han sido distribuidas por grupos entre las museólogas del departamento: un grupo lo componen Numismática, Vestuario y Filatelia; otro, Historia y Arte decorativo; otro, Artes plásticas y Mobiliario; y el último, Instrumentos musicales y Reproductores musicales. La gestión de cada grupo comprende los procesos de catalogación en las fichas técnicas (Fotografía 9), el registro digital, el préstamo, la investigación y la museografía, y en las actividades de conservación otros especialistas apoyan el trabajo.

Una vez realizada la catalogación, el registro de la pieza se realiza en un formato impreso que se direcciona al archivo de los libros (Fotografía 10). Tales libros están organizados por categorías en un mueble destinado para ellos. Posteriormente, y de acuerdo con la planeación general de cada museóloga, se realiza el registro digital de las fichas técnicas en el software File Maker Pro. La licencia del software fue adquirida por el Museo a través del mencionado proyecto "La música cubana: rescate y difusión de su patrimonio", y se utiliza para la catalogación de toda la colección.



Fotografía 9. Ficha de registro manual. Andrés Pachón Lozano.

Durante el proceso investigativo es posible decidir el traslado de una pieza de una categoría a otra. En tal caso, el número de inventario cambia y la pieza se ingresa a la nueva categoría con un nuevo registro, pero en la ficha técnica queda hecha la anotación. En caso de que una pieza sea dada de baja por su deterioro, su número topográfico no se reutiliza y en la ficha técnica queda también hecha la anotación. Además de contener el número de inventario, las fichas técnicas contienen información relacionada con el tamaño, los materiales y el estado de conservación de las piezas, así como con la salida del depósito en caso de restauración o préstamo.

Para llevar un control sobre los cambios, todas las novedades se registran en las fichas técnicas con las firmas de las personas encargadas.

Documentación de restauración

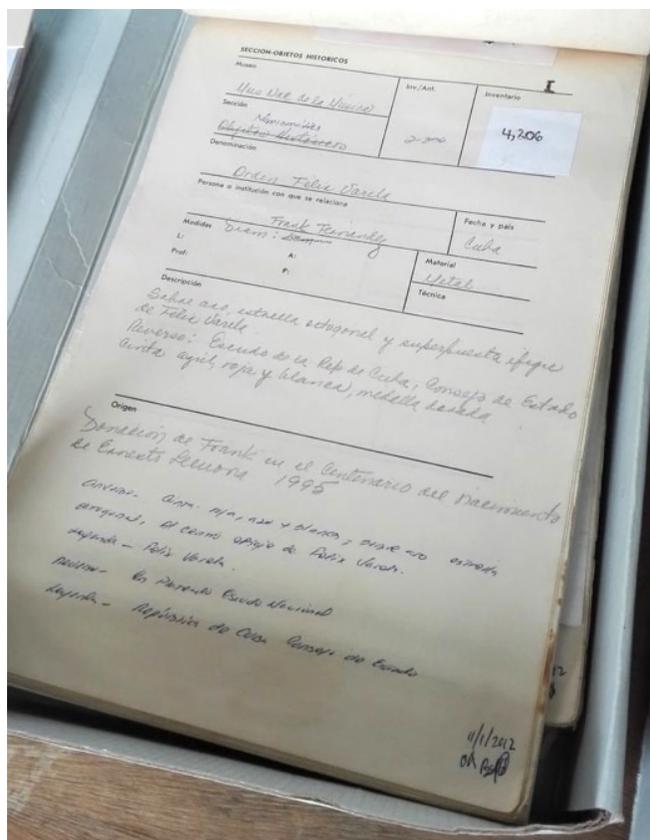
Los procesos de restauración del archivo documental se registran en dos formatos según el trabajo a realizar: uno es la Planilla de dictamen de encuadernación, y otro, la Planilla de dictamen técnico de restauración de papel, esta última en el anexo 1. En ambos casos el formato incluye, además de los datos técnicos de la pieza que ingresa al taller, una propuesta preliminar de intervención que es ajustada una vez se desarrolla y finaliza el procedimiento.

Documentación gráfica de las colecciones

El registro fotográfico de las piezas no siempre se ejecuta una vez que estas ingresan a la colección debido a que el especialista que lo realiza no hace parte de la plantilla de personal permanente del Museo. En este sentido, es necesario hacer una planeación de toma de fotografías. Una vez obtenidas, las fotografías se ingresan a la base de datos en el software File Maker Pro.

1.5.4.1 Biblioteca y Archivo

Biblioteca y Archivo es el área encargada de la recopilación, clasificación, archivo y procesamiento del fondo documental del Museo. Surge como un departamento a partir de la incorporación al Museo de los fondos del Centro de Documentación e Información Musical Odilio Urfé. Aquí llega y se procesa todo el archivo documental referente al patrimonio musical cubano.



Fotografía 10. Ficha técnica en libro de registro. Andrés Pachón Lozano.

Catalogación

La catalogación la realizan cuatro profesionales, cada uno responsable de un fondo diferente. Según el fondo, dichos profesionales tienen un conocimiento específico sobre la materia. Por ejemplo, para el caso de las partituras, el profesional encargado de la catalogación debe tener conocimientos sobre categorías musicales como género, época y tipo de intérprete, entre otras, que le permitan catalogar correctamente la pieza y determinar su importancia.

Cuando una pieza ingresa al Museo, sea por donación, canje o compra, se realiza una ficha técnica con la información según el tipo de fondo al que pertenece, y se le asigna un número de inventario que es igual al número de catalogación. Estos números se asignan

de forma consecutiva según las piezas se van catalogando en el Museo.

En el proceso de catalogación de las partituras se utilizan dos normas: la norma Rims, para partituras de antes de 1850; y la norma ISA G, para partituras posteriores. En algunas ocasiones se decide utilizar una forma híbrida entre estas de acuerdo con la información que se posea de cada pieza documental.

Tipología

Los documentos que custodia el departamento de Biblioteca y Archivo están clasificados en las siguientes categorías (Fotografía 11):

Biblioteca. Esta categoría está compuesta por monografías.

Archivo. Esta categoría está compuesta por partituras, programas de mano, tesis, revistas y fondos personales. Estos últimos son documentos en papel como partituras o correspondencia. Si luego de recibir un fondo personal llegan más documentos que pertenezcan a esa personalidad, se incluyen en el mismo fondo para complementarlo.

Fonoteca. Esta categoría está compuesta por casetes, discos de vinilo de 78, 45 y 33 rpm., rollos para pianola, discos metálicos para cajas de música y CD-ROMs.

Fototeca. Esta categoría está compuesta por fotografías, en su mayoría, de personalidades de la música cubana.



Fotografía 11. Tipología de piezas del departamento de Biblioteca y Archivo. Andrés Pachón Lozano.

Condiciones de conservación y almacenaje

Al igual que el departamento de Museología, el de Biblioteca y Archivo enfrenta dificultades de espacio porque este resulta insuficiente para almacenar todo el material que atesora, y por las condiciones de conservación relacionadas con la insuficiente dotación de equipos para el control de la humedad en el ambiente, ya mencionadas. Para mitigar un poco los daños de los materiales se tomó la decisión de almacenar los documentos en cajas de pH neutro y mantenerlos a temperatura ambiente para evitar someterlos a cambios bruscos que aceleren su deterioro.

Informatización de la documentación

El área de Digitalización se encarga de obtener un archivo digital de las piezas que conforman el fondo del departamento de Biblioteca y Archivo. En esta área trabajan tres personas, un profesional principal que está de manera permanente en el Museo y coordina el área, y dos profesionales que vienen por días según el plan de trabajo de digitalización.

Existen dos procedimientos para la digitalización de las piezas. Los fondos fotográficos se digitalizan a través del escáner, y los fondos personales y partituras, a través de fotografías. Lo anterior obedece a que los fondos fotográficos toleran mejor el proceso del escáner porque su soporte material es más resistente a la manipulación física y a la exposición a este tipo de luz. En el caso de los otros fondos, la digitalización a través del registro fotográfico permite una menor manipulación de las piezas y evita la exposición de estas a una luz que las afecte. De otra parte, la digitalización a través de este método permite enfrentar piezas de gran formato, que no podrían ser digitalizadas con el escáner. En el caso de que una pieza requiera de un proceso de restauración, el procedimiento exige que primero sea digitalizada y luego restaurada; de lo contrario, se correría el riesgo de afectar la pieza en el proceso de digitalización, luego de su restauración.

La digitalización de documentos es uno de los procesos más lentos dentro del Museo. Esta situación se debe, sobre todo, a la falta de funcionarios en la plantilla que permitan fortalecer el equipo y así agilizar el ingreso de la información al software, que es un proceso dispendioso y de mucho cuidado. En un futuro mediano, la idea es poder conectar la base de datos a un catálogo digital que se pueda consultar en línea. En este departamento también se utiliza el software File Maker Pro para la catalogación digital del fondo documental. Este programa permite crear plantillas con los campos de información particulares según la colección que se va a catalogar. Por ejemplo, la catalogación digital que se hace de una partitura es diferente a la de una monografía.

El registro y la catalogación del archivo está al 100%, y la información registrada en la base de datos File Maker Pro, aproximadamente al 50%.

Crecimiento

El crecimiento ocurre a través de las donaciones que de forma permanente van llegando y de las compras que se gestionan en el comité que se realiza dos veces al año. Como se mencionó antes, para la adquisición de nuevas piezas se prioriza su valor simbólico y novedad para el Museo.

Condiciones de almacenaje y conservación

Los archivos que, como se anunció, se encuentran depositados en cajas de cartón de pH neutro, se organizan en anaqueles metálicos según número topográfico. Una vez se haga el

traslado a la sede original, hacia allá se moverá una pequeña parte del fondo que corresponde al material de consulta de primera mano y todos los archivos digitales. En el edificio temporal permanecerá la mayor parte del fondo que corresponde a los materiales con más valor.

Servicios

El departamento de Biblioteca y Archivo presta servicios de consulta los días lunes y miércoles dentro de su horario de atención. Para hacer consulta de material, el visitante debe acercarse a los funcionarios encargados del servicio y hacer explícita su necesidad de búsqueda. Luego ellos buscan en la base de datos File Maker Pro bien sea por tema, título o autor, y seleccionan el material que puede ser útil para satisfacer la búsqueda. Este material es exclusivo para consulta dentro del Museo, en un espacio habilitado para tal fin. La consulta no está restringida a especialistas, sino que cualquier persona con necesidad de información puede solicitar documentos a este departamento.

Si el visitante necesita consultar un documento especial que, a juicio del Museo, posee un valor excepcional como, por ejemplo, originales de partituras musicales que solo se conservan allí, es necesario que la persona lleve una carta de la institución de la que hace parte en la que se solicite y justifique el permiso de consulta. Por ahora no hay un catálogo del archivo publicado en internet, ni préstamo externo de material

1.5.4.2 Archivo de gestión documental

El Archivo de gestión documental recoge la memoria histórica de la institución, y orgánicamente, de manera directa, depende de la dirección del Museo. Además de gestionar el archivo administrativo del Museo, que está compuesto por documentos como cartas, contratos, licencias, actas de compras y solicitudes, entre otros, se encarga también del archivo documental de la Agencia Cubana de Derecho de Autor Musical (ACDAM) y del Instituto Cubano de la Música. Por demás, conserva archivo desde la fundación del Museo, y responde a la política estatal de conservación de archivos, firmada por Raúl Castro¹¹.

Además de clasificar y custodiar el archivo administrativo, esta dependencia presta el servicio de copias digitales de los documentos. El interesado en una copia debe hacer la solicitud directamente con la persona encargada del archivo, y esta se encargará de tomarle foto a los documentos y de enviarlos por correo electrónico. La misma persona se encarga de hacer un filtro de la información que puede ser copiada y la que no. El depósito de los documentos se hace almacenándolos en cajas de cartón plastificado de pH neutro y organizándolos cronológicamente en anaqueles dispuestos para ello.

¹¹ El 8 de agosto de 2001 se aprobó el Decreto-Ley No. 221 “De los Archivos de la República de Cuba” que crea el Sistema Nacional de Archivos y establece las normas para la actividad archivística en el territorio nacional.

Para que un documento del Museo pase a ser parte de este archivo debe haber pasado por la revisión de su Comisión de valoración documental, que está compuesta, además de la persona encargada de esta dependencia, por el director, la subdirectora y el abogado. Esta comisión se reúne dos veces al año. Una vez se determina que un documento puede ser parte de este archivo, se hace ficha de registro manual y se deja en cuarentena 24 días aproximadamente. No se ha podido avanzar en el registro de las fichas en la base de datos informática por el déficit de personal. Actualmente, este trabajo está a cargo solo de una persona. Cuando el resto del Museo se traslade a la sede original en Capdevila, el Archivo de gestión documental continuará funcionando en la sede de calle Obrapia.

1.5.5 Investigación

El Museo es un referente nacional e internacional para los investigadores interesados en diferentes temáticas relacionadas con el patrimonio musical cubano. Los fondos del Museo son accesibles para la investigación. Como ocurrió con esta estancia, el Museo permite el acceso a información sobre la institución y su colección, previa solicitud formal y presentación de requerimientos. Al Museo llegan estudiantes, museólogos, musicólogos y, en general, personas interesadas en la colección y en la investigación que se hace sobre ella. Los resultados de la investigación realizada en el Museo derivan en políticas de conservación, restauración y divulgación, entre otras.

1.5.5.1 Estado de la investigación de la colección del Museo

La colección más investigada es la de instrumentos musicales, de la que existe un catálogo impreso que presenta una clasificación organológica de los instrumentos. La investigación fue colectiva y estuvo a cargo, entre otras personas, de Osmani Ibarra, Jefe de Museología, y Jesús Gómez Cairo, director del Museo. Actualmente se encuentra en proceso de investigación la colección de reproductores musicales cuyo resultado también derivará en un catálogo publicado y los tomos II y III del catálogo de instrumentos musicales.

1.5.5.2 Adecuación del personal técnico del Museo a la especialidad de la colección

Además del jefe, en la Dirección de Museología hay un equipo de cuatro profesionales que se desempeñan como museólogas. Ellas cuentan con formación académica en gestión del patrimonio y con experiencia de trabajo en instituciones culturales. Cada una se especializa en una o varias de las colecciones específicas y se encarga de estudiar e investigar sobre ellas. Este proceso va de la mano con las nuevas salas de exposición que tienen asignada a una persona experta a cargo. Igual sucede en el departamento de Biblioteca y Archivo. Los profesionales a cargo de las colecciones son especialistas en gestión documental y manejo de archivos. También hay profesionales especialistas en los temas de cada colección: fonoteca, fototeca, monografías y archivo.

1.5.5.3 Proyectos individuales desarrollados por técnicos del Museo

Desde el área de restauración se realizaron dos trabajos que aportan de manera significativa al desarrollo de prácticas de conservación y restauración dentro del Museo. Uno de ellos es la política de conservación y exhibición de la partitura más antigua que hay del Himno Nacional de Cuba, “La Bayamesa”. El otro, corresponde a una política de conservación y restauración de colecciones textiles. Los dos trabajos se realizaron como tesis de maestría por dos de los profesionales que integran el equipo de restauración.

De otro lado, desde el departamento de Musicología se encuentra en desarrollo una investigación sobre el fondo personal de Carlo Borbolla, músico de Manzanillo, que hace parte del fondo de Biblioteca y Archivo. Esta investigación, que se realiza desde el Museo, hace parte, al mismo tiempo, de una tesis de maestría.

1.5.5.4 Relación con universidades y otros organismos de investigación

Restauración tiene un vínculo con una estudiante del Instituto Superior de Artes (ISA) y con una estudiante del Colegio Universitario San Gerónimo. En el caso del ISA, la estudiante alterna su tiempo entre las clases asistenciales en la institución académica y el trabajo práctico en el Museo. En cuanto a San Gerónimo, la estudiante trabaja todos los días en el Museo y recibe clases viernes y sábados. Actualmente se contempla la posibilidad de que el Museo se convierta en una unidad docente por la alta cualificación de sus profesionales, de un lado, y por el vínculo establecido por años con el ISA y el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, de otro.

1.5.5.5 Memorias y publicaciones

Las memorias y publicaciones son responsabilidad del sello editorial. Además de libros, se han impreso folletos, catálogos, marcadores de libros y gigantografías. Uno de los últimos folletos impresos fue el de la Breve Historia del Himno Nacional de Cuba, “La Bayamesa”¹², fruto de una investigación realizada por el director del Museo.

1.5.6 Conservación

1.5.6.1 Criterios generales en materia de conservación preventiva

El personal del Museo hace énfasis en las actividades de conservación de la colección y evita, así, tener que llevar a procesos de restauración sus piezas. Este ha sido uno de los principales retos en esta etapa de transición. Como la edificación no cuenta con un sistema de aireación y climatización artificial, uno de los criterios más importantes ha sido el de aprovechar al máximo las condiciones ambientales naturales.

¹² Gómez Cairo, Jesús. Breve Historia de Himno Nacional de Cuba. Ediciones Museo de la Música. La Habana, 2018.

Otra de las actividades que se realizan para la conservación de la colección, es la envoltura en plástico de las piezas de mayor tamaño, así como la disposición y la ubicación, de la mejor manera posible, de las piezas según su naturaleza física. Por ejemplo, ahora los abanicos se almacenan abiertos en cajas grandes.

Toda pieza o documento nuevo que ingresa a la colección debe pasar por un periodo de cuarentena antes de ir a los depósitos. Este tiempo lo determinan el especialista en conservación y el museólogo, según la naturaleza de la pieza, analizando aspectos como el material de fabricación, el lugar de origen, las condiciones previas de conservación y el estado actual.

Se tienen en cuenta también los riesgos naturales. Por ejemplo, en el edificio donde funcionará el archivo, se ha determinado que no se podrán almacenar colecciones en la planta baja, porque estarían en peligro en caso de una inundación por ciclón o tsunami.

1.5.6.2 Condiciones de conservación específicas existentes

El equipo de conservación está compuesto por tres profesionales. Su misión principal es velar por mantener las colecciones en el mejor estado posible, con las condiciones espaciales y ambientales actuales. Diariamente hay rutinas establecidas que incluyen la limpieza de las piezas, la organización de los depósitos y la apertura de puertas y ventanas para permitir la circulación del aire a través de los depósitos.

Condiciones ambientales

El edificio temporal carece de equipos de climatización artificial, como se ha hecho explícito. Por tal motivo, la colección está expuesta a las condiciones ambientales de la isla según sea temporada de verano o invierno. En la mayor parte de Cuba, el clima predominante es de tipo cálido tropical, con temperaturas generalmente altas. La máxima media está entre los 27°C y 32°C y la mínima media entre los 17°C y 23 °C. De noviembre a abril es menos caluroso y se conoce como temporada de invierno. Los meses restantes corresponden al verano. En La Habana, ubicada al occidente de la isla, las temperaturas son menos altas en comparación con las presentadas en las provincias de oriente como Santiago y Guantánamo. La humedad relativa es alta, presentando niveles cercanos al 80%. Los máximos niveles, cercanos al 90%, se presentan en la mañana a la salida del sol, y descienden hasta el 60% a medida que se acerca el mediodía¹³. Las condiciones ambientales que debe soportar la colección son ciertamente extremas.

Iluminación

¹³ El clima de Cuba. Instituto de Meteorología de la República de Cuba. Disponible en: www.insmet.cu. Consultado el 23 de agosto de 2019.

Actualmente, la colección en los depósitos está expuesta a fuentes de luz natural y artificial. La luz artificial se enciende durante la jornada de trabajo del Museo, de lunes a viernes entre 8:00 a.m. y 5:00 p.m., para realizar las labores de conservación y limpieza. La luz natural no incide directamente sobre las colecciones; mientras las ventanas permanecen abiertas, ninguna pieza está expuesta directamente a la luz del sol.

Los depósitos de Museología presentan el siguiente esquema:

Depósito 1.

Es un espacio de 4mts. x 28mts., aproximadamente. Cuenta con diez luminarias fluorescentes, distribuidas en grupos de dos.

Depósito 2.

Cuenta con nueve luminarias fluorescentes de 1.20 mts. de longitud cada una, distribuidas equitativamente por el espacio en tres grupos de dos y uno de tres.

Depósito 3.

Cuenta con nueve luminarias fluorescentes.

En el hall del edificio incide la luz natural proveniente de las claraboyas laterales de la planta superior y de la entrada principal.

Contaminación

- **Contaminación biológica.** Todo el material que se encuentra en el Museo está expuesto a la contaminación biológica, particularmente por hongos, debido a la elevada humedad relativa de la ciudad. Por supuesto, el riesgo más alto lo presenta el depósito de Biblioteca y Archivo, por la naturaleza de su colección.

De otra parte, los instrumentos de madera resultan propensos al ataque de comején. Para eliminar la presencia de comején en los pianos, por ejemplo, se utilizan inyecciones de permetrina directamente en la madera. El tratamiento puede ser de varias aplicaciones dependiendo del grado de infestación.

Para controlar la proliferación de ratones, cucarachas y zancudos, el Museo es fumigado una vez al mes. Con nitrógeno y en una cámara de asfixia, se tratan algunos instrumentos y piezas de mobiliario para evitar y controlar la aparición de comején. Estos procesos son realizados por profesionales que se contratan de forma independiente.

- **Contaminación atmosférica.** Se ha dicho que, como medida de conservación, durante el día se abren puertas y ventanas de los depósitos para permitir la circulación de aire. Esta

medida, sin embargo, permite la entrada de polvo y material particulado del exterior, que se acumula en los estantes de depósito y las piezas de la colección.

- **Contaminación acústica.** En el edificio temporal hay entrada de ruido, a través de las ventanas, que proviene de la actividad en las casas vecinas, que funcionan como inmuebles habitacionales. Por la entrada principal a este edificio también entra ruido proveniente de la actividad normal de la calle, aunque el nivel de ruido causado por automotores es poco debido a su baja circulación frente al Museo. Pese a estas condiciones, no se observa ni se reporta alguna afectación a las colecciones a causa de la contaminación auditiva.

La sede original sí está expuesta a altos niveles de ruido debido a su ubicación en una avenida principal, justo frente al túnel de La Habana. Por este sector hay una alta circulación de vehículos automotores y de personas.

Manipulación, almacenaje y exposición

En las condiciones actuales las piezas de la colección no sufren mayores desplazamientos. Su manipulación, básicamente, tiene que ver con labores de conservación, limpieza, catalogación y estudio; actividades que, en su mayoría, se hacen dentro de los depósitos. Para entrar allí, los funcionarios deben usar una bata para impedir la contaminación de las piezas con agentes que vengan del exterior. También es obligatorio el uso de guantes de tela para la manipulación de las piezas.

Para el almacenaje de la colección, según su tipología, se utilizan distintos materiales. Por ejemplo, para instrumentos y mobiliario de gran tamaño, se usan bolsas de plástico para protegerlos del polvo. Instrumentos más pequeños, como los de cuerda, se envuelven con papel y se almacenan en estantes parrilleros según tamaño y clasificación. Se utiliza papel guarda, que permite el intercambio de aire entre el interior y el exterior del envoltorio (Fotografía 12).



Fotografía 12. Instrumentos envueltos en papel para su conservación. Andrés Pachón Lozano.

1.5.7 Restauración

En la sede temporal del Museo hay dos espacios habilitados como talleres de restauración; uno dedicado a la restauración textil y de papel (Fotografía 13), y otro dedicado a la restauración de instrumentos de madera. El primero está ubicado en la tercera planta, y el segundo, en la primera. Estos talleres seguirán funcionando en este edificio en calle Obrapia una vez el Museo reinaugure su sede original en Capdevila.

1.5.7.1 Restauración textil

La restauración textil, en el espacio de restauración textil y de papel, está a cargo de una profesional especialista en conservación y restauración. Ella tiene bajo su responsabilidad, principalmente, la restauración de la colección de Vestuario escénico; una de las más afectadas por las condiciones actuales de almacenamiento.

La restauración del vestuario se ha venido realizando a partir de un diagnóstico de su estado realizado por la restauradora y la museóloga encargadas en 2018. En este momento, sin embargo, los procesos de restauración están detenidos por falta de materiales toda vez que estos, en su mayoría, deben ser importados. Actualmente, las dos profesionales realizan un plan de conservación y preservación de las piezas que evite su deterioro, y afirman que deben realizarse acciones urgentes como el cambio en la forma de almacenamiento de las piezas. En



Fotografía 13. Taller de restauración textil y de papel. Andrés Pachón Lozano.

las condiciones actuales de poco espacio, resulta difícil el emprendimiento de estas acciones. Ello se podrá agilizar con la liberación de espacio que generará la mudanza. En este proceso se han restaurado piezas que, como los abanicos, tienen entre sus materiales papel, madera, hueso y plumas, entre otros (Fotografía 14).



Fotografía 14. Abanico restaurado de la colección de Vestuario escénico. Andrés Pachón Lozano.

Las profesionales intervienen en las decisiones museográficas y determinan condiciones como la forma de presentación de las piezas y el tiempo de su exhibición. Para este tipo de colección, por ejemplo, han recomendado su exhibición solo hasta por seis meses. En consecuencia, deberá establecerse un protocolo de rotación de las piezas dentro de la exposición permanente.

Durante la restauración se lleva a cabo un registro de acciones que incluye fotografías previas, simultáneas y posteriores al proceso. Esta información se incluye en la ficha técnica de la pieza en la base de datos. Como se ha mencionado en el apartado “Investigación de la colección”, existen políticas de conservación específicas.

1.5.7.2 Restauración de instrumentos de madera

Esta restauración es realizada por un profesional especialista en conservación y restauración que se encarga, principalmente, de arpas, guitarras y tambores (Fotografía 15). Buena parte de la restauración de este tipo de instrumentos se hace por contrato a profesionales independientes debido al alto volumen de trabajo.

Existe un plan anual de restauración que determina el orden de las piezas que ingresan al taller. No obstante, puede darse prioridad de restauración a piezas luego de la inspección rutinaria al grado de afectación de la colección que hacen los museólogos y conservadores, o por eventualidades como la preparación de una exposición temporal.



Fotografía 15. Arpa en taller de restauración. Andrés Pachón Lozano.

En el proceso de restauración de los instrumentos se hace todo lo posible para que estos queden funcionando. En él, también se hace un registro fotográfico de todo el proceso, que se entrega al jefe del departamento una vez la pieza regresa al depósito.

1.5.7.3 Restauración de papel

El taller de restauración de papel, también en el espacio de restauración textil y de papel, se abrió entre 2012 y 2013 y se encuentra a cargo de dos profesionales especialistas en conservación y restauración. Bajo su responsabilidad se encuentra la restauración de piezas de papel como libros, partituras y revistas; esto es, fundamentalmente, el fondo del departamento de Biblioteca y Archivo (Fotografías 16 y 17).



Fotografía 16. Manuscrito en taller de restauración. Andrés Pachón Lozano.

Cuando un documento ingresa al taller de restauración se hace un diagnóstico de su estado y se registra en una ficha técnica. Esta ficha, además de la información técnica, incluye una propuesta de intervención y fotografías del estado de conservación de la pieza. Durante el proceso de restauración, sin embargo, lo planteado en la propuesta de intervención puede cambiar. Una vez terminada la restauración, las intervenciones que finalmente se realizaron se registran en la ficha técnica y se adjuntan a esta, fotografías que muestren el resultado final. Para tener un respaldo de la información, periódicamente se hacen copias de seguridad en el servidor. Actualmente los equipos informáticos del taller de restauración no se encuentran en red. Esto dificulta la actualización automática de la base de datos.

Un aspecto importante en el funcionamiento del taller de restauración es el trabajo en equipo. A la hora de enfrentar un trabajo que plantea una dificultad especial, los profesionales se hacen consultas entre sí y definen conjuntamente la manera de hacer la restauración.



Fotografía 17. Manuscrito en proceso de restauración en máquina. Andrés Pachón Lozano.

Luego de hacer la ficha técnica se da inicio al proceso de restauración que, en el caso del papel, incluye las siguientes actividades: limpieza superficial, prueba de solubilidad, lavado, desacidificación cuando las tintas no son solubles en agua, secado y prensa. Cuando el documento está muy débil, la restauración puede incluir la laminación como paso final. Todos los químicos utilizados son importados. Si un documento tiene tintas acuosas se aplica con spray un producto que, llamado Book Keeper, neutraliza los ácidos. Este procedimiento se realiza en seco. Para acelerar el secado, una vez hecha la restauración, se usa una plancha eléctrica que, con puntas intercambiables, permite la adaptación a diferentes tamaños. Todos los procesos acuosos se realizan hasta el jueves para que el viernes queden totalmente secos. No se puede dejar material en proceso de secado durante el fin de semana porque no hay quien cambie los materiales y en los documentos pueden aparecer hongos. Por tal razón, los días viernes se destinan para tareas administrativas del taller.

Por reglas de la restauración, en los documentos que presentan pérdidas de texto o imagen, estas, aunque se sepan o intuyan, nunca se completan.

Desde el momento en que se abrió el taller no se han tenido que conseguir materiales. En ocasiones y, a través de la gestión del Ministerio de Cultura, se han hecho pedidos junto con otras instituciones para solicitar grandes cantidades de insumos y distribuir, después, para todos.

Para documentos demasiado estropeados se utiliza el método de reintegración mecánica, asistido por un equipo en que se agrega fibra de papel para hacer los injertos. Se realiza en una máquina hecha en Estados Unidos que, aunque presenta problemas de ergonomía, responde a las necesidades de restauración. Fue necesario hacerle ajustes, como la adaptación de una parrilla, para que funcionara correctamente.

1.6 Arquitectura del Museo Nacional de la Música

1.6.1 Sedes

La sede temporal del Museo es un edificio de tres plantas con 400 metros cuadrados donde funcionan las oficinas de todo el equipo humano de la institución y se almacenan las colecciones. En la primera planta se encuentra la recepción, el taller de restauración de madera, el taller de mantenimiento general, el patio interior o hall y los baños públicos. En el *mezzanine*, entre la primera y la segunda plantas, se encuentran las oficinas de Dirección, Musicología, Archivo administrativo y el sello editorial Ediciones Museo de la Música. En la segunda planta están las oficinas y los fondos pertenecientes a Biblioteca y Archivo. En la tercera planta están los depósitos de las colecciones de Instrumentos musicales, Reproductores musicales, Mobiliario, Artes plásticas, Vestuario escénico, Arte decorativo, Historia, Numismática y Filatelia, así como la oficina del departamento de Museología y el Taller de Restauración textil y de papel. En el hall del edificio se realizan actividades culturales como conversatorios y conciertos (Fotografía 18).



Fotografía 18. Hall del Museo Nacional de la Música en la sede temporal. Andrés Pachón Lozano.

Una vez se terminen los trabajos de restauración de la sede original, se moverán allí las colecciones que harán parte de las exposiciones permanentes y transitorias. En el edificio actual seguirán funcionando los talleres de restauración y el depósito con las colecciones que no se van a mover a la sede original puesto que allá no se cuenta con área de almacenamiento y toda la edificación se destinará para espacios expositivos y oficinas. Este edificio se encuentra en regulares condiciones. Una vez se muevan las colecciones y oficinas ya mencionadas a la sede definitiva se dará inicio a un proceso de restauración. Como el presupuesto destinado no permite la instalación de un sistema de aire acondicionado, se están haciendo estudios para que el edificio tenga un sistema de ventilación asistida que aproveche los flujos de aire naturales y permita la ventilación y control de la temperatura, y, a partir de la nueva distribución de los depósitos, se harán adecuaciones según las especificaciones técnicas de las colecciones. Para establecer las condiciones de conservación del edificio una vez restaurado, se debe tener en cuenta el estado de conservación de las edificaciones aledañas que, de forma directa, inciden sobre él.



Fotografía 19. Fachadas norte y occidental de la sede original del MNM. Andrés Pachón Lozano.

Así, para el momento de la reinauguración la institución contará con tres edificaciones en el municipio de Habana Vieja. Una, que se corresponde con la sede original, será la sede principal del Museo y albergará las exposiciones y las oficinas de Dirección, Museología, Musicología y Administración (Fotografía 19); otra, que se corresponde con un edificio contiguo a la sede original, albergará las oficinas de Biblioteca y Archivo y una parte del fondo correspondiente a materiales de primer uso o que se encuentren en estudio; y otra, que se

corresponde con el edificio donde actual y temporalmente se encuentra el Museo, funcionará como depósito permanente.

La sede original del Museo es un palacete construido a comienzos del siglo XX que fue utilizado como vivienda por una familia burguesa hasta 1936. A partir de ese momento, cuando empezó a dar albergue a la Secretaría de Estado del Gobierno, su uso fue oficial. A partir de 1959 dio albergue al Ministerio del Interior, y desde 1971 al Museo Nacional de la Música. La edificación se encuentra en un sitio tradicional de La Habana, frente al túnel de la bahía y muy cerca del malecón a la orilla del mar. Es un punto de fácil acceso para los habitantes de la ciudad y muy transitado por los turistas que visitan La Habana.

1.6.1.1 Documentación histórica

La construcción del palacete comenzó en 1905 y los materiales utilizados en su momento incluyeron ladrillo, cemento, acero, mármoles italianos, madera, piedra de Jaimanitas y yeso.

Entre 1916 y 1918 la construcción se amplió a algunos de solares colindantes, y en 1936, para poder usar sus espacios como oficinas, se realizaron modificaciones que, lógicamente, transformaron su apariencia original. Según se conoce, aproximadamente el 50% del interior de la edificación fue objeto de modificación.

Luego de 1959, cuando pasó a ser la sede del Ministerio del Interior, el palacete sufrió un rápido y dramático deterioro, principalmente, por falta de mantenimiento; y una vez el Estado lo designó como sede del Museo, en 1971, el arquitecto Daniel Taboada fue asignado al proyecto de su restauración. Estos trabajos tuvieron una duración de 10 años y una vez terminados el Museo pudo abrir sus puertas al público.

Tras 35 años de funcionamiento, a causa del notable deterioro de la edificación y de las complejas condiciones de almacenamiento y hacinamiento de las colecciones, el arquitecto José Linares estuvo a cargo del estudio para la restauración del Museo, y determinó que la edificación debía desocuparse totalmente para realizar los trabajos pertinentes. Así, el Museo tuvo que mudarse al edificio donde se encuentra hoy en día.

Sistemas característicos y valores arquitectónicos

Esta edificación, como se ha mencionado, fue construida a principios del siglo XX con fines de vivienda. Por esta razón, sus espacios responden al estilo de una casa de una familia típicamente burguesa.

Las dos primeras plantas de la construcción cuentan con las mismas dimensiones y con un estilo en el que predominan elementos neoclásicos. La tercera planta, una ampliación, es más pequeña y con un estilo modernista. Las dos primeras plantas están conectadas por una escalera de mármol de carrara que se encuentra frente al hall de la entrada principal, y al

fondo se encuentra un ascensor que comunica las tres plantas y las oficinas y sirve para el movimiento de personas o piezas de la colección.

Condiciones de conservación específicas

El Museo estará climatizado en su totalidad con sistemas de control de temperatura y humedad 24 horas al día, todos los días, y de forma alternativa, ante alguna circunstancia, tendrá la posibilidad de ventilación natural. A través del sistema de patinejos y corredores de aire, cuenta con una buena circulación de aire al interior.

Por ahora se ha establecido que, para permitir la ventilación natural y dar movimiento a los herrajes, las ventanas se deben abrir una vez por semana. Esta actividad será realizada el día que no haya atención al público.



Fotografía 20. Patio sevillano restaurado. Andrés Pachón Lozano.

cambio de los pisos de mármol (Fotografía 20).

Intervenciones realizadas

El plan de restauración de la sede original contempló una intervención total de la edificación que rescató asuntos no incluidos en la restauración de 1980; incluyó un refuerzo estructural, la reparación y limpieza de la fachada principal y las fachadas laterales, la pintura total de la edificación y la restauración de las ventanas internas de madera.

El patio interior en la segunda planta del palacete, de estilo sevillano, fue completamente restaurado. Para ello se recurrió a la fabricación en La Habana de réplicas de las losas mediante la técnica de serigrafía; la reconstrucción del surtidor de agua a partir de una fotografía; la construcción de estructuras para enredaderas y faroles; la restauración y réplica de las piezas faltantes de las lámparas de estilo francés; y la restauración y

1.6.2 Espacios

Teniendo en cuenta que el Museo está en proceso de renovación, se hará el análisis correspondiente a la edificación que será su sede principal.

La entrada principal al Museo se encuentra sobre la calle Capdevilla, frente al túnel de la bahía. Esta entrada se conecta directamente con el recibidor en el que estarán la taquilla y la tienda. Una vez hecho el ingreso oficial al Museo, el visitante tendrá dos opciones: visitar la exhibición de la planta baja, o subir a la segunda planta por la escalera que está justo al frente. Bajo la escalera se ubicará el guardabolsos (Fotografía 21).

En la planta baja hay dos patios interiores que funcionarán como zona de descanso. El patio sevillano, en la segunda planta, estará dotado de un mobiliario de hierro del siglo XIX.



Fotografía 21. Área para guardabolsos. Andrés Pachón Lozano.

La mayor parte del área de la edificación estará destinada a las exposiciones: ocho espacios a las exposiciones permanentes y dos a las exposiciones temporales. La distribución de las

diferentes salas se hizo de acuerdo con los guiones museológicos que se están finalizando y con las características de las colecciones según cantidad y tamaño de las piezas; es decir, se busca sintonía temática y espacial.

A continuación, se presenta la distribución de las salas expositivas en las dos primeras plantas (Figuras 3 y 4).

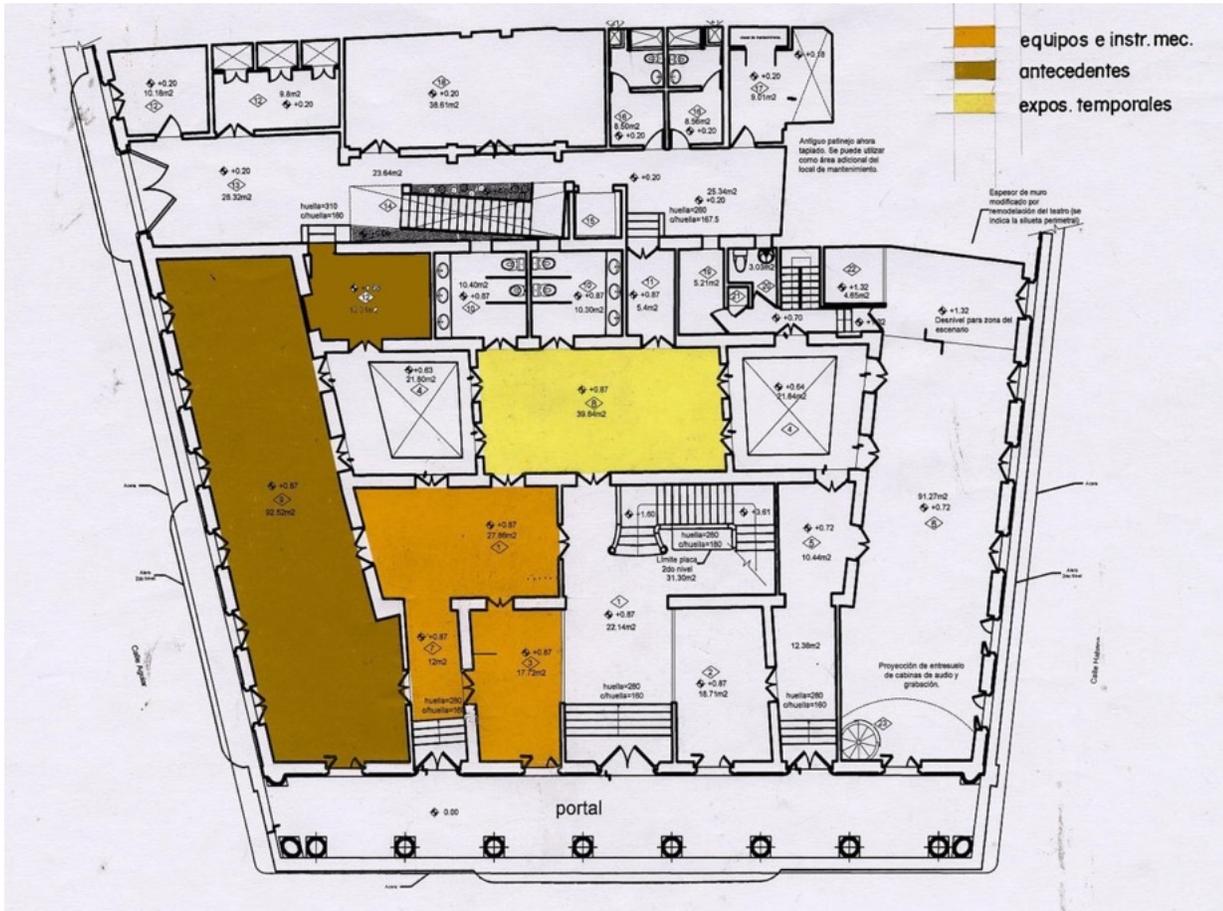


Figura 3. Distribución temática de las salas de la planta baja. Museo Nacional de la Música.

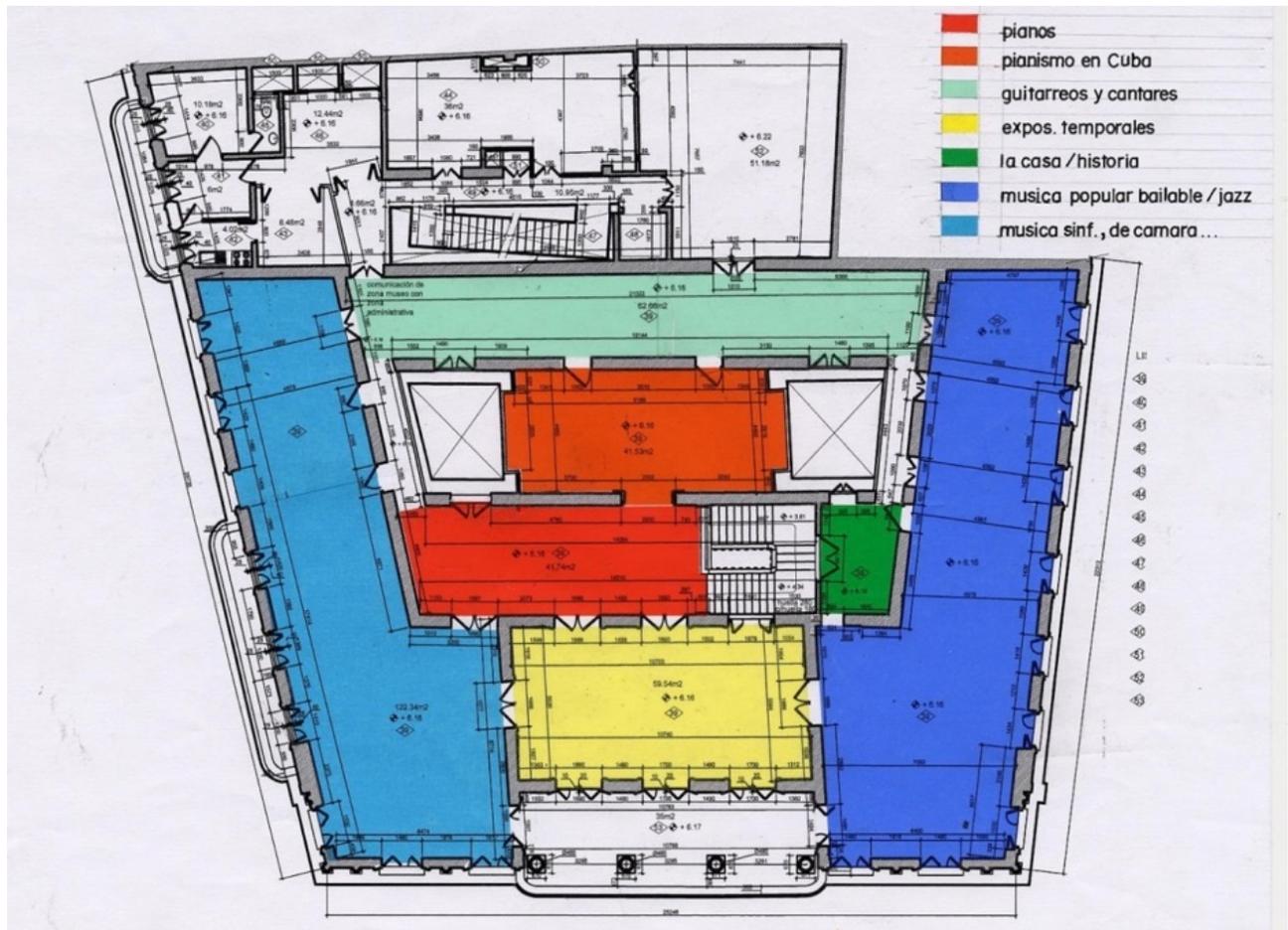


Figura 4. Distribución temática de las salas de la planta alta. Museo Nacional de la Música.

1.6.2.1 Equipamiento

Para la disposición de las piezas de la colección dentro de las salas se diseñaron y fabricaron unas vitrinas que responden a las necesidades expositivas de los guiones museológicos y a las condiciones físicas de los objetos. Las vitrinas, de vidrio templado de alto calibre con bases en madera, estarán ubicadas sobre unos soportes metálicos con ruedas que permiten un fácil desplazamiento según la necesidad (Fotografías 22 y 23, Figura 5).

Las vitrinas no tendrán iluminación interior ni climatización especial, y, junto a ellas, en las salas habrá elementos expositivos gráficos como gigantografías y pantallas táctiles de gran formato que brindarán información complementaria a los visitantes¹⁵. Las vitrinas se diseñaron y fabricaron en Cuba.

¹⁵ Museo Nacional de la Música. Propuesta de guion y de pantallas táctiles por salas. La Habana, 2018. Documento disponible en el departamento de Museología.



Fotografía 22. Soportes metálicos para vitrinas. Andrés Pachón Lozano.



Fotografía 23. Vitrinas en la sede original. Andrés Pachón Lozano.

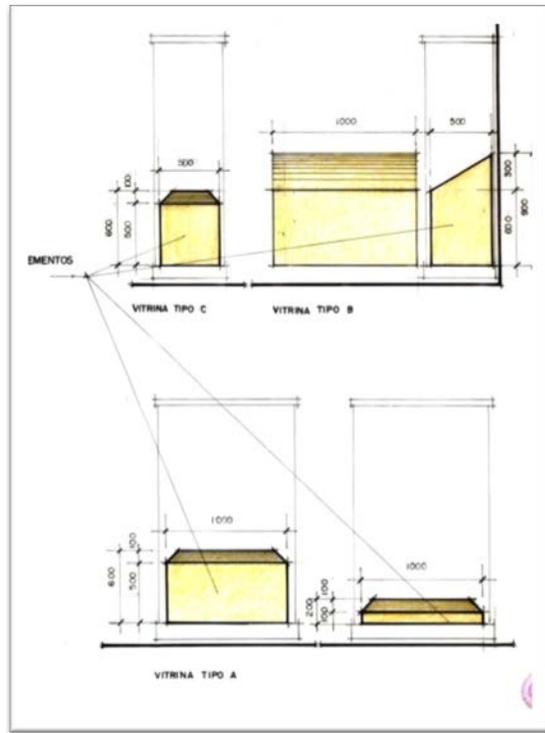
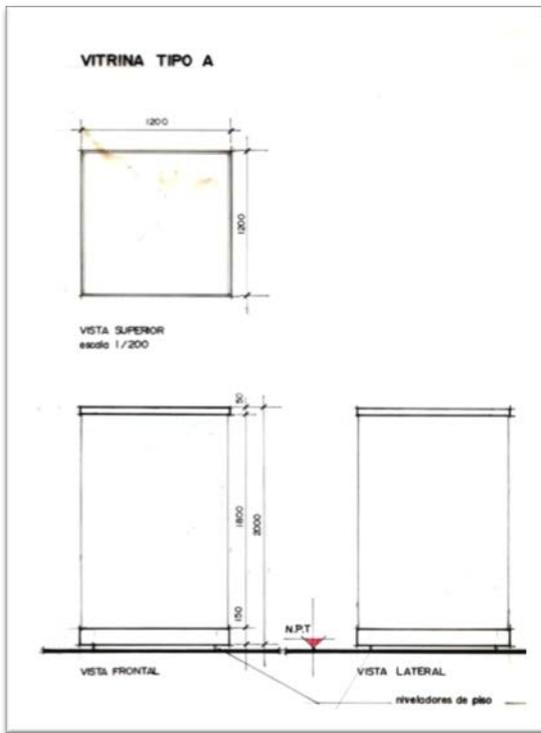


Figura 5. Planos de vitrinas y soportes en madera. Museo Nacional de la Música.

Las piezas que se vayan incorporando a la colección se recibirán en el edificio donde quedarán los depósitos, ya que en aquel lugar también funcionará el área de cuarentena.

1.6.3 Instalaciones

1.6.3.1 Sistemas de ventilación del Museo

El edificio contará con un sistema de aire acondicionado distribuido por secciones; esto quiere decir que se podrá controlar la climatización de cada espacio de forma independiente. Como se ha mencionado, también se ha considerado un plan de ventilación natural que contempla la apertura de las ventanas una vez a la semana para permitir la circulación de aire y, al mismo tiempo, dar uso a las piezas de anclaje de las ventanas para evitar su deterioro por inactividad.

1.6.3.2 Iluminación

Las salas de exposición contarán con dos tipos de iluminación. Uno corresponde a la iluminación general de las lámparas del edificio. El otro corresponde al sistema de luces LED, brillantes hacia el centro de la sala y cálidas hacia las vitrinas, que estará distribuido a través de dos carriles en cada una de las salas. Este sistema permitirá diseñar una ambientación general y hacer iluminaciones focales para destacar elementos especiales. Las lámparas de estilo francés tendrán bombillas LED cálidas. También se está adquiriendo un equipo de luces para la parte externa del edificio que permitirá hacer diferentes diseños según el tipo de ambientación que se requiera.

1.7 La exposición

Durante el tiempo de la estancia en el Museo no hubo exposición abierta al público. Toda su colección se encuentra en los depósitos de su sede temporal. Como consecuencia del limitado espacio que tiene la edificación para almacenar la colección, los funcionarios han tenido que acudir a soluciones prácticas para conservar los fondos en las mejores condiciones posibles. Sin embargo, a pesar de no tener piezas en exhibición, el Museo se mantiene en funcionamiento; hay atención a visitantes e investigadores que requieren consultar información sobre las colecciones y el archivo y también para aquellos que deseen adquirir libros del sello editorial.

El responsable del diseño de las exposiciones es el equipo del departamento de Museología, en cabeza de su jefe Osmani Ibarra Ortiz. Este equipo reúne a los profesionales encargados del estudio, conservación, restauración y exhibición de la colección.

Algunos de los principios que rigen el accionar expositivo del Museo son:

- Valoración por el patrimonio cultural de la isla como motivo de orgullo nacional

- Si funciona el objeto hay que darle uso. Varios instrumentos de la colección funcionan y se utilizan como, por ejemplo, los pianos que se encuentran en el hall
- El objeto museable es lo principal. La tecnología es para complementar la información, y nunca debe pasar por encima del objeto

1.7.1 Discurso expositivo

Para la reapertura del Museo se definieron nuevas salas respecto de las que había antes del traslado al edificio temporal, y se pueden identificar dos grandes categorías. La primera categoría trata el discurso sobre grandes épocas de desarrollo en la música cubana, a través de tres salas: “Gestación y desarrollo del folclore cubano”, “Música profesional de concierto”, y “Música de salón y bailes populares”. La segunda categoría corresponde a una clasificación interna de la colección en dos salas, una dedicada al “Pianismo en Cuba” y otra, a los “Reproductores musicales”. Aquí también se puede ubicar la sala denominada “Cancionística popular, medios vocales y formatos instrumentales”, compuesta, básicamente, por guitarras que pertenecieron a grandes trovadores cubanos de todos los tiempos. Como complemento de toda la exposición, se dedicará una pequeña sala a la historia e interpretación del inmueble contenedor del Museo. Será un espacio dedicado al relato de la casa, que hablará sobre su importancia histórica, simbólica y patrimonial, y dará cuenta del estilo de vida de una casa como esa en el momento en que fue usada como vivienda. Se piensa también que en este espacio se puedan realizar pequeñas reuniones, según la necesidad.

A cada una de las museólogas se asignó la responsabilidad del diseño del guion museológico de una de las salas. De esta manera, el trabajo fue distribuido entre todo el equipo. Osmani, como jefe del departamento, lidera y supervisa todo este desarrollo. Adicionalmente, él también se encarga del diseño de tres de los guiones. Este aspecto es muy importante porque, aunque todo el equipo de museología conoce las colecciones y es conocedor del tema de cada una de las salas, la persona que diseña cada guion se convierte en una especialista en el tema, y este conocimiento será luego la base para la construcción del discurso de las visitas dirigidas.

1.7.2 Estructuración de las áreas temáticas

A continuación, se presenta una descripción breve de los principales temas que se tratarán en cada una de las nuevas salas (Figuras 6 y 7).

Gestación y desarrollo del folclore cubano. En esta sala se hablará sobre el proceso de transculturación ocurrido en Cuba, representado básicamente en la música, a través de las influencias indígenas, africanas, españolas y franco-haitianas. Los temas desarrollados a lo largo de la sala son: la música de los indígenas cubanos, la música del folclore popular con predominio de antecedentes hispanos, el proceso de síntesis de los elementos musicales procedentes de las diferentes regiones de la península ibérica, el surgimiento de una nueva

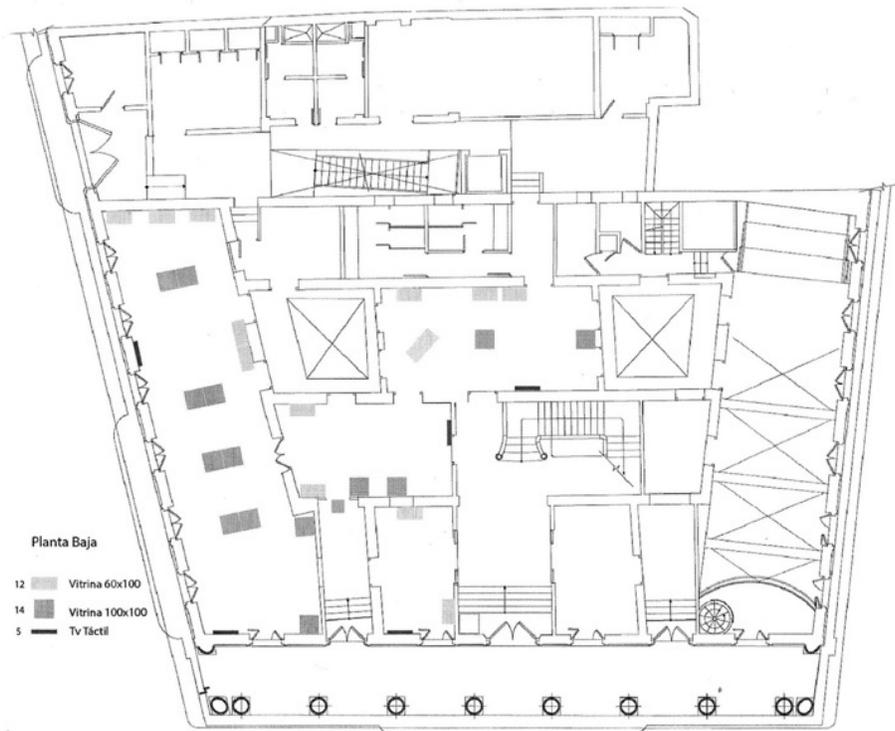


Figura 7. Distribución de vitrinas y pantallas en la planta baja. Museo Nacional de la Música.

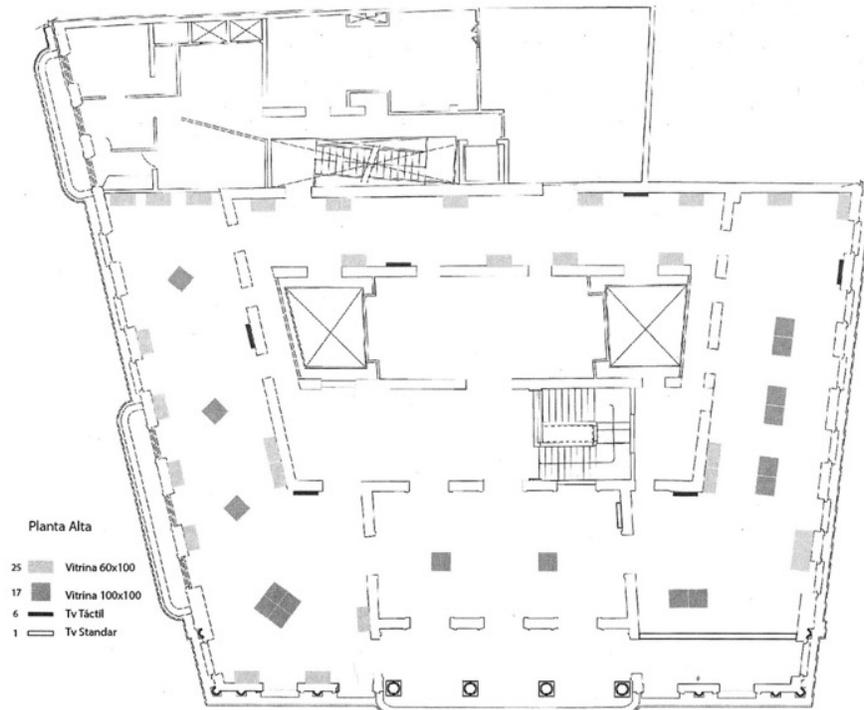


Figura 6. Distribución de vitrinas y pantallas en la planta alta. Museo Nacional de la Música.

identidad musical entre los pobladores de la isla, la música campesina como el punto cubano, su llegada a los centros urbanos y su vigencia. También se hablará de la música campesina por

apropiación, como los sones, las guajiras, las guarachas y las criollas. De igual manera, se abordará la música con antecedentes africanos, entre ellas, la arará, la yoruba, la carabalí y el bantú, así como los instrumentos de procedencia haitiana. Esta sala abarcará también la música carnavalesca como las comparsas, la conga y por supuesto, la rumba. En esta sala habrá cuatro pantallas táctiles.

Música profesional de concierto. Esta sala contemplará el periodo entre los siglos XVIII y XX y entrarán en ella Esteban Salas y sus continuadores Juan París, Creatilio Guerra y Antonio Rafellín, compositores de música sacra, así como Cayetano Pagueras. Se tratarán acá temas sobre el teatro lírico (ópera y zarzuela), los liceos y las sociedades, la canción lírica, las bandas de concierto, la música coral, el violín y la guitarra clásica, la música de cámara, el sintonismo y la música electroacústica. En esta sala habrá dos pantallas táctiles.

Música de salón y bailes populares. En esta sala se presentarán materiales con temas de la música de salón y los bailes populares entre los siglos XVI y XIX, como un producto de expresión nacional. En la sala se hablará sobre los espacios bailables; el formato instrumental de las orquestas típicas; el danzón; la presencia de ritmos norteamericanos en los espacios bailables en Cuba como el jazz, el charleston y el swing; los formatos orquestales big band y jazzband; los ritmos descarga cubana, *latin jazz*, *jazz* afrocubano; las músicas derivadas del son, como el changüí y el sucusucu; los formatos de conjuntos y combos; los ritmos como el mambo y el chachachá; los nuevos ritmos como el mozambique, el pilón, la pachanga y el pacá; y los nuevos ritmos de la isla como la salsa y la timba. En esta sala habrá dos pantallas táctiles.

Pianismo en Cuba. En esta sala se presentará una síntesis del desarrollo del pianismo durante todos los tiempos de la música cubana, popular y de concierto, además de la pedagogía pianística en Cuba. Se relacionará también la confluencia en la actualidad de varias generaciones de pianistas, tanto en la música concertante como popular, y se presentarán figuras de trascendencia nacional e internacional. En esta sala habrá una pantalla táctil.

Reproductores musicales. En esta sala se hablará sobre la tipología de los reproductores musicales en relación con la época en que se utilizaron, y se incluyen reproductores, radios, gramófonos y fonógrafos. En esta sala habrá una pantalla táctil.

Cancionística popular, medios vocales y formatos instrumentales. Esta sala tratará sobre el surgimiento y la evolución de la cancionística en Cuba, la canción lírica de contenido amoroso y patriótico, la Habanera, la canción trovadoresca, la trova tradicional, la guitarra popular, el *feeling* y los principales exponentes de la tradición trovadoresca en Cuba. La canción protesta, los grupos de experimentación sonora del ICAIC y la nueva trova, también harán parte de esta sala. En esta sala habrá dos pantallas táctiles.

1.7.3 Criterios expositivos y niveles de comunicación

Las piezas de la colección que están en proceso de selección responden al criterio determinado en los guiones museológicos de cada sala. Cada una de ellas representa un relato particular que se integra al relato general de toda la sala. Los tambores batá, por ejemplo, harán parte de la exposición de la sala dedicada al folclore cubano.

Como lineamiento museográfico general está el generar diferentes ritmos entre los elementos museográficos (fichas técnicas y explicativas) y las piezas museables, para que la lectura general de la sala no sea monótona. Este criterio se aplica tanto para la disposición de las piezas dentro de las vitrinas y en su conjunto, como para el diseño de las gigantografías. Con la generación de diferentes ritmos de lectura, también se consigue destacar objetos o información importante según sea pertinente.

Aprovechando el desarrollo de las llamadas nuevas tecnologías, para la nueva exposición se tiene contemplada la instalación de pantallas táctiles que, de gran formato, permitan complementar la información sobre la sala. Es muy claro para el área de Museología que estos dispositivos, a nivel discursivo y museográfico, nunca deberán tener más protagonismo que las piezas de la colección. Los dispositivos tendrán dos posibilidades de lectura, una que mostrará el contenido de forma automática y otra que dependerá de la navegación dirigida que hagan las personas guías de las salas.

En cuanto a la iluminación, habrá luz cálida en las salas que tengan lámparas y un sistema de luz LED distribuida por carriles. El sistema LED permitirá hacer puntos focales de luz y matices de color para hacer énfasis en algunas de las piezas.

Para la presentación de los instrumentos, la museografía presentará dos lecturas; una historicista, en la línea del relato general de la sala, y otra organológica, correspondiente a la clasificación taxonómica de los instrumentos. Uno de los criterios museológicos clave para el montaje de instrumentos musicales es que su colocación en las vitrinas se haga de la manera más cercana a como se tocan en la cotidianidad, teniendo en cuenta su disposición y ubicación dentro de todo el espacio.

Para el caso de los vestidos siempre se debe tratar de exhibir el atuendo lo más completo posible. En caso de que falte alguna pieza del traje, se consigue una réplica lo más cercana a la original. En algunos casos, para el montaje, se trata de reproducir una postura del soporte-maniquí que represente alguna característica del personaje al que pertenecía el traje.

Ahora mismo hay una sala por solucionar; se trata de la Música patriótica, un relato que se debe contar, pero al que no se le ha asignado un espacio en la edificación.

1.7.4 Exposición permanente

Las salas correspondientes a las diferentes etapas y estilos de música exhibirán piezas pertenecientes a diferentes tipologías dentro de la colección; es decir, tendrán instrumentos, vestuario y arte decorativo, entre otras piezas, según sea el caso. La presencia en la exposición de cada pieza de la colección, de manera independiente de su tipología, responde fielmente al relato que se ha desarrollado en su respectivo guion.

1.7.5 Colecciones que condicionan la exposición

Por su significación en el discurso. La partitura original del Himno Nacional de Cuba - La Bayamesa - tendrá un lugar privilegiado dentro del Museo, en el recibidor del edificio. Aunque la pieza no puede estar expuesta permanentemente por sus condiciones de conservación, se dedicará una pared completa a un contenido que hable de ella y se exhibirá por periodos cortos en eventos especiales, como por ejemplo en la conmemoración de su aniversario.

Por su tamaño y peso. Actualmente el Jefe de Museología está estudiando la posibilidad de convertir la sala dedicada al Pianismo en Cuba en una sala virtual; es decir que, en su gran mayoría, los contenidos estén plasmados en pantallas. Esto se debe a que el espacio de esta sala es pequeño en relación con la dimensión que tienen las piezas de la colección.

1.7.6 Elementos multimedia

A mediano plazo, una vez el Museo se haya reinaugurado, se planea utilizar códigos QR en las salas para que los usuarios puedan ampliar la información a través de sus dispositivos móviles. Esta estrategia implica que el Museo disponga de una red wi-fi que permita la conectividad a dicha información.

1.7.7 Estado de conservación y mantenimiento

La mayor parte de las piezas de la colección que harán parte de la exposición permanente están en buenas condiciones de conservación y algunas de ellas ya han sido restauradas o están en proceso de serlo. Para este nuevo montaje las vitrinas fueron diseñadas a la medida, de acuerdo con las piezas que se van a exponer. Según el tamaño y las condiciones de conservación que requieran, las nuevas vitrinas se podrán utilizar para exponer otras piezas cuando se renueven las salas.

1.8 Difusión y comunicación

Según su página web, el Museo

tiene como misión recopilar, preservar, estudiar y difundir el patrimonio musical cubano de todos los tiempos. Ejercer en este sentido un papel rector para las instituciones que conforman el sistema de la música y constituirse en Biblioteca y Archivo especializado del Instituto Cubano de la Música. Organizar las acciones culturales que con estos fines sean

necesarias. Crear productos y facilitar servicios que se generen a partir de sus fondos y archivos, tales como ediciones, publicaciones, por medios propios o en coproducción, reproducciones de materiales mediante reproducción fonográfica, fotocopias, digitalización y otros recursos audiovisuales¹⁶.

Bajo este postulado, se encaminan todas las acciones que diseña y adelanta el Museo. En relación con el público no existe en la actualidad un área consolidada que se encargue de las comunicaciones del Museo; sin embargo, dos profesionales se ocupan de mantener la actividad comunicativa con ellos: uno se encarga de la comunicación con los medios como radio, prensa y televisión, y de diseñar la programación de las actividades culturales, o animación cultural como se dice en Cuba; y el otro, que actualmente es una mujer, de realizar el boletín digital del Museo.

1.8.1 Definición del público

El público que visita el Museo es muy heterogéneo. En esta etapa de renovación, mientras no hay exposiciones temporales, el Museo, como se ha dicho, no ha detenido su actividad: atiende solicitudes de músicos, investigadores, pedagogos, comunicadores, estudiantes y público en general, que, dependiendo de las necesidades de información, pueden acceder a las colecciones. Una vez el Museo se reinaugure en su sede original, además del público ya mencionado, tendrá la visita de un importante número de extranjeros que vienen a La Habana en plan de turismo. Por la naturaleza de sus colecciones y por la ubicación geográfica privilegiada que tiene, seguro será un punto importante de afluencia de público. Durante la visita no se encontró evidencia de que se hubiera hecho un estudio de público. Osmani Ibarra Ortiz manifestó que hubo uno en 2003, pero no se encontró el documento que da cuenta de ello.

1.8.2 Servicios

Por ahora no hay servicios que se puedan gestionar a través de la página web. A través de ella se puede acceder a contenidos generales sobre el Museo, pero la programación de actividades no se encuentra actualizada. Se encuentra actualizada la información de contacto del Museo y los números telefónicos y correos electrónicos de algunos de sus funcionarios.

Actualmente se presta el servicio de consulta de documentos de Archivo y Biblioteca los días lunes y miércoles. El material es exclusivo para consulta en las instalaciones del Museo, en un lugar que se ha destinado para ello. Se pueden tomar fotografías de los materiales, siempre y cuando no se utilice para ello luz artificial. Por ahora no hay servicio de reprografía. También hay venta de libros y otros productos del Sello Ediciones de la Música.

¹⁶ Historia. Museo Nacional de la Música. Tomado de <http://www.museomusica.cult.cu/mision.php>. Consultado el 26 de mayo de 2019.

1.8.3 Programación cultural

1.8.3.1 Exposiciones temporales en la sede y por fuera de ella

Durante el tiempo en que el Museo ha estado en su sede temporal, se han realizado exposiciones transitorias dentro de sus instalaciones y fuera de ellas. Esta estrategia es una manera de mantener vigente la actividad expositiva del Museo. Estas exposiciones generalmente se insertan en la programación de eventos de gran formato liderados por otras instituciones o se planean para la conmemoración de una fecha especial. Un ejemplo de ello fue la exposición Aniversario Sindo Garay y la Nueva Trova, realizada en el Pabellón Cuba en 2017 (Fotografía 24).



Fotografía 24. Exposición Aniversario Sindo Garay y la Nueva Trova en el Pabellón Cuba en 2017. MNM.

1.8.3.2 Animación cultural

Animación cultural es la programación cultural que se prepara desde el Museo para el público general. Está compuesta por tres programas: los dos primeros, en formato entrevista y conducidos por Pedro de la Hoz, un destacado y reconocido periodista, son “La música y sus protagonistas” y “El compositor y su obra” (Fotografía 25).

Cada 15 días, en estos dos programas, se invitan músicos y compositores, generalmente con amplia trayectoria y reconocidos en la escena musical de la isla. El tercer programa son las Peñas musicales que, en formato concierto, según la disponibilidad de los artistas convocados, se hacen una o dos veces al mes. Estos eventos son de entrada libre y se realizan en el hall del Museo. En algunas ocasiones, según el músico invitado, se utilizan los pianos del Museo en las interpretaciones.

1.8.4 Estrategias



Fotografía 25. Pedro de la Hoz (derecha) en el programa "El compositor y su obra". Andrés Pachón Lozano.

Actualmente el Museo no tiene una política de comunicación definida. A lo largo de su historia se han adelantado iniciativas en ese aspecto, pero, hasta el momento, no se ha consolidado un área que maneje las comunicaciones ni se han establecido unos lineamientos generales a seguir. La misma persona que se encarga de la gestión de las actividades de animación cultural, se encarga de la relación con los medios de comunicación.

Por ahora, para las actividades de animación cultural que se llevan a cabo dentro del Museo, se recurre a la divulgación voz a voz y a la promoción que se hace a través de unos avisos impresos que se ubican en la fachada del Museo.

1.8.4.1 Boletín informativo

Existe un boletín digital que se viene realizando desde 2016, con una periodicidad trimestral. Esta pieza de divulgación, cuyo nombre es “Música, Memoria y Presencia”, nace con el objetivo principal de informar al público general sobre el patrimonio musical cubano. Se pensó desde un inicio que fuera en formato digital porque eso facilitaría su distribución toda vez que las publicaciones impresas en la isla son limitadas por la escasez de papel (Figura 8).



EN ESTE NÚMERO		
Música, Memoria y Presencia	Editorial	Jesús Gómez Cairo 2
Director Jesús Gómez Cairo	Efemérides instituciones primer trimestre 2016	5
Coordinadora Gladys Rodríguez Ferrero	Efemérides personalidades primer trimestre 2016	6
Consejo Editorial Victoria Peñalver Neyra Yohana Ortega Hernández José Reyes Fortún Osmani Ibarra Ortiz	El estado de conservación del fondo fotográfico de Hubert de Blanck	Alina Vázquez de Arazova 8
Diseño y realización Joyce Hidalgo-Gato Barreiro	Importancia de la música cubana en Yucatán	José Reyes Fortún 12
Escribanos a: museum@muscomusica.cult.cu	La Biblioteca y Archivo Odilio Urfé.	Liliana Bonome Hermosilla 14
	Sello Ediciones Museo de la Música	20
SECCIONES	Museo de la Música Rodrigo Prats Llorens	Gladys Rodríguez Ferrero 24
CUBA Y SUS MUSEOS	Presencia de músicos cubanos en el Cementerio de Colón	31
INTERESANTE	Gran Bretaña Real Colegio de Música	34
MUSEOS DE MÚSICA EN EL MUNDO		

Figura 8. Portada de la primera edición del boletín informativo. Museo Nacional de la Música.

Con este marco de referencia, los boletines que se han distribuido abarcan temas como los estudios que se hacen de las colecciones, las investigaciones que se realizan dentro y fuera del Museo, y las acciones que adelantan otras instituciones que trabajan con patrimonio musical. Los temas que se desarrollan son los propuestos en un consejo editorial que está

compuesto por la coordinadora del boletín, la subdirectora del Museo y los jefes de Museología y Archivo.

El contenido del boletín se divide en tres secciones: “Cuba y sus Museos”, “Museos de música en el mundo” e “Interesante”. El boletín también incluye una sección más pequeña de efemérides musicales. La mayoría de los artículos están acompañados de imágenes.

Una de las principales características de este boletín es el trabajo colaborativo. Aunque una persona es la que coordina la realización de la publicación, el resultado final es logrado gracias al aporte de muchas personas. Gladys Rodríguez Ferrero, quien es la coordinadora, se encarga de rastrear la información sobre las personas y los documentos relacionados con los temas definidos. Luego convoca a algunas de esas personas para que participen en la escritura de un artículo para el boletín. Luego de recibir todas las contribuciones, ella compila, edita y da la forma final al boletín que se envía a un diseñador gráfico para que haga su diagramación. Este trabajo de diseño lo hace un profesional independiente; es decir, que no pertenece a la plantilla del Museo. Una vez está diseñado el boletín, se entrega al profesional encargado de la animación cultural, quien es también responsable de hacer el envío masivo. El boletín se envía a las instituciones que trabajan en el ámbito de la cultura para que ellas puedan hacer difusión a través de sus propias bases de datos.

Otro aspecto importante para mencionar es que el boletín no está dirigido a un público especializado justamente porque su objetivo radica en la popularización de la información. Por eso, parte del trabajo que hace su coordinadora es la edición de los contenidos para hacerlos accesibles a cualquier tipo de público.

De otra parte, algunos asuntos dificultan la realización del boletín. Uno es el estado de los equipos de cómputo del Museo; la mayoría tiene muchos años de uso y presenta problemas como la lentitud en el procesamiento de la información. Otro es el limitado acceso a internet que tienen la isla y, en particular, el Museo. Gladys, por ejemplo, en ocasiones debe trasladar archivos del Museo a su casa para poder realizar algunas tareas del boletín para las que se necesita acceso a la web.

A mediano plazo el objetivo es poder vincular el boletín con algunos contenidos de la página web. Para ello, es necesario que se reactive la actualización de la página web y que se puedan mejorar las condiciones de conectividad dentro del Museo.

1.8.4.2 **Página web**

La página web del Museo se encuentra al aire, pero sus contenidos no están actualizados. Ahora no hay una persona encargada de las labores de actualización. Este es uno de los aspectos a mejorar cuando se reinaugure el Museo. Sin embargo, allí se puede consultar la

historia, misión y visión del Museo, y encontrar información sobre sus colecciones. La dirección electrónica es <http://www.museomusica.cult.cu>

1.8.5 Departamento de Musicología

Esta dependencia está encargada de realizar las investigaciones sobre el patrimonio musical de la isla. En ella trabajan cuatro profesionales cuyo principal objetivo es generar aportes al conocimiento del patrimonio musical cubano. Hacen parte de este equipo, investigadores de la talla de José “Pepe” Reyes Fortún y Radamés Giro.

Las investigaciones que adelantan los profesionales de este departamento se enmarcan, fundamentalmente, en dos líneas de trabajo. La primera línea responde a los intereses del Museo como promotor de la gestión del patrimonio musical. En esta línea se definen temas de investigación relacionados con la historia de la música cubana y todas las manifestaciones culturales asociadas a ella, y se incluyen investigaciones asociadas a los fondos del Museo, como en el caso de los fondos personales. La segunda línea responde a los intereses particulares de los investigadores que, de acuerdo con sus líneas de investigación y su experiencia en determinadas temáticas, proponen investigaciones que el Museo generalmente respalda. Es frecuente que a partir de la búsqueda de información y de los resultados encontrados, surjan nuevas investigaciones que se realizan para profundizar en el tema trabajado.

Una de las profesionales, además de realizar investigación, está a cargo de la Cátedra de Historia de la Música que se imparte en el Escuela Nacional de Artes (ENA), programa que hace parte del plan de estudios de los jóvenes que han sobrepasado el grado 9° de básica secundaria. De esta manera, ella se convierte en un eje articulador entre el pensamiento académico que se desarrolla en la Escuela y los posibles temas de investigación del Museo.

También existe una conexión entre el trabajo del departamento de Musicología y el de Biblioteca y Archivo, en doble vía. De una parte, el fondo del Archivo es uno de los insumos más importantes de los que se nutre el proceso investigativo; y de otra, desde musicología se apoyan procesos de clasificación y organización en caso de ser necesario, gracias la especificidad de su conocimiento.

Es importante resaltar que dos de las investigadoras han realizado trabajos de investigación para el Museo que, al mismo tiempo, han oficiado como tesis de grado de maestría. Esto demuestra un elevado nivel de compromiso con los propósitos misionales del Museo. Los resultados de este tipo de investigaciones son plasmados en publicaciones del sello editorial del Museo o de otras instituciones y a partir de ellas se han realizado artículos, por ejemplo, para la revista *Musicalia*.

Personas de este equipo también participan en eventos científicos y culturales en representación del Museo. Un ejemplo de esto fue su participación en la Feria Internacional del Libro de Cuba, el Festival de Patrimonio Sonoro y el Festival Internacional de Boleros de Oro.

Se puede agregar que las investigaciones que se realizan desde este departamento no están necesariamente dirigidas a un público especializado. Los temas sobre los que se investigan son diversos y parten del interés institucional de promover en la población general el conocimiento y disfrute de su patrimonio musical. Por ejemplo, igual se puede hacer investigación sobre la música de Esteban Salas (1725 - 1803), primer compositor nacido y formado en Cuba, como de la vida y obra de Benny Moré (1919 - 1963), músico referente de la música popular antillana, que nunca tuvo formación musical a nivel profesional. Adicionalmente a las tareas asociadas a la investigación, desde este departamento se adelantan dos procesos importantes en el funcionamiento del Museo: la programación cultural y la digitalización de partituras.

1.8.5.1 Programación cultural

Hasta el 2017 el departamento se encargó de realizar actividades de promoción cultural ofreciendo dos programas: los talleres de vacaciones para niños y los ciclos de conferencias. Los talleres se realizaban en el periodo de vacaciones de mitad de año, entre julio y agosto, y aunque principalmente estaban dirigidos a público infantil, también participaban los padres y otros familiares. Estos talleres se diseñaban y realizaban en conjunto con el departamento de museología. En cuanto a las conferencias, estas se diseñaron sobre diversos temas de la historia de la música cubana, sin que necesariamente fueran dirigidos a públicos especializados. Estas conferencias bien se podrían realizar en las instalaciones del Museo o en otras instituciones. Las temáticas respondían a la conmemoración de fechas especiales y también a las necesidades o gustos de los públicos. Para determinar esto último, se realizaron encuestas entre los propios funcionarios del Museo. Un ejemplo de esto último fue la realización de la conferencia “La mujer en la música cubana”. Las conferencias podían ser impartidas por los mismos investigadores del Museo o por alguna personalidad invitada. La responsabilidad de la gestión de los ciclos de conferencias se alternaba entre Musicología y Museología trimestralmente.

1.8.5.2 Digitalización de partituras o transcripción digital

Este procedimiento consiste en transferir las partituras al lenguaje digital. El Museo es la única institución de la isla que digitaliza partituras, así estas no hagan parte de su colección. Es decir, otras instituciones pueden solicitar al Museo la digitalización de sus fondos, según necesidad. Hay una profesional en musicología responsable de este proceso y se apoya en dos especialistas particulares que asisten al Museo una vez a la semana. Estos profesionales deben

ser graduados de música. Para realizar la digitalización se utiliza el programa informático Finale.

El procedimiento tiene cuatro momentos principales. El primero es la escritura digital de la partitura; el segundo comprende una revisión del archivo digital, bien sea en pantalla o impreso en papel; el tercero es el ajuste de la partitura, en caso de ser necesario; y el cuarto es la entrega final del archivo digital y posterior almacenamiento en el departamento de Archivo. Sin embargo, siempre queda una copia del archivo en el departamento de Musicología.

En el caso de las partituras del fondo del Museo, su revisión, toma de fotografías y escaneo, se realiza en el departamento de Biblioteca y Archivo. Lo anterior quiere decir que las partituras no se mueven a la oficina de Musicología para ser digitalizadas.

1.8.6 Sello Editorial

El sello editorial Ediciones Museo de la Música surge en el marco del mencionado Programa de Rescate, Plasmación y Difusión del Patrimonio Musical Cubano con el objetivo específico de difundir a toda la población el patrimonio musical de la isla. Dos profesionales hacen parte de esta dependencia: la coordinadora Carmen Rosa Báez Martínez y el editor principal Radamés Giro, quien, entre otros reconocimientos, ganó un premio nacional de edición.

El Sello edita documentos escritos y sonoros que se producen en colaboración con los departamentos de Museología y Musicología. Una muestra de ello es el Catálogo de instrumentos musicales, edición que se hizo a partir de la investigación sobre la colección de instrumentos que atesora el Museo.

Para la producción de los materiales se trabaja en cooperación con otras instituciones del sector cultural como, por ejemplo, la Imprenta Nacional, para el caso de los textos escritos, y la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM), para el caso de los documentos sonoros. La producción de los libros es financiada por el Estado, condición que permite bajos precios de venta para que sean de fácil adquisición. Los libros del sello tienen en promedio un valor de CUP\$20 (veinte pesos cubanos), equivalentes a USD\$0,80 (ochenta centavos de dólar estadounidense) aproximadamente. De esta forma, la producción del sello se enmarca en la política estatal de facilitar a la población el acceso al material cultural.

En el caso de eventos especiales, como la Feria Internacional del Libro de La Habana, que requieran de una producción editorial extraordinaria, el Instituto Cubano del Libro se encarga de hacerla (Fotografía 26). También se hacen ediciones especiales para conmemoraciones como ocurrió en el caso de La Breve historia del himno nacional - La Bayamesa -, publicación que recibió la mención del Libro del mes, otorgada por el Instituto

Patrimonio musical para leer

1268



Jesús Gómez Cairo. Foto: Roberto Ruiz

por **LOURDES M. BENÍTEZ CEREJO**
lourdes@juventudrebelde.cu

LOS libros **El arte de Benny Moré**, de José Reyes Fortín; **Brouwer. Del rito al mito**, selección de Radamés Giro; **Lo permanente en nuestra música**, de María Antonieta Henríquez; y **Trio Matamoros**, de Ezequiel Rodríguez, son los cuatro textos del sello Ediciones Museo de la Música —presente por primera vez en la Feria Internacional del Libro— que fueron presentados este viernes, en la sala Nuestra América, de la Fortaleza San Carlos de la Cabaña.

Durante la presentación, el investigador y musicólogo Radamés Giro afirmó que el objetivo principal del sello —nacido de manera oficial en 2007 con tres producciones: el libro **Espadero, música y nación en Cuba Colonial**, de Cecilio Tielles; el fonograma **Espadero. Obras para piano**, y una colección de partituras—, es el rescate del patrimonio musical cubano en formato de libros y partituras para promover aspectos poco conocidos de nuestra cultura.

Agregó que «la labor de investigación musical es complicada, pero apasionante. Por ello la editorial deviene una alegría porque se erige como fuente principal de literatura para atesorar esos saberes».

En declaraciones a **JR**, Jesús Gómez Cairo, director del Museo Nacional de la Música, comentó que la presentación del sello, con un *stand* en la Feria, «constituye un suceso de marcada relevancia pues este espacio brinda opciones múltiples para obtener mayor visibilidad de la labor que realizan el Museo y el sello en pos de conservar, profundizar y divulgar todo el tesoro musical cubano.

«A su vez —precisó— nos abre las puertas para entrar en contacto con un público amplio y heterogéneo, y nos permite poner al alcance de esos lectores aquellos conocimientos que tributan al enriquecimiento de nuestra cultura. Es también una forma de prepararnos para emprender proyectos más grandes».

Para Gómez Cairo, aunque el sello existe desde 2007, esta oportunidad los ayuda a ganar un espacio de reconocimiento.

—**La presencia en la Feria también los pone en contacto con el público joven. ¿Cuán importante les resulta esta posibilidad?**

—Los jóvenes conforman un sector estratégico. Para dar mayor alcance a nuestros empeños es de vital importancia que ese público nos conozca. La juventud lleva consigo el relevo y la clave que harán trascender los conocimientos y ese patrimonio que queremos proteger y destacar.

«Nos interesa mucho nutrirnos de ellos, saber qué piensan, pues así tendremos un medidor, una forma de saber cuáles son los derroteros de nuestra música, su estado y cómo es percibida e incorporada».

—**¿Qué representa para el sello ser una editorial que se distingue por su especialización en el rescate literario del patrimonio musical cubano?**

—Decir patrimonio no es aludir solamente a lo añejo, lo antiguo y lo pasado, es también referirse inevitablemente a lo contemporáneo, a aquello que va naciendo e integrándose a ese caudal ya existente. Por eso, para nuestro colectivo, la labor adquiere mayores dimensiones, ancladas todas en el propósito de construir un testimonio bibliográfico que pueda ser compartido por todas las generaciones.

JR 11/2/2012

Fotografía 26. Presentación de libros en la Feria Internacional del Libro de La Habana, 2012. APL.

Cubano del Libro. Con esta misma publicación se hizo la incursión en el mundo digital, adaptando su contenido a un formato de libro electrónico para lectura en dispositivos móviles.

El sello editorial, eventualmente, se ocupa también de hacer la revisión y el ajuste de los materiales que editan otras instituciones como el Instituto Cubano del Libro. Esto demuestra el criterio colaborativo que se mantiene entre las diferentes instituciones del ámbito cultural.

La política de distribución que se aplica una vez que se imprimen los libros, define que de cada título se debe considerar:

1. 10 ejemplares para el autor
2. Vender hasta 10 ejemplares al autor a precio de costo
3. 1 ejemplar para el editor
4. 1 ejemplar para el diseñador
5. 1 ejemplar para el prologuista
6. 5 ejemplares para el editor del sello
7. 5 ejemplares para del departamento de Biblioteca
8. 5 ejemplares para la Biblioteca Nacional
9. 3 ejemplares para la Biblioteca Rubén Martínez Villena
10. 2 ejemplares para el sello editorial
11. 20 ejemplares de reserva para el MNM

Algunos títulos publicados por el sello editorial son: “El arte de Benny Moré – Ofrenda criolla II”, de José Reyes Fortún; “Un siglo de jazz en Cuba”, de Leonardo Acosta, y “La música en Cuba” de Alejo Carpentier.

El Sello Ediciones Museo de la Música participa también en eventos como la Feria Internacional del Libro de La Habana haciendo presentación y lanzamiento de sus publicaciones.

1.9 Seguridad

En contraste con Colombia, Cuba es un país muy tranquilo. No se revisaron indicadores relacionados con problemas de seguridad, pero recorriendo y habitando los espacios de la ciudad y los lugares que resguardan el patrimonio, se puede observar que los riesgos para las colecciones como hurtos y vandalismo son pocos. Tal vez por esta razón no se observan esquemas de seguridad tan exagerados como los hay en otras partes del mundo; ni en las calles ni en los museos. Estos últimos cuentan con veladores que se encargan del cuidado preventivo de la colección en exhibición. En muchas ocasiones, estas personas también ofician como guías y ofrecen información sobre las colecciones a los visitantes.

1.9.1 Organización de la seguridad

En la sede actual hay un único punto de vigilancia que se ubica a la entrada del Museo. Allí se encuentra el lugar desde donde operan los funcionarios a cargo. Son dos agentes de seguridad y un jefe de operaciones. Dentro de sus funciones principales se encuentra verificar que ninguna pieza de las colecciones salga del Museo sin la debida autorización. En la noche, una vez el Museo cierra sus puertas, un funcionario de seguridad se queda velando por el edificio y sus colecciones. No hay circuito cerrado de televisión.

También en la entrada se encuentra la recepción. Una funcionaria es la encargada de este punto donde se brinda la información de primera mano sobre el Museo. En caso de que un usuario deba ingresar a las áreas de Archivo o Museología, previo anuncio de aquello, debe dejar su maleta o morral en aquel lugar. Solo se puede ingresar con material para tomar notas, y en casos especiales cámara fotográfica.

1.9.2 Protección contra incendios y emergencias

En Cuba no ocurren movimientos telúricos con frecuencia; cuando suceden se presentan, sobre todo, en la parte oriental de la isla. El principal factor de riesgo para las colecciones son las tormentas tropicales y los ciclones. La sede actual queda alejada de la orilla del mar; una de las razones por las que esta sede funcionará como depósito definitivo. La sede original sí queda muy cerca del mar y es propensa al embate de vientos fuertes e inundaciones.

El edificio actual no cuenta con un sistema de detección de humo. Los dispositivos para control de fuego son extintores que se encuentran en cada una de las plantas de la edificación.

Aproximadamente hay tres por cada una de sus alas. En cada planta hay un botón de alarma para activar en caso de presencia de fuego.

Para enfrentar las contingencias, se ha hecho un plan de emergencia llamado “Evacuación de bienes de valor excepcional” (Anexo 2). En él se especifican las piezas y colecciones que deben evacuarse y rescatarse en caso de accidente, catástrofe natural y guerra. Indica, entre otras cosas, la ubicación actual de las piezas, su valor económico y el espacio requerido para almacenarlas posteriormente.

En caso de necesitarse una evacuación, hay planos que indican la ruta para ello en cada una de las plantas del edificio. Una escalera y un elevador conectan todas las plantas. El ascensor se utiliza para movimiento de personas y de carga. En caso de emergencia se da aviso por teléfono o se activa la alarma para incendios.

1.10 Plantilla de personal

La contratación de los trabajadores del Museo, o plantilla de personal como se denomina en Cuba, es responsabilidad del Instituto Cubano de la Música, que opera con recursos económicos del Ministerio de Cultura.

Hasta ahora, a partir de las observaciones y entrevistas que pude realizar en mis dos visitas, he descrito las áreas que conforman el Museo y algunos de sus procesos. A partir de esta descripción, he develado la estructura orgánica de la institución y propongo para ella, en esta sección, un organigrama (Figura 9).

Vale decir que durante las dos visitas tuve la oportunidad de hablar con varias personas del Museo y que todas, amable y generosamente, compartieron conmigo información sobre sus trayectorias profesionales y responsabilidades. Mencionaré a continuación sus nombres, cargos y formación profesional.

Jesús Gómez Cairo - Director

Musicólogo, investigador y docente

Premio Nacional de Música en 2018. Distinción otorgada por el Instituto Cubano de la Música a músicos vivos y residentes en la isla en reconocimiento de su obra en los campos de creación e interpretación

Osmani Pedro Ibarra Ortiz - Jefe del departamento de Museología, Conservación, Restauración y Exposiciones

Profesional en Museología

Más de 30 años con el Museo

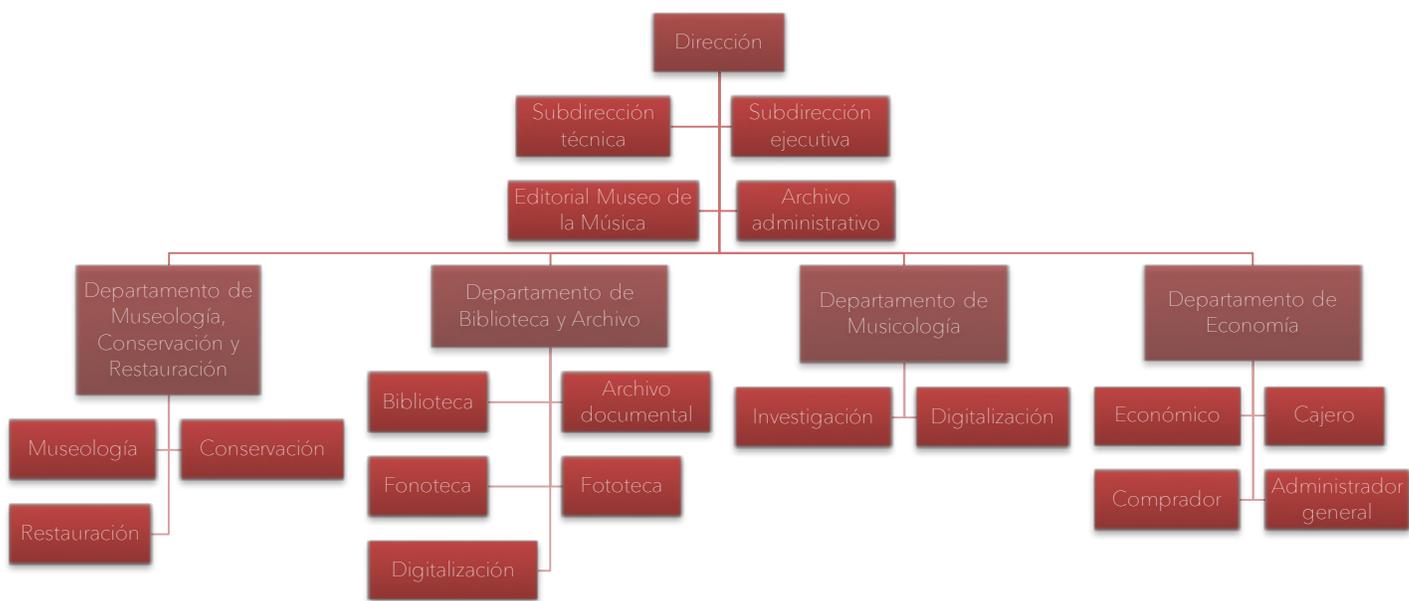


Figura 9. Estructura orgánica del Museo Nacional de la Música. Elaboración propia.

Daureen Alemán Rey (e) - Jefa del departamento de Biblioteca y Archivo

Licenciada en Bibliotecología y Ciencias de la Información

Magíster (c) en Ciencias de la Información

Mayteé Garricks González - Museóloga

Investigadora de la colección de Vestuario, Numismática y Filatelia

Licenciada en Estudios Socioculturales de la Universidad de La Habana

Vinculada al Museo desde 2015

Susana Díaz Dunand - Museóloga

Investigadora de la colección de Historia y Artes decorativas

Licenciada en Gestión y Preservación del Patrimonio Histórico Cultural

Vinculada al Museo desde 2015

Orlando Hernández Rivero - Conservador

Técnico en sistemas eléctricos industriales

Especialista en Conservación del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM)

Julio Antonio González Gálvez - Conservador

Especialista en Conservación del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM)

Adys Castiñeira Luque - Restauradora de papel

Licenciada en estudios socioculturales de la Universidad de La Habana
Vinculada al Museo desde 2008, trabajó previamente en el Archivo Nacional

Alina Vázquez de Arazoza - Restauradora textil

Licenciada del Instituto Superior de Artes (ISA)
Más de 17 años de experiencia en el área de la Conservación y Restauración del patrimonio cultural, 10 de ellos haciendo parte del CENCREM
Vinculada al Museo desde 2012

Alejandro Gispert Galindo - Restaurador de instrumentos musicales

Licenciado en Conservación y Restauración
Vinculado al Museo hace 8 años

Julio Alfonso Llano Fariñas - Restaurador de papel

Especialista en Conservación del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM)

José “Pepe” Linares - Investigador

Musicólogo y escritor

Nadia Reyes Carrasco - Investigadora

Licenciada en Musicología
Magíster (c) del Instituto Superior de Artes
Vinculada al Museo desde 2008

Liettis Ramos González - Investigadora

Licenciada en Musicología
Máster en Gestión del Patrimonio Cultural

Carmen Rosa Báez Martínez - Coordinadora Sello Ediciones Museo de la Música

Psicóloga
Magíster en Defensa Nacional y Especialista en Gestión Cultural
Vinculada al Museo desde 2010
Alterna su trabajo en el Museo con la producción de un programa de televisión llamado “Con dos que se quieran”, conducido por Amaury Pérez

Radamés Giro Almenares - Investigador y editor del Sello Editorial

Músico y musicólogo
Premio Nacional de Edición

Lelis Julia Marrero Oliva - Coordinadora Archivo administrativo

Licenciada en Historia y Filosofía de la Universidad de La Habana

Profesional con más de 40 años de experiencia en museos y archivo
Vinculada al Museo desde 2012

Gladys Rodríguez Ferrero – Coordinadora Boletín digital

Licenciada en Historia del Arte

Profesional en el ámbito de la Gestión del Patrimonio con más de 50 años de experiencia
Vinculada al Museo desde 2016

1.11 Consideraciones finales

La narrativa de esta memoria de estancia, gira en torno a la vida y obra del Museo Nacional de la Música de Cuba; y los asuntos sobre los que trata, emergieron, principalmente, de dos fuentes: una documental, sobre la historia del Museo, que fue inicialmente sugerida por Osmani Ibarra Ortiz; y otra testimonial, que resultó de mi interacción con los profesionales del Museo, principalmente del departamento de Museología. En el marco de esa interacción recorrí los espacios del Museo en sus sedes temporal y original, observé en detalle la colección y algunos trabajos para su restauración, y viví cotidianamente el Museo. Y entre las fuentes documentales y las testimoniales, obtuve una visión global del Museo; aquello que aquí llamo ‘su vida y obra’.

Con esta visión global del Museo he pretendido hacer un aporte a la concreción del Plan Museológico que podría ser escrito, y que existe, a todas luces, en el intelecto colectivo de su personal. En el mismo sentido, en estas consideraciones finales, contextualizo y recapitulo aspectos de la narración que creo que deberían hacer parte de los derroteros del Plan; y expongo, experiencialmente, mi estancia en el Museo.

1.11.1 Derroteros para un plan museológico

El patrimonio nacional -su rescate, conservación, estudio y divulgación - es punta de lanza en la construcción de este proyecto cubano de nación. El Estado reconoce en la cultura una importante dimensión de la sociedad y, en ese sentido, el sistema cultural, en cabeza del Ministerio de la Cultura y a través del Consejo Nacional de Patrimonio, cuenta con respaldo ideológico y económico para el funcionamiento de sus instituciones. La ley 106 del Sistema Nacional de Museos de la República de Cuba dicta los parámetros normativos para estas instituciones, y releva una orientación hacia la formación en valores patrióticos, éticos y estéticos¹. En Cuba, como en otros países, el respaldo del Estado es vital para el funcionamiento de las instituciones que velan por la cultura.

El Museo es reconocido, por la población y el sector cultural como la institución que conserva y divulga el patrimonio musical cubano, y, usualmente, participa en eventos como la Feria Internacional del Libro de La Habana y Cubadisco, la “feria internacional más

importante de la industria discográfica de la música cubana”, según EcuRed¹⁷. Ese reconocimiento está relacionado con la plantilla excepcional, en términos de nivel educativo y profesional, con que cuenta; y con la continuidad conceptual de su dirección, desde su fundación hace treinta años, entre las gestiones de María Antonieta Henríquez, María Teresa Linares y Jesús Gómez Cairo (Fotografía 27). Gómez Cairo lo ha puesto de manifiesto con estas palabras: *lo que ha ocurrido con el Museo de la Música y sus directores es algo bien curioso [...] inédito [...] irrepetible [...] lo extraordinario [es] la sintonía que hemos tenido siempre*¹⁸.



Fotografía 27. María Antonieta Henríquez, María Teresa Linares y Jesús Gómez Cairo. MNM.

Si bien el traslado del Museo a la sede temporal, en la calle Obrapia, ocasionó el cierre de la exposición permanente, abierta al público entre 1981 y 2005, no ha impedido que otras actividades hayan seguido su curso. Desde que se iniciaron los trabajos de restauración, el Museo ha realizado para su público exposiciones temporales y actividades de animación

¹⁷ Cada año, Cubadisco se dedica a un país y un género musical, y rinde homenaje a personalidades y artistas destacados en la música cubana. EcuRed. Cubadisco. EcuRed, s.f. En <https://www.ecured.cu/Cubadisco> Consultado el 28 de enero de 2019.

¹⁸ Jesús Gómez Cairo. En Ibarra, Osmani. Museo Nacional de la Música en Cuba. Presentación en Power Point utilizada en un seminario en República Dominicana. 2006.

cultural, y no ha interrumpido la producción de su sello editorial en el que ahora mismo prepara la segunda edición del “Catálogo de instrumentos musicales” y una edición multimedia sobre Benny Moré, por la conmemoración de los 100 años de su natalicio.

En estos momentos la prioridad del Museo es la reapertura de su sede original, en la calle Capdevilla, y la adquisición e instalación de sistemas de aire acondicionado y luces externas. Como parte del cambio total de la museografía, se han adquirido nuevas vitrinas y luminarias, y el personal del departamento de Museología ha avanzado en la construcción de los guiones museológicos de las salas de exposición permanente, en la definición de los contenidos de las pantallas y gigantografías y de los idiomas en los que los presentará a la luz de la afluencia de público extranjero que se espera, y en la conservación y restauración de las piezas de la colección. En los discursos del personal sobre el proceso de reapertura, se percibe siempre una exploración por el propósito de la institución en la sociedad, y en aquellos de sus públicos, una amplia expectativa ante la reapertura. Permanentemente, personal del Museo hace seguimiento a los trabajos de restauración y, una vez que la sede original reabra sus puertas al público, se adelantará una intervención restaurativa de la sede temporal que exigirá un plan de reorganización de los depósitos y mejorará las condiciones de conservación y almacenamiento.

Actualmente el Museo se encuentra limitado en términos de equipo informático, acceso a internet y desarrollo de recursos digitales. En este sentido, la elaboración de un catálogo en línea no es una prioridad y la página web no es usualmente actualizada. Estas limitaciones, sin embargo, no han impedido la publicación trimestral del boletín digital que el Museo elabora desde 2016. Tras la reapertura de la sede original, las limitaciones informáticas podrían superarse con la contratación de un profesional y la adquisición de equipos y tecnologías.

En relación con conservación de la colección, el Museo se enfrenta a la insuficiencia de equipos para el control de humedad y temperatura en los depósitos; aunque algunos depósitos cuentan con deshumidificadores, estos no alcanzan a proveer las condiciones de conservación que demanda la colección. Las dificultades de conservación empeoran ante la falta de espacio para el almacenamiento idóneo y la falta de estanterías para piezas de manejo especial, como aquellas de vestuario escénico. El equipo de trabajo hace todo lo posible por conservar la colección, y, en ese sentido, emprende estrategias de ventilación natural permanente, revisión constante de las piezas y restauración oportuna. Vale mencionar que, en estos momentos, el proceso de restauración debe priorizar las piezas que están más deterioradas o aquellas que se necesitan por una contingencia. Esta priorización es obligada por la dificultad que generan las restricciones internacionales para conseguir insumos por fuera de la isla.

En relación con el mantenimiento generacional de la plantilla de personal, el Museo enfrenta un reto que es propio de las instituciones culturales. Según supe por fuentes testimoniales, no es fácil que una persona joven quiera trabajar con el Estado, en tiempos en

que el ímpetu del trabajo por cuenta propia le arrebatara el protagonismo al trabajo asalariado. Frente a esta situación, el Estado autorizó un aumento considerable en los salarios en 2019.

Finalmente, es de mencionar que algunos procesos vitales para el Museo, como la digitalización de la colección, que hoy no es prioritaria, y la elaboración de una política de comunicación con los públicos, lucen, a la luz del proceso de restauración de la sede original, ralentizados; y que, precisamente, en este último sentido, adelanté mi práctica en el Museo y propongo, en el siguiente apartado, un marco conceptual para una estrategia de comunicación en redes que derive en mayores y más cualificados públicos.

1.11.2 Sobre la estancia en el Museo

Conocer de cerca la experiencia del Museo Nacional de la Música fue profesional y personalmente muy enriquecedor. Desde el momento en que fui recibido en el Museo tuve plena libertad para conocer sus instalaciones y el personal de la plantilla. Pude ver de cerca el funcionamiento del taller de restauración y participar en uno de sus procesos, conocer las colecciones que atesora el Museo, y mirar sus estrategias de conservación y almacenamiento. Tuve acceso a información de primera mano sobre los nuevos guiones museológicos y visité el inmueble en proceso de restauración.

A nivel profesional, entendí el entramado de relaciones que se tejen en la institución: conexiones entre diferentes áreas y procesos, con un propósito común, en un marco de política estatal. También, por aquellas circunstancias de la vida, conocí el Museo en un momento decisivo de su historia: el de su renovación. Aquello me dio la posibilidad de tener un panorama general de todas las acciones que se deben tener en cuenta en un proceso tan delicado y excitante como estos.

A nivel personal, esta estancia me permitió conocer excelentes profesionales y, sobre todo, personas maravillosas. En cada conversación, además de entender el funcionamiento particular de un área o departamento del Museo, pude ver de cerca la cultura del pueblo cubano y entender mejor su proyecto de sociedad. Por demás, el Museo hace parte de ello. Los cubanos están orgullosos de lo que tienen y han construido, y luchan por mantenerlo. Me quedan los mejores recuerdos y varios amigos nuevos.

Para concluir, espero que este documento y mis reflexiones aporten, como me lo propuse, a la concreción del Plan museológico, y constituya, además, parte de la memoria escrita de este momento crucial de la historia del Museo. Espero, en ese sentido, que este documento sirva de consulta para otros profesionales que se acerquen al Museo a vivir experiencias similares a la mía (Fotografía 28).

Anexo I. Planilla de dictamen técnico

FICHA TECNICA DE LOS PROCESOS DE RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN SOPORTE DE PAPEL

Procedencia:	Número de inventario:
Propietario actual:	
Colección:	Tema:
Título:	Autor:
Emitido por:	
	Editor:
Época:	Imprenta:
Copista:	Medida del soporte: Medida de estampa:
Lugar:	Grosor del papel:

Tipología

Manuscrito:	Libro Impreso:
Material de archivo:	Grabado:
Material de archivo encuadernado:	Dibujo:
Otros:	Fotografía:

Descripción de la obra:

Tipo de papel:
Filigrana:
Cantidad de páginas:
Tinta:
Dibujos – Ilustraciones:
Timbre / signos varios :

Técnica

Grafito:	Xilografía:	Monotipia:
Carboncillo:	Calcografía:	Serigrafía:
Acuarela:	Litografía:	Impresión mecánica:
Tempera:	Colografía:	Otros:

Estado de Conservación

Suciedad general:	Manchas:	Hongos:	Insectos:
Faltantes o Lagunas:	Env. Natural:	Quemaduras:	Desgarros:
Foxing:	Cortes:	Parches:	Re-empapelado:
Perforaciones:	Arrugas:	Ondulaciones:	Fragilidad:

Tintes y Pigmentos

Empaldecimiento:	Trazo indefinido:	Acción Corrosiva:
CuarTEAMIENTO:	Zona Salteada:	Decoloración:

Propuesta de restauración	Intervención
Test PH:	Test PH:
Test solubilidad:	Test solubilidad:
Limpieza mecánica:	Limpieza mecánica:
Fijación de color o tintas:	Fijación de color o tintas:
Laminación preventiva:	Laminación preventiva:
Desacidificación:	Desacidificación:
Desinfección:	Desinfección:
Injertar:	Injertar:
Restauración de la hoja	Restauración de la hoja:
Reintegración del color:	Reintegración del color:
Fasciculaciones:	Fasciculaciones:
Estabilización hidrosCópica:	Estabilización hidrosCópica:
Prensado:	Prensado:
Otros:	Otros:
pass partout/ carpeta	pass partout/carpeta

Registro fotográfico (antes) y (después)

Observaciones:

Anexo 2. Plan de emergencia: Evacuación de bienes de valor excepcional

DEPARTAMENTO DE MUSEOLOGÍA

OBJETOS MUSEABLES DE EXCEPCIONAL VALOR QUE DEBEN SER EVACUADOS DE OCURRIR ACCIDENTES, CATÁSTROFES NATURALES O EN TIEMPO DE GUERRA¹⁹

1. Colección de Instrumentos musicales afrocubanos (Colección Fernando Ortiz):

Cantidad de objetos: 246 (Toda la colección)

Tasación general: Pendiente

Volumen total: 25794000 centímetros cúbicos.

Requisitos para su protección y conservación: Se requiere la búsqueda de nylon con bolsas de oxígeno para la envoltura individual y después colocarlos dentro de un guacal de madera que posea por dentro un revestimiento impermeable. Dichos guacales deben tener en una de sus partes una especie de rejilla para que circule el aire en su interior. Imprescindible la colocación de gel de sílice.

Registro fotográfico: PC- Museología Principal - Ruta: Disco E – Procesos Técnicos-Carpeta Registro Fotográfico de las Colecciones – Carpeta Instrumentos Musicales – Carpeta - Colección Fernando Ortiz – Carpetas fonógrafos y Membranófonos.

Registro topográfico: Segundo Piso/ A la derecha de los accesos al piso (ascensor y escaleras) / Depósito II/ Sección III/ Estantes 1,2 y 3/Plataformas 2, 3, 4, 5,6 y 7

2. De la colección de guitarras y tres que pertenecieron a grandes personalidades de la música en Cuba.

Los inventariados con los números: **Guitarras:** 0.134 (Manuel Luna), 0.146 (construida en 1818), 0.144 (Manuel Corona), 0.145 (María Teresa Vera), 0.147(Alberto Villalón), 0.158 (Nené Enriso), 0,337 (Leo Brouwer), 0.413(Rosendo Ruiz), 0.427(Lorenzo Hierresuelo), 0.453(Guyún), 0.474(José Antonio Méndez), 0.475(Tata Villegas), 0.538(Carlos Puebla), 0,583(Rafael Cueto), 0.588 (Reinaldo Hierresuelo), 0.590(Septeto Nacional),0.634(Sindo Garay), 0,740 (Clara Romero de Incola), 0,741 (Isaac Incola), / **Tres:** 0.632 (Arsenio Rodríguez), 0,133 (¿?), 0,889 (Alambre dulce), 0,888 (Pancho Amat).

Cantidad de objetos: 24

Tasación general: \$ 31 400.00 USD

Volumen total: 8350000 centímetros cúbicos.

Requisitos para su protección y conservación: Contamos con estuches apropiados, los que se colocarán en guacales de madera que posea en sus paredes interiores un revestimiento impermeable. Dichos guacales deben tener en una de sus partes una especie de rejilla para que circule el aire en su interior. Imprescindible la colocación de gel de sílice. Cada instrumento dentro de su estuche irá envuelto en nylon con bolsas de oxígeno.

Registro Fotográfico: PC- Museología Principal - Ruta: Disco E – Procesos Técnicos-Carpeta Registro Fotográfico de las Colecciones – Carpeta Instrumentos Musicales – Carpeta Cordófonos – Carpeta Guitarras.

- Registro topográfico: Segundo Piso/ Al fondo del vestíbulo/ derecha de las oficinas del Departamento de Museología/ Depósito II/ Estantes 4 y 5

3. De la colección de violines, violas y violoncellos:

¹⁹ El informe se confeccionó originalmente el 17 de diciembre de 2004, actualizado el 21 de mayo de 2005, 5 de enero de 2008, 23 de noviembre de 2009 y 23 de diciembre de 2010.

Los inventariados con los números 0.160-Viola (José White), 0.162-Violín (Amadeo Roldán), 0.169-Violín (Julián Barreto), 0.315-Violín (Bonilla), 0.320-Viola (Vidaurreta) ,0.397-Violoncello (Dugat) ,0.587-Violín (Vidaurreta) ,0.123-Violín (Bousquet), 0.410-Violín (Contreras)

Cantidad de objetos: 9

Tasación general: \$ 220000.00 USD

Volumen total: 16232150 centímetros cúbicos

Requisitos para su protección y conservación: Contamos con estuches apropiados, los que se colocarán en guacales de madera que posea en sus paredes interiores un revestimiento impermeable. Dichos guacales deben tener en una de sus partes una especie de rejilla para que circule el aire en su interior. Imprescindible la colocación de gel de sílice. Cada instrumento dentro de su estuche irá envuelto en nylon con bolsas de oxígeno.

Registro Fotográfico: PC- Museología Principal - Ruta: Disco E – Procesos Técnicos-Carpeta Registro Fotográfico de las Coleccione – Carpeta Instrumentos Musicales – Carpeta Córdofonos – Carpeta Violines

- Registro topográfico: Segundo Piso/ Al fondo del vestibulo/ derecha de las oficinas del Departamento de Museología/ Depósito II/ Estante 5

4. De la colección de objetos de arte (Pintura de caballete)

Los inventariados con los números 3.198(Menocal), 3.200(Auguste Pettit), 3.13 (Menocal), 3.14 (Menocal), 3.26 (Hernández Giró), 3.291(Sotomayor), 3.297(Mario Carreño), 3.298(Fidelio Ponce), 3.299(Portocarrero), 3.300(Amelia Peláez), 3.202(Domingo Ramos), 3.304 (Domingo Ramos), 3.305(Romañach), 3.307(Romañach)

Cantidad de objetos: 14

Tasación general: No están tasados

Volumen total: 50129 centímetros cúbicos.

Requisitos para su protección y conservación: Se requiere la búsqueda de nylon con bolsas de oxígeno para la envoltura individual y después colocarlos dentro de un guacal de madera que posea por dentro un revestimiento impermeable, así como guías de madera para mantener de forma vertical cada obra. Dichos guacales deben tener en una de sus partes una especie de rejilla para que circule el aire en su interior. Imprescindible la colocación de gel de sílice.

Registro Fotográfico: PC- Museología Principal - Ruta: Disco E – Procesos Técnicos-Carpeta Registro Fotográfico de las Coleccione – Carpeta Arte – Carpeta Pintura de caballete

- Registro topográfico: Segundo Piso/ Frente a los accesos al piso (ascensor y escaleras) / Depósito III/ Parrillero 1.

- Cantidad total de objetos de valor excepcional: 293

- **Volumen total: 559469,00 centímetros cuadrados.**

Materiales necesarios para la protección y conservación:

1. Guacales. Madera, clavos, bisagras, forro impermeabilizante de nylon
2. Gel de sílice
3. Nylon con bolsas de oxígeno
4. Papel encerado
5. Cartulina blanca
6. Papel japonés

2 El Museo se comunica

Ser culto es el único modo de ser libre
José Martí

En el mundo entero, la preservación del patrimonio cultural es hoy una de las más intensas preocupaciones de las naciones. Esto ha trascendido de ser un tema puramente de ellas, para convertirse por consenso, en una necesidad y una urgencia. Se trata de la preservación de la identidad, de los rasgos que definen a cada comunidad, a cada continente, a cada país.

Eusebio Leal Spengel

2.1 Antecedentes

El Museo Nacional de la Música siempre es referente presente cuando se habla de patrimonio musical. Sin embargo, al parecer, una buena parte de la población desconoce su trabajo. Se entiende que esta dimensión es una de las más afectadas por el traslado del Museo a la sede temporal. No pude confirmar si en algún momento existió un departamento de comunicaciones, pero sí pude observar que actualmente faltan profesionales en la plantilla que asuman tareas de esta área, una persona que se encargue de la gestión de la página web, por ejemplo. Por ahora el Museo no tiene actividad en redes sociales, porque no hay una persona que se pueda encargar de ello en este momento y el país ha resultado un poco rezagado en la implementación y el consumo de internet, en relación con países del Caribe y América Latina. Sin embargo, que haya más cobertura de internet y más alfabetización digital está en los planes inmediatos del gobierno. Que el Museo tenga una nueva página en internet y que defina cuál y cómo será su presencia digital, en el marco de una estrategia de comunicaciones, será uno de los retos de su reinauguración.

Pensando en ello, decidí volver al Museo para hacer la práctica académica. La práctica, otro de los componentes del trabajo final de maestría, me permitía aportar al Museo en el diseño de su estrategia de comunicaciones.

2.2 Introducción

Uno de los aspectos que atrajo mi atención luego de la estancia mencionada, fue el escaso trabajo del Museo en el ámbito de sus comunicaciones. Si bien la institución en general está concentrada en las labores concernientes a la fase final de la restauración de su sede original y al montaje de las nuevas exposiciones, la comunicación con sus públicos también constituye

un tema al que se debe prestar especial atención, sobre todo en esta etapa previa a su inauguración.

Por tal razón, junto con Osmani Ibarra, Jefe del Departamento de Museología y mi asesor institucional, decidimos trabajar en una estrategia enmarcada en el campo de las comunicaciones del museo, como un primer paso para emprender actividades encaminadas a fortalecer este aspecto. En esta ruta, una de las recomendaciones de Osmani fue dialogar al respecto con Carmen Rosa Báez Martínez, especialista del sello editorial del MNM, llamado Ediciones Museo de la Música. Además de las actividades inherentes a este cargo, Carmen Rosa ha participado activamente en la generación y puesta en funcionamiento de estrategias de promoción y divulgación del patrimonio que atesora el Museo, entre ellas, la realización de contenidos para la página web. Con base en su experiencia y en una línea en la que actualmente trabaja, acordamos emprender una propuesta encaminada a la divulgación del patrimonio musical cubano desde el Museo, a través de una estrategia de comunicación digital, en este caso haciendo uso de las llamadas redes sociales²⁰.

Como esta experiencia es novedosa para el MNM, concertamos con Carmen Rosa iniciar esta tarea limitando el diseño de la estrategia por ahora, a la difusión del trabajo que se realiza desde el sello editorial, principalmente por dos razones: de una parte, comenzar con la difusión de la actividad de uno de sus departamentos en redes sociales, permite asumir este camino como una prueba piloto que luego sentará las bases para implementar la estrategia general del MNM en este campo, con base en los aprendizajes obtenidos (se puede entender como una primera fase de una estrategia más compleja - la de todo el Museo - que se implementará a mediano plazo); y de otra parte, limitarse por ahora solo a la comunicación del Sello Ediciones de la Música, facilita la iniciación de este tipo acciones, ya que su emprendimiento no depende de un consenso de orden administrativo tan amplio como si lo pensamos para toda la institución de una vez. Llevar al consenso general este tema a nivel de todo el museo en la coyuntura de este momento, retrasaría inevitablemente la implementación de esta iniciativa.

2.3 Comunicación del patrimonio cultural

Quienes trabajamos en el ámbito de la cultura y especialmente en el de los museos, entendemos que, para obtener buenos frutos en la incorporación del patrimonio en las prácticas socioculturales, la comunicación con el público es un asunto de vital importancia. Baste recordar que en la definición de museo que hace el Consejo Internacional de Museos

²⁰ El concepto de redes sociales en este documento hará referencia a aquellas aplicaciones que funcionan en plataformas digitales que permiten la interacción de una comunidad de personas alrededor de unos intereses comunes. Estas aplicaciones permiten la publicación de contenidos libremente por parte de las personas, que deben crear una cuenta de usuario o registro, para poder hacerlo. El principal objetivo es comunicarse entre ellas e intercambiar información.

(ICOM)²¹, la comunicación del patrimonio material e inmaterial aparece como una de las dimensiones estructurales de estas instituciones. En términos generales, la comunicación en espacios museales se materializa en la exhibición de los objetos que conforman la colección patrimonial y en los resultados de la investigación que se hace sobre la misma, presentados en diferentes soportes²². Si bien los museos deben también adquirir, conservar y estudiar objetos patrimoniales, consideramos que la comunicación tiene un peso mayor por cuanto es la que permite, a través de sus prácticas, el relacionamiento de los públicos con las colecciones y la información que hay sobre ellas. No se trata únicamente de presentar unos objetos que tienen cierto valor cultural, sino, además, de ofrecer la información y los medios necesarios para comprender la importancia que tienen aquellos como expresión del desarrollo cultural de la humanidad.

Además de ofrecer la posibilidad de contacto entre colecciones y comunidad, entendemos que la comunicación del patrimonio cultural puede ser también garantía de su preservación. En ese sentido estamos de acuerdo con el pensamiento de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, que en palabras de su directora de comunicaciones dice al respecto: *Ni los decisores gubernamentales, ni los hacedores de la restauración, ni los pobladores de un sitio - portadores ellos mismos del denominado patrimonio intangible, comprenderán su responsabilidad en un asunto que debiera interesarnos a todos, si no se apropian conscientemente de los valores a perpetuar. Y el sentido de pertenencia -es sabido- nace del reconocimiento*²³. No podemos pretender que haya un consenso general en la sociedad sobre la conservación y preservación de nuestra herencia cultural y natural si desde las instituciones gestoras no propiciamos un conocimiento del mismo. Es en este escenario donde toma relevancia el museo como medio para acercar a las personas a su patrimonio cultural. El museo como institución que hace gestión cultural, debe insertarse en las estrategias locales y nacionales que definen las líneas a seguir para la preservación y conservación de aquel legado cultural y natural.

Aunque en estos tiempos parece obvia la función comunicativa en los museos, es a finales del siglo XX, el momento en que se empieza a hacer conciencia de la importancia y la necesidad de hacer evidente esta función respecto al papel de estas instituciones dentro de la sociedad. De hecho, solo hasta el 2007 se hace explícita la comunicación en la definición que hace el ICOM de museo como uno sus objetivos principales. Entonces, ¿es el museo un medio de comunicación? Se puede considerar que sí, sin embargo, esta discusión necesita de un

²¹ El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo. Tomado de: <http://icom.myseume/es>. Consultado el 26 de agosto de 2019

²² Desvallées, André; Mairesse, François. Conceptos Claves de Museología. ICOM. París, 2010, p.29

²³ Resik Aguirre, Magda. *Comunicar el patrimonio: garantía de su preservación*. En Comunicar el Patrimonio. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. La Habana, 2013

espacio más amplio para su desarrollo. Por ahora baste decir que el museo se comunica principalmente a través de un método que es propio de su naturaleza (la exposición) y, adicionalmente, mediante otras estrategias que buscan ampliar sus audiencias, algunas de aquellas incluso llevadas a cabo fuera de sus instalaciones. Varias de estas estrategias en la actualidad, se valen de los últimos desarrollos en materia de telecomunicaciones para establecer y fortalecer relaciones con los diferentes públicos.

En el libro *Los museos y sus visitantes*, Eilean Hooper-Greenhill identifica tres tipos de actividades que conforman la comunicación en los museos: las que buscan atraer a los visitantes al museo (publicidad y marketing), las que estudian sus necesidades (investigación y evaluación) y las que proporcionan el material necesario para satisfacer sus necesidades intelectuales (educación y ocio)²⁴. Estas últimas, *las relacionadas con el saber y el espíritu, quedan cubiertas por exposiciones, talleres y muestras*. Es decir, corresponden a lo que hemos mencionado como los espacios de contacto entre público y patrimonio. Para las segundas, se deben buscar y establecer los mecanismos que permitan al museo escuchar la voz de los públicos. Recibiendo y analizando sus inquietudes, preguntas, comentarios, solicitudes, entre otras, la institución puede diseñar y acondicionar sus estrategias y contenidos para lograr un mayor y mejor acercamiento a la gente y de paso, también aumentar sus audiencias (Figura 10).



Figura 10. Modelo de comunicación del Museo. Elaboración propia.

Al respecto, Josep Ballart define a un *museo comunicador*, "como aquel que convence a más público por su accesibilidad, su capacidad de diálogo y sus logros en hacer participar a la gente de sus propuestas. Un museo se comunica no porque sea muy capaz de “vender” su producto

²⁴ Hooper-Greenhill, Eilean, et al. *Los museos y sus visitantes*. Ediciones Trea. Madrid, 1998, p. 189

y atraer a muchos visitantes, sino porque tiene siempre algo enriquecedor que ofrecer a prácticamente todo el mundo"²⁵. Además de aquella capacidad de diálogo que propone Ballart, debe tener un museo comunicador, nos interesa el llamado que hace a tener siempre algo enriquecedor que ofrecer a sus públicos. A nuestro juicio, este uno de los aspectos más complejos a resolver en los museos, pero que, a la vez, ofrece muchas posibilidades. La artista y gestora cultural cubana Marta Arjona Pérez abordaba este asunto; en 1985, cuando hacía referencia al *espíritu creador* que deben tener las personas que practican la museología para poder mantener el interés del espectador por las colecciones y, así, difundir verdaderamente los valores del patrimonio cultural²⁶.

Generar contenidos, proponer nuevas lecturas de las colecciones y ofrecer propuestas alternativas de apropiación cultural a la población, es uno de los asuntos más retadores para los museos. A propósito del actual momento que vive el Museo Nacional de la Música, pensamos que la posibilidad de generar y compartir contenido para redes sociales, aporta a esta demanda creativa de ofrecer contenidos novedosos a los públicos.

Sin embargo, la comunicación en los museos no se restringe únicamente a la divulgación de información sobre sus colecciones, que podría considerarse como su principal objetivo. Comprende también la difusión de las actividades de promoción cultural, noticias de interés e información general sobre su funcionamiento, como, horarios de atención, ubicación y servicios, entre otras cosas. Por esta misma razón, promover acciones de divulgación en un museo implica entender y asumir un complejo entramado de relaciones, en el interior del área de comunicaciones, y en la interacción de ésta con las otras dependencias (conservación, investigación, museografía).

Revisemos ahora, un poco del contexto cultural en el que funciona el Museo Nacional de la Música de Cuba.

2.4 Comprensión cubana del patrimonio cultural

En un Encuentro Provincial de Historiadores realizado en Matanzas en 1982, Arjona afirmaba lo siguiente: "en nuestro país, la museología y la noción de patrimonio cultural cobran verdadera vigencia a partir del triunfo de la Revolución"²⁷. En la presentación realizada en aquel evento, Arjona ponía de manifiesto las diferencias en la concepción y tratamiento del patrimonio cultural en Cuba, antes y después de la Revolución Socialista. Para ella, solo cuando los museos son exponentes de una sociedad socialista pueden contribuir, verdaderamente, a la solución de los problemas sociales y culturales; de lo contrario, no podrán hacerlo. Sin embargo, la mayoría de museos en el mundo están enmarcados en

²⁵ Ballart Hernández, Josep. Manual de Museos. Editorial Síntesis. Madrid, España, 2008, p. 184

²⁶ Arjona Pérez, Marta. Patrimonio cultural e identidad. Ediciones Boloña. La Habana, 2003, p. 37

²⁷ *Ibidem*, p. 25

sociedades capitalistas, sirviendo irremediamente, como exponentes de la ideología y los intereses de las clases dominantes. Esta concepción es fundamental para entender cómo, a partir de aquel momento, han venido trabajado las instituciones cubanas responsables de la gestión cultural en relación con su objetivo de contribuir a la construcción de una sociedad cada vez mejor.

El éxito y el reconocimiento a nivel global de los exponentes de la cultura cubana se deben principalmente al presupuesto que destina el Estado para el aprendizaje y desarrollo de sus prácticas culturales y a la organización e infraestructura dispuestas para ello. Luego del triunfo de la Revolución, entre muchas cosas, se construyeron nuevas escuelas, se fundaron nuevos museos, se crearon instituciones como el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y en general, se brindaron las condiciones necesarias para que las personas pudieran tener acceso a la cultura; a su aprendizaje y a su disfrute. Todo esto amparado por la letra de su nueva Constitución, refrendada el pasado 24 de febrero de 2019 por referendo popular²⁸.

Y es que un país que garantice a su población los derechos mínimos para vivir dignamente como la educación, la salud, la educación, la cultura y el deporte, necesariamente es un país más justo y humano y en esa medida, más democrático que otros que dicen serlo, donde solo una pequeña parte de la población logra disfrutar de aquellos derechos. Durante nuestra permanencia en La Habana, nos pudimos dar cuenta de aquello. Todos los eventos culturales donde se presenta música, teatro, danza, cine y literatura se ofertan a un precio bajo para los ciudadanos cubanos que garantiza el acceso a los mismos. No hay distinción de precios según el poder adquisitivo de cada persona.

Ahora, hablando en específico sobre el tema que nos ocupa, debemos situarnos en la perspectiva que ha asumido el Museo Nacional de la Música para la inserción del patrimonio musical en los procesos socioculturales de la nación. Su actual director, el musicólogo Jesús Gómez Cairo, Premio Nacional de la Música 2018, considera que el patrimonio musical

lo constituyen las obras musicales paradigmáticas de las diversas culturas de todos los tiempos, los géneros musicales identitarios y estilos que ellas conforman, el pensamiento musical de sus creadores-recreadores emblemáticos y sus historias [...] los bienes músico-culturales, materiales y espirituales, cuyo usufructo, sea por creación o por apropiación, identifican a una comunidad, nación o región, en su devenir histórico y en su proyección

²⁸ ARTÍCULO 46. Todas las personas tienen derecho a la vida, la integridad física y moral, la libertad, la justicia, la seguridad, la paz, la salud, la educación, la cultura, la recreación, el deporte y a su desarrollo integral. Tomado de: <http://www.granma.cu/file/pdf/gaceta/Nueva%20Constituci%C3%B3n%20240%20KB-1.pdf>. Consultado el 3 de enero de 2020

social [...] incluye tanto al patrimonio histórico pasado como al patrimonio histórico presente[...]²⁹.

Estos postulados fundamentan todas las acciones que emprende el Museo para el rescate, conservación, estudio y divulgación del patrimonio musical de la nación.

2.5 El programa de comunicaciones

Hemos hablado de la comunicación entendida como un mecanismo para dar a conocer el museo a la población y, sobre todo, como el conjunto de acciones que desarrolla la institución referente a la difusión del patrimonio cultural que atesora y cuya finalidad es que el público pueda conocerlo, disfrutarlo y aprender con él. Es por esto, que emprender un plan de comunicaciones conlleva el establecimiento de sinergias entre todas las dependencias para que el mensaje que se emita desde el museo sea sólido, contundente, y responda a los objetivos misionales propuestos. Esto garantiza que el mensaje no se quede corto o que viaje distorsionado, ocasionando lecturas equivocadas.

Como en todo proceso comunicativo, un mensaje lanzado de un emisor a un receptor, es efectivo, cuando este último le otorga un sentido a ese mensaje. En el caso de los museos, siendo los públicos su razón de ser, es fundamental que aquellos conozcan que el museo existe y que éste presta un servicio a su comunidad. Eso es lo primero. Adicional a la función que tiene la comunicación en cualquier institución cultural de informar sobre sus servicios, los museos en este aspecto tienen un reto adicional relacionado con la especificidad de sus colecciones y las investigaciones que realiza sobre ellas. Mucho se ha criticado a estas instituciones por dirigirse especialmente a un público especializado que se asume, es el que verdaderamente entiende el valor de las colecciones y otorga significado a las mismas. En este sentido, la comunicación del museo debe velar por el acceso de todas las personas al patrimonio cultural, sin ninguna distinción. Por supuesto, para ello es necesario el diseño de estrategias específicas dirigidas a cada tipo de público. Esto hace que el espectro comunicativo sea una cuestión bastante amplia y compleja.

2.5.1 Comunicación institucional

A pesar de que vivimos en una sociedad muy permeada por los medios de comunicación, es frecuente encontrar instituciones que no otorgan la suficiente importancia a las comunicaciones en su accionar, tal vez porque no se considera su valor y, en no en pocas ocasiones, vemos que los procesos comunicativos funcionan como actividades adicionales accesorias a otros procesos institucionales.

²⁹ Gómez Cairo, Jesús. *Palabras de apertura e intervención*. En: Taller Internacional Patrimonio musical: rescate y difusión. Memorias. La Habana, 2013, p. 14 -15

Nos ha parecido pertinente referirnos a la comunicación como dimensión, en el sentido en el que lo plantea Julia Carriera Martínez³⁰; como uno de los componentes imprescindibles para la gestión de un proyecto sociocultural. Para ella, esta dimensión potencia la comunicación como esencia de la participación³¹.

En esa misma línea y para situarnos mejor en el escenario desde el cual queremos hablar, podemos tener en cuenta la definición sobre comunicación que ofrece la investigadora cubana Hilda Saladrigas:

[...] proceso de producción e intercambios de mensajes, con carácter sistémico, naturaleza mediadora y mediada, planificado o espontáneo, que se dan tanto dentro de las organizaciones como entre estas y el entorno, con el fin de facilitar el cumplimiento de sus objetivos y el fortalecimiento de su identidad y cultura³².

Si bien esta definición se enmarca en el ámbito de la gestión de proyectos socioculturales, encaja perfecto en lo que pensamos que debe contemplar la comunicación en una institución como el museo. Además de incluir los elementos que pueden parecer obvios en cualquier proceso comunicativo, como la producción de mensajes y el cumplimiento de objetivos, nos atraen otros aspectos de la definición que no siempre se tienen en cuenta en las instituciones, como el carácter sistémico del proceso, su naturaleza mediadora, las relaciones al interior y el fortalecimiento de la identidad de la institución. De esta manera, asumimos la comunicación institucional como un proceso complejo que va más allá de la mera transmisión de un mensaje.

El carácter sistémico de las comunicaciones se manifiesta en las interconexiones entre las personas o áreas que conforman una institución y las de la institución en sí misma con los organismos de su entorno (el contexto). Esto apunta a que desde el interior de la institución se maneje un “mismo lenguaje” y de esta manera, se pueda interactuar claramente con el público externo desde distintos niveles. Podemos referirnos a una condición de transversalidad de la comunicación. Por consiguiente, los objetivos de la comunicación deben estar en total sintonía con los objetivos institucionales.

2.5.2 Estrategia de comunicaciones

El diseño de una estrategia comunicativa permite el fortalecimiento de los rasgos de identidad del proyecto o institución y, por ende, su reconocimiento por parte de los públicos

³⁰ Carriera Martínez, Julia (comp.). *Antes de comenzar la lectura...* En La gestión de proyectos socioculturales, una aproximación desde sus dimensiones. Ediciones Adagio. La Habana, 2010, p. 5

³¹ *Ibidem*, p. 16

³² Citado por: Gutiérrez Menéndez, Gabriel Enrique. *Dimensión comunicativa de la gestión de proyectos socioculturales*. *Ibidem*, p. 22

que podrán sintonizarse con la filosofía de los mismos. De igual manera, facilita su posicionamiento frente al contexto, porque permite cautivar, retener, y fidelizar a los públicos.

También en el marco de la gestión de proyectos socioculturales, el investigador Gabriel Enrique Gutiérrez³³ destaca la importancia de la dimensión comunicativa en cada una de las fases de desarrollo de los proyectos. Estas fases también nos brindan un norte al momento de tomar decisiones sobre la planeación de una estrategia comunicativa. Aquellas son:

- **Identificación:** definición del problema a partir de diagnósticos y establecimiento de prioridades. Definición de metas a conseguir.
- **Planificación:** toma de decisiones estratégicas al interior de la organización. Esto implica trabajo en equipo.
- **Estrategia de comunicación:** definición de las políticas de comunicación y objetivos estratégicos, identificación de públicos y áreas de interés. Agenda de gestión interinstitucional.
- **Implementación:** puesta en marcha de la acción propuesta.
- **Control y evaluación:** seguimiento continuo de la estrategia y toma de decisiones sobre la marcha y al final de la evaluación.

Si bien este proceso es lineal - una fase comienza después que la anterior finaliza - tiene un carácter cíclico, puesto que a partir de la última fase - la de evaluación - se obtendrá nueva información que permitirá iniciar de nuevo con nuevas estrategias o perfeccionar las implementadas anteriormente.

Diseñar una estrategia de comunicaciones para un museo exige del profundo conocimiento de la actividad que realiza la institución, de sus colecciones y sus servicios. También demanda que las personas que la integran, tengan suficiente claridad frente a la misión institucional. Este es el punto de partida para formular un plan realmente efectivo. Su objetivo principal consistirá en establecer un marco de referencia para la creación de las estrategias comunicativas y la definición de los canales de comunicación con el público, tanto el que visita el museo como el que no.

Aunque no haya un plan de comunicaciones, el museo siempre está comunicando algo, así no se haya propuesto hacerlo. Todo contacto, intencionado o no con el público, transmite un mensaje acerca de la institución. Sin mencionar el principal canal de comunicación del museo que es la exposición, y algunos otros como los materiales impresos de divulgación o las actividades de extensión cultural, la institución se comunica a través de su edificio, sus instalaciones, la atención del público por el personal, el estado de sus servicios, etc. Un plan de comunicaciones, además de las consideraciones iniciales, también debe contemplar estos aspectos; de ahí que este trabajo, aunque se concentre en algún departamento específico,

³³*Ibidem*, p. 24 - 28.

demande la participación de todo el personal del museo para que el ejercicio comunicativo sea inclusivo, efectivo y coherente.

En este marco, algunos de los proyectos que se pueden adelantar para lograr el objetivo del plan de comunicaciones son:

1. Imagen institucional y manual de identidad
2. Estudios de públicos
3. Publicaciones impresas y digitales
4. Campaña de presencia digital
5. Evaluación de exposiciones permanentes y temporales

Algunos de ellos pueden adelantarse de forma simultánea y otros necesitan de la culminación de alguno para poder llevarse a cabo, también de acuerdo a las prioridades definidas en el diagnóstico. Por ejemplo, en nuestro caso, una estrategia de divulgación en redes sociales de un lado nos permite hacer divulgación del patrimonio y al mismo tiempo, recibir retroalimentación de los públicos a través de la plataforma y poder así identificar mejor sus gustos, intereses y necesidades.

Enfocándonos en nuestro caso y sobre el objetivo institucional que queremos transmitir, para el Museo Nacional de la Música, en cabeza de su director, este aspecto resulta bastante claro. Así lo evidencian sus palabras,

El museo de la música no puede limitarse a ser reservorio de tesoros y soportes materiales que se exhiben y atestiguan historias. El museo completa su misión y funciones cuando facilita la comunicación directa de los públicos con esos tesoros, con la música sonante y los músicos en persona³⁴.

Observamos la importancia que otorga el Museo al contacto del público con sus colecciones, la música y los intérpretes.

El sello Ediciones Museo de la Música por supuesto, se enmarca en esta perspectiva, en la que, por la naturaleza de su misión, debemos también considerar a otros actores relacionados con los procesos editoriales como editores, diseñadores, autores, informáticos, entre otros. Esta consideración aporta más pistas acerca de la definición del público objetivo del sello editorial.

³⁴Gómez Cairo, Jesús, *Op. cit.*, p. 20

2.6 El papel del Museo Nacional de la Música

El Museo Nacional de la Música “tiene como misión recopilar, preservar, estudiar y difundir el patrimonio musical cubano de todos los tiempos”³⁵. Una responsabilidad bastante grande si consideramos el valor que tiene la música para el pueblo cubano. Valor en tanto apreciación y consumo de las creaciones musicales, como en su producción. Baste mirar la cantidad de músicos profesionales, estudiantes de música, compositores, musicólogos, lutieres, instituciones y demás actores vinculados a esta esfera, en relación con el número de personas que viven en la isla para hacernos una idea de la importancia que tiene la música en esta nación. Eso sin mencionar el número considerable de festivales, conciertos, peñas³⁶ y demás escenarios donde se interpreta, disfruta, estudia y en definitiva, se vive la música.

Consciente de esta responsabilidad, durante 48 años el museo ha asumido esta misión a través de diferentes estrategias que además de sus exposiciones, incluyen las actividades de extensión cultural y la edición y publicación de materiales impresos. Todo esto enmarcado en la visión de su director Gómez Cairo quien considera que

[...] el patrimonio musical guardado en archivos, guardado en museos, que no es conocido ni difundido, que no “suena” ni se promueve en toda su magnitud, que está expuesto solamente en una vitrina, no podemos decir que no es patrimonio, pero como solo lo disfrutan y es objeto de atención de especialistas, coleccionistas y curiosos, y por desconocimiento no forma parte de la identidad y autoreconocimiento del pueblo-nación, entonces no ha completado su ciclo como expresión del patrimonio musical [...]³⁷.

Fruto de ese trabajo a lo largo de estos años, el Museo es reconocido en la nación como un referente en el campo de la gestión del patrimonio musical. Actualmente vive una de las etapas, a nuestro juicio, más importantes de su historia. A razón de la restauración del inmueble que ha sido sede desde su fundación, ha permanecido en una sede temporal desde el año 2005, en una edificación que por razones fundamentalmente de espacio, no ha permitido tener exhibiciones al público. Entendemos que las exposiciones son el principal medio del que dispone el museo para poner en diálogo a las colecciones con las personas. Al carecer de estas, una de las consecuencias obvias es el distanciamiento entre institución y público, que puede ser temporal o más grave aún, permanente.

Si bien, el tiempo transcurrido en esta sede temporal ha sido mucho más del que se planeó originalmente, ha servido para replantear las exposiciones y planear una reinauguración que presente una faceta renovada de la institución. En esta coyuntura, la actividad del museo con

³⁵ Museo Nacional de la Música. *Historia*. Disponible en <http://www.museomusica.cult.cu/mision.php> Consultado el 26 de mayo de 2019.

³⁶ En Cuba se conoce como *peña* a una actividad musical tipo concierto de pequeño formato, generalmente de acceso libre y que mantiene cierta regularidad por parte de un artista y/o agrupación en el lugar donde se realiza.

³⁷ Gómez Cairo, Jesús, *Op. cit.*, p. 19

el público ha decaído notablemente, sin embargo, esta situación representa también una nueva oportunidad para plantear nuevas estrategias de relacionamiento con él. Cada día se acerca más la reapertura del Museo y es un momento crucial para presentarlo con un nuevo aire, más moderno, novedoso y, sobre todo, más cercano a su gente.

2.6.1 Las comunicaciones

Actualmente no existe un equipo de trabajo que conforme un área de comunicaciones dentro del MNM. Hay dos profesionales que se encargan de actividades de divulgación y extensión cultural. Uno de ellos es responsable de la programación de las actividades culturales que se realizan como las peñas y conciertos. Estas se pueden realizar una o dos veces por semana de acuerdo con la disponibilidad de los artistas y la gestión que se haga al respecto. La otra persona, una mujer, se encarga de la edición del boletín digital del museo: una publicación trimestral que reúne temas relacionados con el patrimonio musical de la isla y la actividad intelectual generada desde el museo.

Del lado de la comunicación digital, la página web se encuentra al aire. No hay información actualizada sobre la programación cultural pero los datos de ubicación del museo y los correos electrónicos de contacto se mantienen vigentes. Actualmente se estudia la posibilidad de sacarla del aire para trabajar en su rediseño. Por ahora, no hay comunicación a través de las redes sociales.

Respecto a la infraestructura tecnológica, el MNM en su sede temporal no contó con servicio de internet durante el tiempo de realización de este trabajo a causa de un fallo en su servidor. Esta situación al parecer, no va a cambiar hasta su reinauguración.

2.6.2 Ediciones Museo de la Música

El Museo Nacional de la Música fue fundado en 1971. Es una institución subordinada al Instituto Cubano de la Música (ICM)³⁸, una vez creado este en 1989 (Figura 11).

Con el ánimo de centralizar en un lugar las labores de carácter similar que adelantaban ambas instituciones y por directriz del ICM, el Museo se fusionó en 1997 con el Centro de Documentación e Información Musical Odilio Urfé. El sello editorial Ediciones Museo de la Música nace en el año 2006 en el marco del Programa de Rescate, Plasmación y Difusión del Patrimonio Musical Cubano³⁹. Desde entonces, el sello editorial ha editado publicaciones en

³⁸ El Instituto Cubano de la Música tiene como misión proponer, dirigir y controlar la aplicación de la política cultural en la rama de la música y los espectáculos en el país y garantizar el desarrollo, protección, enriquecimiento, defensa y promoción del patrimonio musical de la nación. Tomado de: <http://www.dcubamusica.cult.cu/instituto/instituto/>. Consultado el 4 de enero de 2020

³⁹ Este es uno de los 8 programas de desarrollo del Instituto Cubano de la Música que tiene por objeto el rescate y plasmación del patrimonio musical cubano para su difusión y socialización y que ha sido liderado y gestionado por el Museo Nacional de la Música desde el 2004.

formato escrito, sonoro y multimedia en colaboración con otros departamentos del museo como Museología y Musicología.



Figura 11. Esquema de subordinación institucional

En los últimos años Ediciones Museo de la Música hace parte del sistema editorial de la nación, siendo partícipe y actor principal de los eventos que se realizan en la isla alrededor de este tema. En este marco, desde el 2012 el sello asume la coordinación del pabellón dedicado a la música en la Feria del Internacional del Libro, donde participan diferentes instituciones que trabajan con el patrimonio musical, como editoriales, casas disqueras y fabricantes de instrumentos. Además de presentar los productos de cada institución, en el pabellón se realiza una nutrida programación cultural compuesta por presentaciones musicales, conversatorios y lanzamientos de libros entre otras actividades. Con el paso de los años este espacio se ha venido consolidando y cada vez se unen más instituciones que buscan un mismo objetivo: divulgar el patrimonio musical cubano en la feria. Esto ha llevado a que en los últimos años se piense en el diseño de una imagen gráfica que integre a todas las instituciones durante su participación en la feria. Así se ha conseguido unificar la gráfica del pabellón, logrando una identidad y reconocimiento por parte de la población.

Desde su creación, el sello editorial ha querido plasmar una identidad gráfica en sus publicaciones. Para esto, ha definido una paleta de color y una plantilla de diseño para las cubiertas de los libros (Imagen 1).

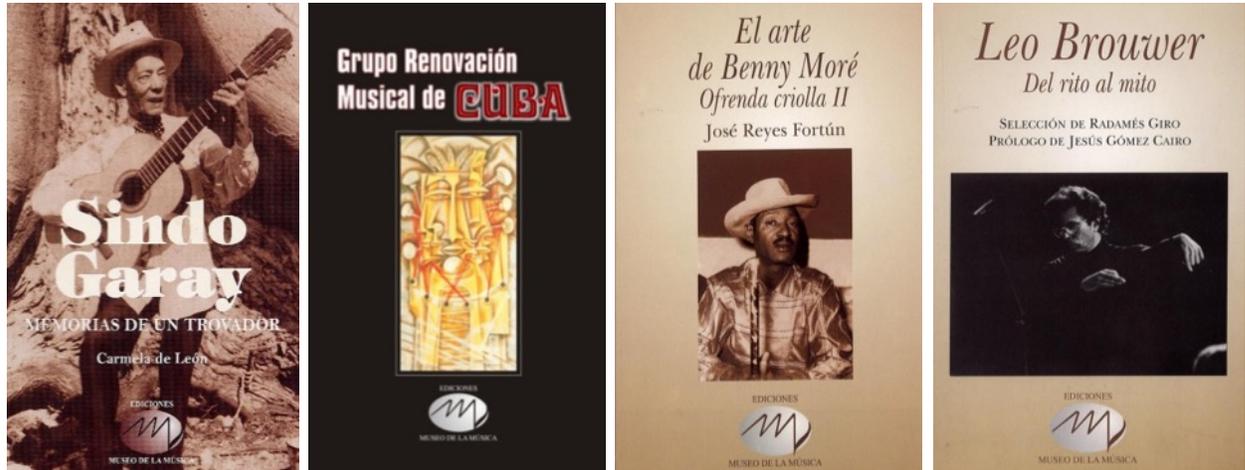


Imagen 1. Portadas libros Ediciones Museos de la Música

2.7 Internet en Cuba y redes sociales

En estos momentos, el Estado cubano invierte importantes esfuerzos en la actualización y modernización de su infraestructura tecnológica para facilitar el acceso de la población a las nuevas tecnologías de la comunicación. Desde el 2017 el gobierno cubano, a través del Ministerio de Comunicaciones, adelanta la Política integral para el perfeccionamiento de la informatización de la sociedad en Cuba⁴⁰, cuyas acciones se encaminan a la utilización masiva y ordenada de las nuevas tecnologías en la vida cotidiana, con el propósito de mejorar el desarrollo económico y social de la población.

Sin embargo, esta no es tarea fácil. Al respecto, el portal Ecured publica lo siguiente: Una sociedad que aplique la informatización en todas sus esferas y procesos será más eficaz, eficiente y competitiva. Es evidente que para los países subdesarrollados resulta un reto el logro de este propósito, ya que su problemática fundamental está en lograr la supervivencia de sus pueblos⁴¹.

⁴⁰Ministerio de Comunicaciones de Cuba. Política integral para el perfeccionamiento de la informatización de la sociedad en cuba. 2017. Disponible en: https://www.mincom.gob.cu/sites/default/files/documentos_politica_regulatoria/politica_integral_para_el_perfeccionamiento_de_la_informatizacion_de_la_sociedad_en_cuba_0_0.pdf. Consultado el 28 de agosto de 2019

⁴¹ Informatización de la Sociedad en Cuba. Disponible en: https://www.ecured.cu/Informatizaci%C3%B3n_de_la_Sociedad_en_Cuba. Consultado el 23 de agosto de 2019

Por diversas razones del orden de la política y economía global, Cuba ha estado rezagada en este tema en comparación con otros países de la región. Sin embargo, gracias a los esfuerzos estatales, en los últimos años se ha observado un crecimiento considerable en las posibilidades de acceso a internet que tienen las personas, así como de los usos que se hacen de ella. Desde el 2015 se habilitaron unas zonas en el espacio público que permiten la conexión inalámbrica, conocidas popularmente como “zonas wi-fi”, que para el año 2018 eran más de 870, muchas de ellas ubicadas en diferentes parques y plazoletas de las ciudades. También para ese año, la isla contaba con cerca de 670 salas de navegación para conexión a través de computadores de escritorio. La conexión a través de datos móviles fue posible a partir de diciembre de 2018. En los primeros 40 días del servicio, más de 1.8 millones de personas accedieron a él⁴².

En cuanto al consumo de internet, según el último informe global digital 2019⁴³ de la agencia We Are Social publicado en enero de 2019, el 56% de la población del país representada por 6'470.000 habitantes se conecta actualmente a internet, es decir, más de la mitad de los cubanos, lo que representa un crecimiento del 27% en relación con el año anterior, lo que ubica a la isla en la posición número 16 de la escala mundial. El portal de noticias Cubadebate⁴⁴, en una nota que hace sobre este informe, destaca que prácticamente todos los usuarios de internet de la isla utilizan redes sociales. Los datos publicados por el portal Statcounter dejan ver que la mayor penetración la tiene Facebook con 59.33%, seguida de Pinterest con 20.27%, y Youtube con 15.67%⁴⁵. Twitter, una de las redes más utilizadas en otros países, se usa solo por 2.85%, e Instagram por 1.35% de los usuarios.

Por su parte, la Agencia Cubana de Noticias, resalta que actualmente buena parte de los habitantes de la isla tienen telefonía móvil y que es a través de sus dispositivos de telefonía celular que realizan la conexión a internet⁴⁶. También se mantienen vigentes las conexiones a través de los computadores de los centros de trabajo y estudio y en los hogares.

2.8 La estrategia

Mucho se habla hoy en día de la necesidad de establecer relaciones cercanas con los públicos de los museos, ya no solamente en una dirección, sino también, con los mecanismos

⁴² Pérez, Beatriz. Gestión de la comunicación en sitios de redes sociales. Presentación en Power Point. 2019

⁴³ Digital in 2019. Disponible en: <https://wearesocial.com/global-digital-report-2019> Consultado el 23 de agosto de 2019

⁴⁴ Informe Global Digital 2019: Cuba entre los países que más crecen en usuarios de internet y redes sociales. 13 de febrero de 2019. Disponible en: <http://www.cubadebate.cu/especiales/2019/02/18/informe-global-digital-2019-mas-de-un-millon-de-nuevos-internautas-diarios-en-el-mundo-el-pasado-ano/#.XhJlxBdKjUI> Consultado el 23 de agosto de 2019

⁴⁵ Cuba, conexión a Internet en cifras. 12 de febrero de 2019. Disponible en: <http://www.acn.cu/cuba/41880-cuba-conexion-a-internet-en-cifras-fotos>. Consultado el 23 de agosto de 2019

⁴⁶ Ídem

que permitan la interacción con ellos, donde la institución pueda conocer y entender sus preferencias y necesidades.

Justamente en la línea de la interacción y teniendo en cuenta el contexto tecnológico actual de la sociedad y el desarrollo de las llamadas nuevas tecnologías de la información y la comunicación, es que las instituciones culturales han vinculado estrategias de comunicación digital como una manera práctica y económica para “escuchar la voz” de sus públicos e interactuar con ellos.

Teniendo en cuenta los antecedentes que hemos mencionado, de un lado las debilidades actuales en comunicación que tiene el MNM y de otro, el crecimiento en la utilización de los medios digitales en Cuba, pensamos que es una buena idea emprender una estrategia de comunicación del MNM a través de las redes sociales. Estos “nuevos medios” nos permiten acercarnos de manera más práctica a públicos que en el momento están haciendo uso masivo de ellas como por ejemplo el juvenil. La comunicación digital también nos permite ampliar la cobertura en términos de territorio, ya que podemos llegar a mucha más gente, que no necesariamente vive en el área de influencia del Museo.

Como hemos dicho, al pensar este ejercicio como una prueba piloto podemos comenzar por utilizar Facebook, la red social que más se utiliza ahora en Cuba según los datos ya mencionados. Entendemos que Facebook ha sido objeto de muchas críticas en la actualidad. Sin embargo, a partir de aquello, pensamos en ser prácticos con su uso, teniendo en cuenta los factores adversos que ofrece la plataforma, con base en la experiencia que han tenido otras organizaciones en otros países. Partiríamos del impacto que actualmente tiene en la isla en la difusión y utilización.

2.8.1 ¿Cómo empezamos?

Dijimos también líneas arriba que es imprescindible partir de los objetivos misionales del Museo, que, para nuestro caso, el principal es la divulgación del patrimonio musical de la isla. Este es nuestro marco de referencia. Sabemos también que vamos a iniciar con divulgación desde el sello editorial. Nuestro principal objetivo entonces será la divulgación del patrimonio musical de Cuba reflejada principalmente en la actividad de Ediciones Museo de la Música. Algunas líneas de acción propuestas son las siguientes:

- **Expectativa.** Enfocada a próximos lanzamientos, como por ejemplo la multimedia sobre Benny Moré a propósito de la conmemoración de su natalicio.
- **Curiosidades de la colección.** Por ejemplo, historia de las ruedas de los carros usadas como campanas.
- **Memoria.** Contenidos sobre la historia de la música en Cuba, por ejemplo, conmemoraciones, efemérides, personalidades, ritmos musicales.

- **Agenda.** Información sobre eventos donde participará el sello editorial como por ejemplo La feria del libro.
- **Promoción.** Oferta de materiales del fondo editorial para la venta.

Adicionalmente, es necesario establecer unos lineamientos comunicativos según la imagen que quiere proyectar el Museo que como sabemos, parten de todos los aspectos que



Imagen 2. Imagotipo actual del MNM

las personas puedan leer o no de él. El no comunicar también es comunicación. La ausencia de ella puede denotar falta de actividad de la institución, decaimiento, desinterés por el público, etc. La imagen institucional es un tema bastante amplio para tratar en este escrito, pero sí podemos mencionar algunos puntos clave para tener en cuenta.

El Museo Nacional de la Música tiene una identidad gráfica institucional⁴⁷ reconocida. Por los elementos que la conforman y su composición, esta representación gráfica corresponde a un imagotipo⁴⁸. Este tipo de representación se compone de un símbolo, en este caso el elemento central (la letra “m”) y la tipografía con el nombre de la institución (Imagen 2).

Cuando se diseñó no tenía el óvalo que contiene al símbolo, y, por lo tanto, la tipografía con el nombre del museo no estaba ajustada a una curvatura (Imagen 3).

⁴⁷ Esta imagen o representación gráfica usualmente se conoce con el nombre de *marca*. Como esta palabra tiene una marcada connotación comercial, preferimos referirnos a ella como identidad gráfica institucional.

⁴⁸ También se usa mucho la palabra *logo* para referirse a estas representaciones gráficas. Sin embargo, es un término muy genérico que, aunque muy popular, no define con exactitud su tipología, por eso preferimos usar el que corresponde para el caso de la identidad gráfica institucional del MNM.



Imagen 3. Primer imogotipo del MNM. Tomado de un documento oficial de 1997. MNM

Como se puede ver, el símbolo está compuesto por un grafismo que integra las tres letras iniciales que conforman el nombre del Museo más una figura musical. La tipografía con el nombre del Museo Nacional de la Música aparece adaptada a las curvas del elemento ovoide que integra los dos elementos (símbolo y texto).

En nuestras indagaciones por la historia del imogotipo, no encontramos documentación que hablara al respecto. Sin embargo, pudimos establecer que el Museo cuando fue inaugurado no contaba con identidad gráfica, fue hasta la década de los 80 que se encargó a un diseñador realizarla. Con el cambio de siglo, hubo una renovación en la identidad, por encargo del director del Museo al diseñador cubano Santos Toledo. El cambio consistió en agregar el elemento ovoide que delimita el símbolo y ajustar a sus curvas, la tipografía que compone el nombre.

En términos de color, hemos podido observar que, según el fondo donde se coloque, el símbolo y la tipografía pueden ir en blanco o negro. El óvalo es de color gris y este color generalmente se mantiene, aunque hemos observado que, en algunas ocasiones, se usa el gris en gradación. Se observa también que el nombre del Museo siempre está en letras mayúsculas. En algunos casos no se utiliza el óvalo, pero se mantiene el nombre del Museo adaptado a la curva (Imagen 4).



Imagen 4. Aplicaciones del imogotipo del Museo Nacional de la Música

2.8.2 La promesa de valor

En el documento Normas Ediciones Museo de la Música, encontramos los principales objetivos del sello, que nos permiten definir el marco de las acciones comunicativas que vamos a emprender. Son los siguientes:

1. Publicar el patrimonio musical, como resultado del trabajo del Museo o por encargo de este a un investigador.
2. Establecer relaciones con los departamentos de publicaciones de música de museos en otros países, con objeto de propiciar intercambio de materiales e información.
3. Propiciar el acceso a información sobre la música cubana a las escuelas y conservatorios de música, mediante las publicaciones.
4. Facilitar la publicación de investigaciones generadas desde los centros provinciales de música que están bajo la dirección del Instituto Cubano de la Música (ICM)
5. Publicar un boletín resumen anual de las actividades más importantes realizadas por el ICM, que incluya los eventos del año siguiente atraer a investigadores nacionales y extranjeros.

2.8.3 ¿A quién nos dirigimos?

Esta es una de las preguntas más complejas de resolver. Nuestra misión es divulgar el patrimonio musical cubano a todos los ciudadanos. Ya sabemos que casi todas las personas que usan internet tienen un perfil en Facebook, sin embargo, este segmento de población está conformado por un grupo heterogéneo de personas, con diferentes edades, ocupaciones, intereses, expectativas. Debemos acotar más nuestro público objetivo para poder definir cómo vamos a hablar. Sabemos que no es igual hablar de Benny a un adolescente que probablemente sea muy activo en redes y que su música preferida sea el reguetón, que a un profesor de música de mediana edad que guste de la música clásica, por solo mencionar un ejemplo.

De otro lado, aunque no tenemos un estudio de públicos reciente, ya tenemos identificados a varios sectores con los que interactúa el Museo. Contamos con los directorios usados para distribuir el Boletín del Museo y para hacer las invitaciones a las actividades de extensión cultural. También contamos con contactos vía WhatsApp, que en principio nos funcionan para comenzar con la divulgación de la estrategia que hagamos a través de las redes sociales.

2.8.4 Estudio de homólogos

Para hacernos una idea sobre el uso que hacen de Facebook algunas instituciones culturales de la isla, revisamos sus perfiles en esa red social.

- Museo Nacional de Bellas Artes

Es uno de los museos más importantes del país por el tamaño y la calidad de sus colecciones. Tan grande es que tiene dos sedes, una dedicada al arte universal y la otra al arte cubano. También es conocido como el Museo Nacional de Cuba. En cuanto a su actividad en Facebook, identificamos tres perfiles. Uno, el principal, suministra información general sobre exposiciones, eventos y comentarios alrededor de un artista u obra. Otro, el de programación cultural, suministra información sobre eventos culturales. El otro, registra la actividad específica del Centro de información (Imágenes 5-8⁴⁹).



Imagen 6. Perfil principal en Facebook del Museo Nacional de Bellas Artes.



Imagen 5. Perfil en Facebook del Centro de información del Museo Nacional de Bellas Artes.

⁴⁹ Capturas de pantalla tomadas el 28 de agosto de 2019.



Imagen 7. Perfil en Facebook de la Cartelera cultural del Museo Nacional de Bellas Artes.

El perfil que más seguidores reporta es el de programación cultural, con un poco más de 5.000. Programación reporta cerca de 4.000 y el Centro de información un poco menos de 1.000.



Imagen 8. Página web del Museo Nacional de Bellas Artes.

El perfil general publica casi a diario; el de programación, periódicamente dependiendo de la agenda cultural; y el del Centro, aproximadamente cada semana. Los dos primeros perfiles utilizan la identidad gráfica del Museo, y el del Centro utiliza una propia.

- **Portal José Martí**

El portal web del Centro de Estudios Marianos (CEM) está dedicado a difundir el pensamiento y la obra del pensador cubano y de los estudios que se realizan sobre él. En concordancia con ello, su perfil en Facebook se encarga de difundir información en esa línea. Muchas de las publicaciones son hipervínculos que llevan a su página de internet (Imagen 9⁵⁰).

⁵⁰ Captura de pantalla tomada el 28 de agosto de 2019.

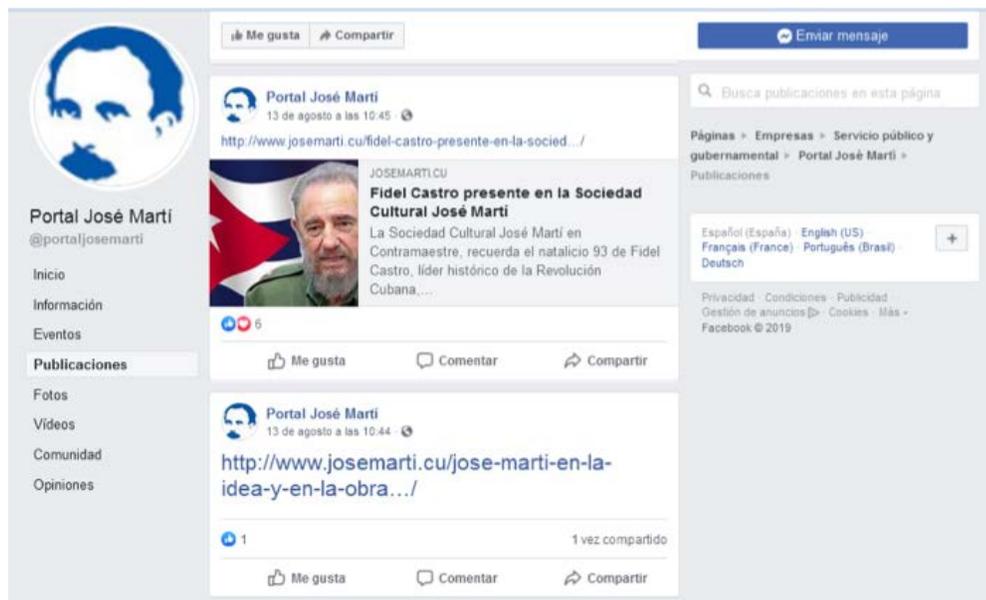


Imagen 9. Perfil en Facebook del Portal José Martí.

2.8.5 ¿Cuánto cuesta?

Como por ahora no hay conexión a internet en el Museo, es necesario de una línea telefónica, un plan de datos y, lo más importante, una persona que esté al tanto de la gestión de la cuenta y de la interacción con los usuarios.

A continuación, relacionamos los costos económicos necesarios para realizar nuestra estrategia. Hay que aclarar que estos valores corresponden a la oferta pública de estos servicios. Para el caso del Museo, al ser este una unidad presupuestada del Instituto Cubano de la Música, los costos serían diferentes.

Activación línea móvil con ETECSA.....30 CUC⁵¹

Servicio de datos móviles.....Tarifa por Consumo⁵²

- Tarifa por consumo de Internet 0.10 CUC / MB
- Tarifa por consumo para sitios nacionales 0.02 CUC/MB

Paquetes de datos

- 600 MB..... 7 CUC

⁵¹Tomado de: http://www.etecsa.cu/telefonía_movil/contratacion_y_activacion/

⁵²Tomado de: http://www.etecsa.cu/telefonía_movil/tarifas/

- 1 GB.....10 CUC⁵³

La adquisición de los paquetes dependerá del consumo de datos que se haga una vez el perfil en Facebook del sello editorial comience a funcionar.

Adicionalmente a los aspectos meramente técnicos, debemos considerar que las comunicaciones vía redes sociales son dinámicas casi que efímeras, tienen poco tiempo de vida. Debe haber una persona responsable de publicar, pero, sobre todo, de estar atento a las interacciones de las personas.

De otro lado se debe establecer un plan de generación de contenidos, su cantidad y periodicidad, que pueden ir variando según las respuestas de los usuarios.

2.9 Consideraciones finales

Con este documento buscamos establecer los parámetros generales para el diseño de una estrategia de comunicaciones de Ediciones Museo de la Música a través de redes sociales, partiendo desde el pensamiento local sobre la gestión del patrimonio y las consideraciones institucionales del Museo Nacional de la Música sobre lo que se considera patrimonio musical. Con base en estas apreciaciones conceptuales y los elementos que tratamos sobre el diseño de un plan de comunicaciones esperamos que se pueda llevar a cabo la estrategia - que como dijimos, asumiremos como una prueba piloto - en un corto plazo. Luego de la investigación para la escritura de este trabajo y de las reflexiones provocadas por el mismo, nos permitimos hacer las siguientes recomendaciones para dar inicio a la estrategia:

- Como el Museo Nacional de la Música está próximo a su reinauguración en su sede original luego de estar por más de 14 años en una sede temporal, se puede aprovechar el momento para mostrar una cara renovada de la institución que vaya acorde con la imagen que proyectará el inmueble restaurado y la nueva exposición permanente. Es un momento perfecto para pensar en emprender una estrategia de comunicaciones de todo el Museo que implica, entre otras cosas, el rediseño de su identidad gráfica y la renovación de su página web. En esa misma línea y aprovechando lo planteado en este trabajo, comenzar con la difusión del patrimonio que atesora, mediante la utilización de las redes sociales. Por supuesto, el emprendimiento de estas acciones implica que se destinen recursos económicos y se considere la incorporación de talento humano especializado para la realización de las nuevas tareas.
- Se debe contemplar la posibilidad de crear un equipo de comunicaciones que se encargue de hacer transversal el proceso en todo el Museo y permita la unificación de los mensajes que se quieren transmitir. Esta cuestión a nuestro juicio es más operativa, ya que luego

⁵³ El CUC o Peso Convertible Cubano es una de las dos monedas oficiales que se manejan en Cuba. Al momento de realizar este trabajo, \$1 USD equivalía a 0.96 CUC aproximadamente.

de nuestra experiencia en el Museo, observamos el profundo conocimiento y experiencia que tienen la mayoría de los profesionales que trabajan allí respecto a la gestión del patrimonio cultural. La comunicación en general es efímera y, podemos decir que, en internet lo es mucho más. Establecer y mantener contacto con el público a través de estos medios digitales exige de la constancia y permanencia de los responsables en la institución para que sean realmente efectivos. De lo contrario, en lugar de atraer nuevos públicos, pueden causar el efecto contrario.

- Por algo hay que empezar y el primer paso, que planteamos aquí, es avanzar con la estrategia desde las comunicaciones del sello editorial. Se debe establecer un plan de acción que permita hacer evaluaciones sistemáticas de las reacciones de los públicos frente a esta nueva presencia digital de Ediciones Museo de la Música. Recordemos que además de permitir la difusión de la actividad del sello, estos medios nos permiten saber sobre gustos y necesidades del público. Es necesario el diseño de una herramienta que permita recoger aquellas voces.
- Finalmente, sugerimos realizar un estudio de públicos que permita conocer o reconocer a los públicos cautivos del Museo y así mismo a los “no públicos”, aquellos que no conocen el Museo o que no han vuelto a saber nada de él. Con los datos recuperados en este trabajo tenemos una idea general de los públicos potenciales vía redes sociales, pero esta información debe ser más precisa porque seguramente no podremos comunicarnos efectivamente con todos ellos, de tal manera que habrá que pensar otras alternativas para aquellos públicos.

3 Musealizar la rumba: salsa y memoria en Bogotá

3.1 Presentación

Esta es una reflexión teórica en la que busco establecer una conexión entre la historia de la salsa en Bogotá y los procesos de musealización y gestión del patrimonio cultural en la ciudad. Se origina, de una parte, de mi afición por la música salsa y, de otra, de considerar su apropiación en la ciudad como un fenómeno cultural. En ese sentido reviso las posibilidades que ofrece la institución museal para acoger, divulgar y facilitar la apropiación de las prácticas culturales asociadas a esta música. Consciente de que la "fiesta salsera" ha sido testigo de algunos cambios trascendentales en el proceso de modernización de la ciudad, intento problematizar el concepto de musealización de aquellas expresiones culturales que tienen un carácter inmaterial.

Para hacerlo, primero problematizo el concepto de musealización a partir de la postura conceptual del ICOM desde el texto Conceptos Claves de Museología en relación con nuestro tema de la salsa en Bogotá. Luego muestro un panorama general de la música salsa en Bogotá, haciendo énfasis en algunos aspectos que pueden ser considerados patrimonio cultural y, por ende, indagar sobre la participación del museo en su cuidado y transmisión. Resultado de este recorrido histórico y cultural, hago una propuesta curatorial como una estrategia de musealización de la rumba salsera en Bogotá.

Finalmente, concluyo con algunas reflexiones sobre el proceso de musealización y las alternativas que encontramos para la divulgación de una parte importante de la historia de Bogotá, en relación con la apropiación de uno de los ritmos musicales que más se ha disfrutado en las últimas décadas en la ciudad.

3.2 Introducción

"Sonero soy, y no te miento cuando te canto mi sentimiento". Esta frase compone el coro de una de las primeras canciones de salsa que recuerdo haber escuchado con atención⁵⁴. La música sonaba en el equipo de sonido de un vecino, justo al lado de la casa en que vivía entonces, ubicada en Kennedy, un barrio popular de la ciudad de Bogotá. Ahora, debo aclarar que esta canción no es exactamente de música salsa; como su nombre lo indica, es un son cubano. En aquella época (finales de los ochenta del siglo pasado) los nuevos aficionados llamábamos *salsa* a aquella música, *guapacos*, alegre yailable sin saber - y sin que nos importara-, si estábamos escuchando o bailando géneros musicales como la guaracha, el son, el mambo, la pachanga, la bomba o el guaguancó, por mencionar solo algunos de tantos ritmos del Caribe.

⁵⁴ La canción se titula Son para un sonero, es una composición de Adalberto Álvarez y la interpretó originalmente la orquesta Son 14 de Cuba.

Desde entonces, incluso de tiempo atrás, la utilización de la palabra salsa para referirse a aquellos sonidos caribeños ha suscitado polémica. En 1995, el musicólogo cubano Leonardo Acosta recogía en un artículo de prensa algunos elementos de aquel debate como, por ejemplo, quién utilizó esta palabra que se popularizó tan rápidamente y cuándo lo hizo, o si la salsa es un género, un estilo o una manera de hacer música⁵⁵.

Varios investigadores desde distintas geografías se han ocupado de este asunto y cada uno ha realizado valiosos aportes para el entendimiento de la salsa más allá de una cuestión puramente musical. César Pagano, conocido investigador y difusor de la cultura salsera en Colombia, dice que la salsa es "una palabra genérica y comercial" que cobija "a los principales ritmos tropicales y que anima un movimiento social amplio"⁵⁶. Para Alejandro Ulloa, profesor e investigador de la Universidad el Valle, "la salsa es un fenómeno sociomusical de proyección internacional", es una "música de fusión compuesta y alimentada por diferentes géneros con influencias de otras músicas mulatas"⁵⁷. Raúl Fernández, profesor emérito de la Universidad de California, en la presentación del libro *Los Rostros de la Salsa* dice que, para la década del setenta, la salsa representaba el sentir social de un tiempo y un espacio, la expresión popular de los centros urbanos del Gran Caribe⁵⁸.

Mencioné a estos autores porque coincido con sus apreciaciones, de tal manera que, al referirme a la salsa en este escrito, esta debe entenderse como una manifestación cultural compleja ligada a la apropiación de unos ritmos afroantillanos por parte de unas comunidades específicas y no como género musical únicamente.

Volviendo al punto de partida, escuchando *Son para un sonero* nació mi interés por ese ritmo musical y a medida que más conocía sobre él, más me gustaba, y con el paso de algunos años, pude descubrir que aquella música no era nueva en la escena de la fiesta bogotana y que su aceptación y consumo entre jóvenes y adultos de esa época era mayor de lo que imaginaba.

El proceso de difusión y apropiación de la salsa en Bogotá es un asunto que tiene más de cincuenta años y está relacionado directamente con las dinámicas de transformación de la ciudad como capital del país. Por ejemplo, los investigadores Nelson Gómez y Jefferson Jaramillo resaltan el papel de la salsa en la configuración de algunos barrios populares en Bogotá a partir del crecimiento acelerado de la ciudad producto de la migración masiva⁵⁹.

⁵⁵ Acosta, Leonardo. Otra visión de la música popular cubana. Ediciones Museo de la Música. La Habana, 2014, p. 121

⁵⁶ Pagano, César. El imperio de la Salsa. Icono Editorial. Bogotá, 2018, p. 21

⁵⁷ Ulloa, Alejandro. La salsa en discusión. Música popular e historia cultural. Universidad del Valle. Cali, 2018, p. 51

⁵⁸ Padura, Leonardo. Los Rostros de la Salsa. Tusquets Editores. Bogotá, 2019, p. 12

⁵⁹ Gómez Serrudo, Nelson A.; Jaramillo Marín, Jefferson. Salsa y cultura popular en Bogotá. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 2013, p. 36

Hasta mediados del siglo pasado podríamos afirmar que las personas que vivían en Bogotá, en su mayoría, eran nacidas en esta ciudad. En la actualidad, vemos que la ciudad está habitada por gente de todas las regiones del país, que han llegado a la capital por diferentes razones, y cuya migración ha tenido como una de sus consecuencias, una hibridación cultural en la ciudad. Cada región del país tiene unas características culturales muy disímiles a las de otras regiones, que están determinadas por condiciones ambientales, sociales y económicas.

En este contexto, la salsa ha logrado unos niveles de apropiación importantes en algunos sectores de la población de la ciudad y las manifestaciones asociadas al disfrute de esta música, como las fiestas, festivales, escuelas de formación en baile, el coleccionismo y el surgimiento de orquestas, entre otras, se han configurado como un fenómeno cultural en Bogotá. Como consecuencia nos podemos preguntar, ¿se puede considerar este fenómeno como patrimonio cultural de la ciudad?, ¿qué estrategias podemos diseñar para conservar y divulgar esta manifestación cultural? y ¿es posible pensar en musealizar una expresión como la rumba salsera en Bogotá?

Justamente estas preguntas son el punto de partida de esta reflexión teórica que busca analizar el proceso de configuración de unos de los componentes, a mi juicio, del patrimonio cultural de la ciudad y si este patrimonio puede ser puesto en valor a través de estrategias museales o expositivas. Empezaremos analizando el primero de los conceptos.

3.3 Museal y musealizar

La palabra musealizar nos hace pensar de inmediato en una acción que es llevada a cabo por una institución museal, o que se desarrolla al interior de ella. En nuestro caso, musealizar la rumba sugiere establecer un vínculo entre la institución museal y aquellas expresiones que consideramos patrimonio cultural como estrategia para su divulgación y apropiación. Pero, ¿qué significa *musealizar* y cuáles son sus implicaciones?

Para comenzar, revisemos algunos aspectos sobre este concepto a partir de las nociones ofrecidas por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) en su libro *Conceptos claves de museología*⁶⁰.

Lo primero que encontramos en este texto sobre musealizar es el término *musealización* que, "según el sentido común"⁶¹, hace referencia a la conversión de un lugar viviente (espacio natural, o lugar de actividad humana) en una especie de museo, con la idea de su preservación. Como vemos, esto implica la transformación intencional de la naturaleza de aquel lugar con el propósito de conservarlo. Sin embargo, los autores reconocen que para este proceso específico se ajusta más el término *patrimonialización*, que centra el propósito de la acción en

⁶⁰ Mairesse, François et. al. *Conceptos Claves de Museología*. ICOM. París, 2010

⁶¹ *Ibidem.*, p. 50

la conservación de un lugar o de un objeto. Este proceso lo podemos observar de forma clara en espacios como los yacimientos arqueológicos que, una vez descubiertos e investigados, pueden convertirse en museos de sitio.

De otro lado, "desde un punto de vista estrictamente museológico", afirman que la musealización es la intervención que tiende a la extracción de un objeto de su medio natural o cultural para hacerlo entrar en el campo de lo museal y convertirlo así, en un "objeto de museo"⁶². En este tránsito, el objeto adquiere otro estatus, otra significación, ya no es el objeto en sí mismo con su funcionalidad y significado original, sino que se convierte en el testimonio de un momento histórico de los humanos y de su respectivo contexto natural y cultural. Una vez aquellos objetos han surtido un proceso de musealización, es decir, se han extraído de su realidad y se han incorporado a la institución museal, se han convertido en *musealia* (objeto de museo)⁶³ y en ese caso, no constituyen la realidad sino una representación de ella.

Sin embargo, hay casos en los que este proceso no se expresa de esa forma. Como vimos en el caso del Museo Nacional de la Música, hay varios objetos que han surtido el proceso de musealización y que, a pesar de haber adquirido el estatus museal, mantienen su valor de uso - no se han desprendido de la realidad en términos de Desvallées⁶⁴ - como por ejemplo algunos instrumentos como pianos y guitarras y también piezas de mobiliario. Son objetos que hacen parte de la colección que, al tiempo en que se han convertido en musealia, se siguen utilizando, siguen representando su propia realidad. Es decir, cumplen una doble función. Entendemos que esta condición especial de las colecciones no la encontramos con frecuencia en las instituciones museales y nos da paso para investigar en otro momento, qué otras instituciones asumen posiciones como las de este Museo.

Retomando, la segunda acepción del término musealizar nos ubica más concretamente en el proceso que surten aquellos objetos que son testimonio de la creación humana y a los que se les ha asignado un valor simbólico, cuando son incluidos en el campo museal. Cuando los objetos pasan a ser parte de la colección del museo entran en los procesos fundamentales de la institución: se cuidan, restauran, estudian y exponen. A pesar de la complejidad de estos procesos, la musealización en los objetos es sencilla de visualizar, pero ¿qué sucede con las expresiones culturales que no tienen en sí mismas una constitución material? En nuestro caso particular, ¿cómo musealizamos la rumba?

En concordancia con la definición que revisamos, en primera instancia tendríamos que acudir a los testimonios materiales que dieran cuenta de ella para incluirlos en un espacio museal. Una vez musealizados, podemos exponer aquellos musealia de una manera

⁶² *Ídem*

⁶³ *Ídem*

⁶⁴ *Ibidem*, p. 51

intencionada para contar un relato sobre la rumba. Sin embargo, como hemos visto, no estaríamos con ello recreando la rumba misma, sino una imagen de ella. Y tampoco les podemos exigir más, porque hace falta el factor más importante: las personas que la hacen posible.

Regresando al documento del ICOM encontramos también el término *museal*, que tiene dos acepciones según como se le considere. Puede ser usado como adjetivo para calificar todo aquello que se relacione con el museo, o como sustantivo para hacer referencia al campo de las reflexiones teóricas acerca de la museología⁶⁵. En este sentido, cuando hablamos de una institución museal, nos estamos refiriendo al museo como la institución que adquiere, conserva, investiga y comunica el patrimonio cultural tangible e intangible.

El museo como espacio donde se ejemplifica o materializa lo museal permite dos cosas. Una, hacer una *presentación sensible* de un contenido, en tanto estimula los sentidos de los públicos que participan en una exposición y a los que no se les exige tener unas aptitudes especiales para poder acceder y disfrutar de la misma; otra, ofrecer en un espacio, una representación de la realidad⁶⁶ a través de los objetos expuestos. Comprender lo museal como un campo teórico permite ampliar la mirada y extender las posibilidades físicas de la institución museal. De esta manera logramos entender algunas experiencias derivadas de la práctica museal no habitual como son los museos sin colecciones, los museos sin paredes, los ecomuseos o incluso los cibermuseos. Estas nociones ponen en discusión el museo como espacio contenedor.

Las posibilidades que abre el campo museal son muy importantes para las consideraciones que haremos en nuestra reflexión. En este sentido no nos conformaremos con el sentido de la operación científica en la musealización de los objetos, sino que también, consideraremos el potencial que tiene la experiencia sensible dentro del museo.

Al respecto, el filósofo y museólogo Bernard Deloche dice que el museo "es la herramienta principal de la presentación experimental de lo sensible, convirtiéndose así en el instrumento por excelencia de comunicación de la inducción sensomotriz"⁶⁷. Lo sensible aparece aquí en términos de lo estético, aquello que es capaz de producir en el espectador un estímulo especial en sus sentidos. Sabemos que este es un aspecto fundamental cuando pensamos en la exposición como el principal medio de comunicación que tiene el museo. Buena parte de las decisiones que se toman en el área de museografía, parten justo de la necesidad, o no, de impactar la percepción de los públicos. Sin embargo, Deloche va más allá de la concepción de lo sensible como factor motivador de emociones. Habla de lo sensible en estado puro,

⁶⁵ *Ibidem*, p. 48

⁶⁶ *Ibidem*, p. 49

⁶⁷ Deloche, Bernard. El museo virtual. Ediciones Trea, Madrid, Gijón, 2001, p. 83

disociándolo de toda función de comunicación o de significación. Debemos destacar que esa elaboración de lo sensible sucede en la relación entre lo que el museo muestra (y cómo lo muestra) y el público que interactúa con lo expuesto. Así, la experiencia sensible de la rumba estaría determinada por todos los elementos que la conforman, la música, el baile, las personas y la interacción entre ellos.

En general podemos afirmar que los museos siempre buscan tocar (afectar) la sensibilidad y así transformar las comunidades. ¿Se deben diseñar nuevas museografías que aumenten aquella experiencia sensible? Josep Ballart habla de la concepción de una nueva museología que apunta al impacto de los emociones a partir de la creación de los museos de memoria histórica⁶⁸. Es como si en un nivel rector estuviera la elaboración de lo sensible, a través de lo que musealizamos (el contenido) y en un nivel subordinado estuviera la narrativa que utilizamos para mostrarlo (la forma). En este campo, vemos que en los últimos años hay una constante exploración por buscar nuevas e impactantes reacciones en los visitantes de los museos a través de la utilización de las llamadas nuevas tecnologías en las exposiciones.

Hasta aquí hemos explorado algunas posibilidades de la institución museal para la gestión del patrimonio reconociendo la vasta experiencia que tiene en el manejo de los objetos que componen sus colecciones. La rumba como expresión de la interacción entre personas que ocurre en unos espacios y tiempos determinados plantea un reto para su representación dentro de aquellos espacios museales.

Líneas arriba vimos cómo desde la concepción del ICOM la musealización está, en principio, emparentada con la noción de patrimonialización, fundamentalmente bajo la idea de la preservación de un lugar o un objeto. Los dos conceptos presentan una relación dialéctica: musealizamos algo porque lo consideramos patrimonio cultural y lo que se identifica como patrimonio cultural es susceptible de musealizarse. En ambos casos, como hemos mencionado, intentamos superar la visión que hemos llamado científica para entender estos procesos de una manera más amplia, no solo desde los procedimientos que demandan cada uno para hacerse realidad, sino desde las posibilidades de socialización y encuentro que ofrece la institución museal.

Entendemos y aceptamos la importancia de la preservación como uno de los objetivos y funciones principales del museo, sin embargo, debemos explorar otras posibilidades para la gestión del patrimonio inmaterial. Para ello, a continuación revisaremos la noción de patrimonio cultural desde la actual visión institucional para poder establecer algunas conexiones con nuestro tema de la rumba salsera en Bogotá.

⁶⁸ Ballart, Josep. Manual de museos. Síntesis, Madrid, 2008, p. 49

3.3.1 El patrimonio cultural desde la visión institucional

En un sentido amplio reconocemos que el patrimonio cultural es el conjunto de manifestaciones de los procesos humanos construidas colectivamente y que han sido heredadas del pasado, se recrean y estudian en el presente y se conservan y transmiten a las próximas generaciones. Estas manifestaciones, ya sabemos, pueden ser tangibles o intangibles.

Ahora se habla mucho de diversidad cultural, con la idea de preservar las manifestaciones tradicionales, identitarias y comunes de un grupo social, en contraposición a la dinámica de un mundo capitalista y globalizado que cada vez más nos impulsa a que todos y todas seamos y nos veamos iguales. La cultura, como proceso y producto social, ha sido parte de la humanidad (desde el momento) en que ésta logró organizarse de forma colectiva⁶⁹.

La institucionalización del patrimonio cultural es un asunto contemporáneo. Luego de la Segunda Guerra Mundial surgen entidades como la Organización de las Naciones Unidas (ONU), con el objetivo, entre varios otros, de generar unidad entre países y evitar así futuras confrontaciones que pongan en peligro la vida de los humanos y la existencia de los testimonios de su cultura. Uno de sus organismos especializados, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) es el ente supranacional que hace manifiesta la conservación y preservación del patrimonio universal a partir de su creación en 1945, en ese entonces, según su documento de constitución, representado por "libros, obras de arte y monumentos de interés histórico o científico"⁷⁰.

Aunque en la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de 1972 la UNESCO insta una nueva definición de patrimonio que incluye los lugares naturales, es hasta la Convención de 2003⁷¹ que se establece la definición del patrimonio cultural inmaterial que manejamos hoy en día.

Hemos mencionado esta visión institucional porque justamente en las nociones de patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO se habla de este, como un asunto vivo que ha sido transmitido entre generaciones, que integra a las comunidades y que ellas mismas lo reconocen como tal. Observamos que esto ha sucedido a través de todos los tiempos y solo en los de ahora, hay que insistir en la conservación del patrimonio debido a que ha adquirido un carácter frágil, consecuencia de los problemas sociales, económicos y políticos que enfrenta el mundo de hoy. Se reconoce que es indispensable para el sano desarrollo de los pueblos la

⁶⁹ Harari, Yuval. La revolución cognitiva. En: De animales a dioses. Breve historia de la humanidad. Debate, Bogotá, 2018, pp. 13-32

⁷⁰ Constitución de la UNESCO. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=15244&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Consultado el 30 de enero de 2020

⁷¹ UNESCO. Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003. UNESCO, 2018, p. 5

protección del patrimonio, ahora amenazado por las precarias condiciones de vida de muchas poblaciones que propician el detrimento de sus costumbres y tradiciones.

Con la Convención de la UNESCO de 2003 se crea la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial como estrategia de salvaguardia y así "dar a conocer mejor el patrimonio cultural inmaterial, lograr que se tome mayor conciencia de su importancia y propiciar formas de diálogo que respeten la diversidad cultural"⁷². A nuestro modo de ver, es en este escenario donde se ve mejor ejemplificado el mencionado concepto de patrimonialización, que a partir de un reconocimiento institucional como el de la UNESCO, se define qué expresión se considera patrimonio de la humanidad y se procede así a la implementación de las estrategias para su protección y preservación. Como vemos, asumimos de una manera más amplia la idea de patrimonializar, entendiendo que se aplica no solo a lugares y objetos, sino también a las manifestaciones de carácter inmaterial.

A partir de la formalización de la Lista Representativa se ha generalizado el reconocimiento de la necesidad de crear estrategias para la conservación de aquellas expresiones culturales. De un lado, esta responsabilidad recae en las instituciones encargadas de la política cultural de cada país y por otro lado, en las comunidades implícitas en aquel patrimonio. Es en este marco donde las expresiones musicales de los pueblos pueden ser reconocidas oficialmente como patrimonio cultural de la humanidad. Colombia, al hacer parte de la ONU, acoge los preceptos de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, aceptación que se hace manifiesta en la Ley 1037 de 2006⁷³.

A nivel nacional, es el Ministerio de Cultura el brazo del Estado encargado de generar la política en materia de identificación y reconocimiento del patrimonio cultural. Para esta institución

el objetivo de la política es fortalecer la capacidad social de gestión que tienen los grupos humanos para salvaguardar y fomentar su patrimonio cultural inmaterial (PCI) como una condición necesaria para su desarrollo y bienestar colectivos. Este objetivo no se entiende de manera aislada: si bien las medidas de salvaguardia deben partir de las iniciativas y las formas de organización propias, generadas y aceptadas por las mismas comunidades, y de acuerdo con sus modos de vida, deben también articularse con las competencias públicas, administrativas y de la ciudadanía en general, sin olvidar la responsabilidad social que tenemos todos los colombianos respecto al reconocimiento y la salvaguardia del PCI⁷⁴.

⁷² *Ibidem.* p. 12

⁷³ Ministerio de Cultura. Convención y Política para la Salvaguardia del PCI. Bogotá, 2011, p. 59

⁷⁴ Ministerio de Cultura. Políticas, planes y programas. Disponible en: <https://www.mincultura.gov.co/areas/patrimonio/patrimonio-cultural-inmaterial/politicas-planes-y-programas/Paginas/default.aspx>. Consultado el 3 de enero de 2020

Observamos que la política delega la salvaguarda del patrimonio a la capacidad de gestión que puedan hacer las comunidades con la base de que, como ciudadanos colombianos, entendemos la responsabilidad social que tenemos frente al cuidado de nuestro patrimonio cultural. En este contexto el museo aparece como un escenario ideal para la articulación de las comunidades con la gestión de su patrimonio. Como hemos señalado, ofrece un espacio privilegiado de mediación entre distintos grupos sociales alrededor de las manifestaciones culturales. En este sentido, se convierte en un actor que más que albergar y conservar testimonios, los dinamiza y pone en contacto con la población en general.

Esta política nace de los principios regidos por la Constitución Política que sustentan el marco para la formulación de la Ley General de Cultura (Ley 397 de 1997) donde, entre otras cosas, se establece la concepción de cultura para el país y se determina que es una "obligación del Estado y de las personas valorar, proteger y difundir el Patrimonio Cultural de la Nación" y, se reconoce, valora y respeta la diversidad cultural como fundamento de la nación. De igual manera, se dispone la creación del Ministerio de Cultura "como organismo rector de la cultura, encargado de formular, coordinar, ejecutar y vigilar la política del Estado en concordancia con los planes y programas de desarrollo" [...] (artículo 66).

La ley 1185 de 2008, más conocida como Ley de Patrimonio Cultural, que modificó y adicionó a la Ley General de Cultura de 1997, determina que el patrimonio cultural de la Nación "está constituido por los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana"⁷⁵. De igual manera dispuso un Régimen Especial de Salvaguardia y estímulos para la protección del patrimonio cultural inmaterial en el país. Este sería reglamentado posteriormente con el decreto 2941 de 2019. Este decreto define la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial (LRPCI) como un registro de información y un instrumento concertado entre las instancias públicas designadas (Ministerio de Cultura e Instituto Colombiano de Antropología (ICANH) y la comunidad, destinada a la aplicación de un Plan Especial de Salvaguardia (PES) para la protección de las manifestaciones culturales que ingresen en dicha Lista.

El PES es un acuerdo social y administrativo que establece lineamientos y acciones en función de la identificación, revitalización, documentación, difusión y preservación de las manifestaciones culturales y es requisito indispensable para que una expresión cultural sea incluida en la Lista Representativa de orden nacional.

Entendiendo el panorama actual de las entidades nacionales y supranacionales en las disposiciones para el manejo del patrimonio cultural inmaterial, cabe preguntarse si todas las

⁷⁵ Artículo 1. Ley 1185 de 2008 que modifica la Ley 397 de 1997. Disponible en: <https://www.icanh.gov.co/?idcategoria=2091>. Consultado el 3 de enero de 2020

manifestaciones culturales tendrían que surtir el proceso de ingreso a las Listas Representativas para asegurar su perdurabilidad. En este escenario reconocemos al museo como institución que conecta a las comunidades con sus diferentes patrimonios, para estudiarlos, recrearlos, comunicarlos y así, mantener vivos los valores de identidad de una población.

Hemos visto de manera general las concepciones institucionales de orden nacional y mundial para el manejo del patrimonio inmaterial y algunas disposiciones normativas para mantenerlo vigente. Es hora de revisar el panorama del patrimonio cultural de Bogotá.

3.3.2 Bogotá y su patrimonio cultural inmaterial

Muchos factores han tenido que ver en el proceso de configuración de la ciudad como una gran metrópoli. Su componente humano actual está constituido por personas de todas las regiones del país, situación que hace de Bogotá una ciudad diversa y multicultural que en las últimas décadas ha sufrido cambios importantes que han reconfigurado su dimensión cultural.

A mediados del siglo pasado se podría hablar de manifestaciones culturales comunes a los bogotanos que les daban una identidad en relación con los habitantes de otras partes del país: la comida típica, la forma de vestir, la música que se hacía y se consumía. Ahora, ¿qué manifestaciones identifican a la ciudad de Bogotá y a sus habitantes? Esta pregunta resulta cada vez más difícil de resolver. Lo que se puede identificar a primera vista, es justo aquello que tiene que ver con la interculturalidad. A diferencia de otras ciudades del país, en ésta conviven un amplio número de culturas y expresiones todas igual de valiosas y representativas. Mediante el intercambio de prácticas culturales y costumbres, los actuales habitantes de Bogotá han desarrollado sus propias maneras de habitar la ciudad.

Tal vez es este aspecto, la diversidad, una de las características culturales más importantes de la Bogotá de hoy. En ese sentido, consideramos que la rumba salsera hace parte de ese abanico cultural que agrupa e identifica a varios sectores sociales de la ciudad.

La definición de políticas para el manejo del patrimonio en la ciudad está a la cabeza de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (SDCRD), una dependencia de la Alcaldía de Bogotá que cuenta con autonomía administrativa y financiera. A su vez, esta Secretaría cuenta con el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC), que es la institución encargada de velar por la preservación y sostenibilidad del patrimonio cultural de Bogotá. El IDPC como actor del Sector Cultural de la ciudad, en conjunto con las comunidades, emprende acciones para la identificación el patrimonio cultural bogotano

mediante procesos participativos, "de diálogo y generación de acuerdos sociales que la ciudadanía promueve"⁷⁶.

Un actor fundamental en el manejo del patrimonio de la ciudad es el Museo de Bogotá, que administrativamente depende del IDPC. Luego de un proceso de renovación de tres años, reabrió sus puertas en 2019 con un nuevo enfoque museal y museográfico: un museo para la ciudad.

Esta nueva propuesta define el museo como un lugar de reflexión sobre las historias pasadas, presentes y futuras de la urbe y sus habitantes, que promueve el ejercicio pleno de la ciudadanía y el derecho a la cultura. Los nuevos planteamientos abogan por proyectos expositivos reflexivos, que permitan un abordaje multidimensional de la ciudad para dar lugar a una comprensión de una Bogotá diversa y proactiva⁷⁷.

Observamos que, además de trabajar con las colecciones permanentes, el Museo de Bogotá aparece como un centro de interpretación de la ciudad. La ciudad misma es musealizada a través de las estrategias implementadas por el Museo. Es a la vez, espacio contenedor y actor dinamizador del patrimonio inmaterial de la ciudad. Para musealizar la rumba salsera, el museo de la ciudad aparece como un espacio ideal.

De otra parte, revisando la Lista representativa del patrimonio cultural del ámbito nacional, observamos que no hay ninguna manifestación allí incluida que sea de Bogotá, ni siquiera de Cundinamarca, departamento en el que está incluida geográficamente. Y es que resulta difícil determinar una expresión tradicional e identitaria de la ciudad por las razones que hemos expuesto o también, porque las políticas de agenciamiento de la identidad en Bogotá no se han fundado en lo local. A raíz de esto, consideramos que algunas de las estrategias que ha implementado el IDPC apuntan a la preservación y divulgación de aquellos patrimonios locales que constituyen un patrimonio heterogéneo de la ciudad. Revisemos brevemente algunas de ellas.

Patrimonios locales. Es un programa que busca identificar las manifestaciones culturales de las diferentes localidades de la ciudad con el objetivo de activar su salvaguardia a través del fortalecimiento de la investigación y las capacidades de gestión de las comunidades implicadas. Se desarrolla en tres fases. La primera es de sensibilización sobre el patrimonio, la segunda es la identificación de las manifestaciones culturales y la tercera es el acompañamiento en el

⁷⁶ ¿Quién identifica el PCI? En Patrimonio Cultural Inmaterial en Bogotá. Un ABC para orientar su gestión. IDPC. Bogotá, 2019

⁷⁷ Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. Colección permanente/Museo renovado. Disponible en: <https://idpc.gov.co/coleccion-permanente/>. Consultado el 1 de febrero de 2020

diseño de estrategias de salvaguardia. La práctica de la agricultura urbana y el oficio del vidrio en la localidad de San Cristóbal son algunas manifestaciones identificadas con este programa.

Tiendas con memoria. Es una estrategia que busca reconocer los valores patrimoniales del comercio tradicional, entendido aquel, como las actividades productivas que tienen un reconocimiento social y cultural por su continuidad espaciotemporal. Busca hacer un reconocimiento a los oficios tradicionales, varios de ellos en peligro, debido a factores como la globalización y la industrialización. Se han identificado en esta estrategia, tiendas tradicionales dedicadas a la panadería, la confección de ropa y el esparcimiento entre otras. En La Habana Vieja observamos una estrategia similar denominada Tiendas del Patrimonio, en la cual se identifican aquellos lugares tradicionales de comercio y se restauran para mejorar su apariencia y mantengan su funcionamiento tal como lo han hecho durante muchos años. La diferencia con Bogotá, es que, en La Habana, aquellos lugares son propiedad del Estado y son administrados por la Oficina del Historiador de la Ciudad.

Álbum de familia. Es una estrategia que inició en 2005, liderada por el Museo de Bogotá con el apoyo del Archivo Distrital. Consiste en una convocatoria general a los habitantes de la ciudad para que aporten fotos que den testimonio de la memoria de Bogotá. La dinámica de participación, involucra testimonios de las personas quienes comparten vivencias y recuerdos a partir de las fotografías.

Recorridos urbanos y patrimoniales. Es un programa que busca la apropiación social del patrimonio de la ciudad y a través del recorrido por algunos circuitos culturales de la ciudad. Busca la interacción de la ciudadanía en general con su patrimonio cultural y natural.

Respecto a estrategias relacionadas con la música, encontramos que en Bogotá son ya reconocidos los Festivales al Parque, eventos masivos de entrada libre donde se presentan agrupaciones locales, nacionales e internacionales, que brindan un panorama general de la actualidad musical según el género, y donde se propicia un intercambio cultural entre los asistentes. Rock al Parque y Salsa al Parque son dos de los festivales que más asistencia de público reportan. Según información del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES " en 2018 más de 330 mil personas disfrutaron de la oferta artística ofrecida gracias a los cinco festivales realizados"⁷⁸. En los últimos años, estos festivales van acompañados de estrategias de formación musical y espacios para el emprendimiento.

Una vez analizado el panorama de la gestión del patrimonio local, haremos una introducción al tema de la rumba a partir de la revisión de algunos documentos sobre la

⁷⁸ Osorio, Eliana. Prográmese con los Festivales al Parque 2019. Instituto Distrital de las Artes - IDARTES. Enero 25 de 2019. Disponible en <http://www.idartes.gov.co/es/noticias/programese-con-festivales-al-parque-2019>. Consultado el 30 de enero de 2019

historia social de la música y de reflexiones surgidas a partir de mi experiencia como actor de la fiesta en Bogotá.

3.4 La rumba

*El que no sabe de rumba, no sabe lo que se pierde*⁷⁹

Para que haya rumba tiene que haber música y baile, así como un tiempo y un espacio determinados. Introducir el tema de la rumba a la luz de estos elementos resulta, entonces, pertinente. Estos elementos aparecerán con detalle cuando hablemos de la rumba salsera en Bogotá. En gran medida, el desarrollo de esta sección parte de nuestras reflexiones y experiencias personales, y muy seguramente será susceptible de un mayor desarrollo académico. Nuestra pretensión no es fungir como musicólogos o antropólogos, más queremos expresar nuestras apreciaciones, no del todo legas, sobre este tema.

Comenzamos con una definición: “Festividad. Ánimo desordenado propio de ésta”⁸⁰. Por supuesto, para que haya rumba, deben conjugarse los dos aspectos: la fiesta en sí misma y el estado anímico del rumbero o rumbera que permita disfrutar de ella. Aunque en estricto sentido, la rumba es un género musical desarrollado en Cuba, que tiene profundas raíces en la música africana y cuyo surgimiento se ubica a finales del siglo XIX⁸¹. Tiene tres variantes, el yambú, la columbia y el guaguancó que se tocan (interpretan) con instrumentos de percusión, y se bailan en grupo, por parejas o en solitario. Según el musicólogo cubano Leonardo Acosta, el guaguancó adquirió en los últimos tiempos un carácter netamente urbano, ubicando en los barrios rumberos de La Habana y Matanzas, los lugares donde mayor presencia tiene. De igual manera dice,

el guaguancó, que no solo se toca y se baila, sino también se canta, ha sido en la ciudad una especie de crónica social de los desposeídos, de los humildes y los marginados, lo que equivale a decir una crónica del solar o cuartería, en la cual se narran hechos cotidianos, familiares, del solar y del barrio, pero además se comentan sucesos de la actualidad política, e incluso varios textos asumen una dimensión antimperialista⁸².

El baile es diferente según cada variante de la rumba. En el yambú, la coreografía se caracteriza por la suavidad y la lentitud de la pareja. Todo el baile gira en torno a la seducción de la mujer por el hombre, sin que haya un contenido lascivo, a diferencia de la columbia y el

⁷⁹ Coro de la canción Vámonos de rumba, interpretada por Johnny Rivera con el Conjunto Clásico.

⁸⁰ Ospina, Andrés. Bogotálogo II. Usos, desusos y abusos del español hablado en Bogotá. Alcaldía Mayor de Bogotá. 2016, p. 262

⁸¹ Acosta, Leonardo. Del tambor al sintetizador. Letras Cubanas. La Habana, 2014, p. 69

⁸² *Ídem*

guaguancó, donde bailando se hace el "vacunao"⁸³. La columbia por su parte, es de origen rural y, en un principio, fue bailado por hombres solos o parejas de hombre y mujer. Con el paso del tiempo y al extenderse el ritmo a las ciudades, devino el baile de hombre solo, que se mantiene hasta nuestros días. Se caracteriza por la agilidad y creatividad del bailarín al improvisar pasos de baile, que pueden ser alusivos a diferentes prácticas como el boxeo o el béisbol entre otros. Finalmente, en el guaguancó también hay un juego de cortejo del hombre a la mujer, pero es mucho más rápido y acentuado que el del yambú. La pareja generalmente baila en el centro de una rueda que hacen otros bailarines⁸⁴.

¿Y nuestra rumba? En nuestro contexto, la expresión *irse de rumba* significa salir de fiesta, es decir, salir a celebrar con otras personas alrededor de la música y el baile; acto que nos permite salir de la cotidianidad. Nada alejado de lo que significa la rumba (cubana) como género musical. Salimos de fiesta o de rumba por muchas razones, para conmemorar un suceso particular, para salir de la rutina y para celebrar la vida. La fiesta es un acontecimiento especial, en ella bailamos, reímos, gozamos, se estrechan los lazos sociales, se entablan amistades, se encuentra el amor. Por estas dinámicas de interacción la rumba se configura como un proceso social.

A pesar de los graves problemas sociales, políticos y económicos que tiene Colombia, este es un país fiestero. O justamente lo es por esa razón. Recordemos la expresión de Marquard Odo: "el hombre habrá de festejar, pues, de lo contrario, acabará buscando las malas formas sustitutorias de la fiesta, incluida la guerra"⁸⁵. Las llamadas ferias y fiestas son una tradición en muchos de los municipios del país. En ellas, además de los elementos propios de la fiesta como la música y el baile, se encuentran otros como, exposiciones, artesanías, y gastronomía, que hacen de estos escenarios, lugares de expresión de la diversidad cultural que hay en el país.

En una escala mayor, por la amplia oferta cultural y también por el tiempo de duración, encontramos los carnavales, una muestra, quizá más representativa, de la riqueza cultural de las diferentes regiones del país y donde la fiesta, por supuesto, es una de las principales protagonistas. En esta categoría están, en nuestro país, el Carnaval de Barranquilla, el Carnaval de Negros y Blancos en Pasto y la Feria de Manizales, por mencionar, algunos de los más conocidos y populares, el primero de ellos, declarado patrimonio cultural de la humanidad. El investigador puertorriqueño Ángel Quintero Rivera encuentra una relación

⁸³ El *vacunao* es un gesto bailable erótico que hace el hombre a la mujer haciendo alusión a la penetración sexual y que se realiza al final del baile, luego de todo el juego previo de seducción.

⁸⁴ Giro, Radamés. Diccionario enciclopédico de la música en Cuba. Letras cubanas, 2007, pp. 98 - 101

⁸⁵ Marquard, Odo. Una pequeña filosofía de la fiesta. Citado por Gonzalo Pérez, Marco. La Fiesta en Colombia. Crea el tiempo de lo extraordinario. Disponible en <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-322/la-fiesta-en-colombia-crea-el-tiempo-de-lo-extraordinario>. Consultado el 6 d enero de 2020

entre la conformación del barrio popular y la transformación del carnaval, que manifiesta de la siguiente manera:

El carnaval, con toda su inherente teatralidad, pasó de constituirse en la América "performativa", en una de las más impactantes manifestaciones rituales de la importancia barrial en la configuración de un mundo nuevo "moderno" y socialmente segmentado⁸⁶.

En la fiesta, como producto social, suceden varias cosas. En relación con nuestro trabajo, queremos resaltar las siguientes: se crean y fortalecen las relaciones interpersonales y de comunidad, se generan lazos de identidad alrededor de expresiones comunes y se ponen en escena las diferentes formas de pensar, sentir y vivir de un colectivo. Ampliaremos estos aspectos más adelante, cuando hablemos de la rumba salsa en Bogotá.

La rumba, como todo en la vida, necesita de unos lugares (espacio) y de unos momentos (tiempo) para que ocurra. Detengámonos ahora un poco en estos aspectos.

3.4.1 Tiempo y espacio de la rumba

Hemos equiparado la connotación que tiene la palabra rumba, con la que tiene la palabra fiesta. Sin embargo debemos hacer una distinción que nos permitirá ubicar identificar algunas particularidades según el lugar donde se desarrolle la fiesta. En el ámbito local, situándonos particularmente en Bogotá, la expresión *irse de fiesta*, hace alusión a participar de un evento que se realiza en un espacio privado no comercial, por ejemplo, una vivienda o un salón comunal. Es la fiesta que generalmente se hace como celebración de un acontecimiento al que socialmente se le ha otorgado un significado importante, como un matrimonio, un cumpleaños o un grado académico, por mencionar solo algunos.

Ahora, si la expresión es irse de rumba, esta tiene una connotación diferente, generalmente asociada a salir a bailar a un lugar privado, destinado para tal fin, como un bar, una taberna o una discoteca. Por supuesto, en ambas situaciones y lugares nos podemos enrumbar (bailar, participar de la rumba), solo que el motivo de encuentro, el espacio y las personas que participan de cada una, condicionan la rumba de una manera especial.

La fiesta de casa es una celebración de carácter íntimo y privado. Las personas que participan tienen algún grado de conocimiento entre ellas y generalmente los invitados son familiares, amigos, y/o vecinos y a personas vinculadas a los mismos. Hay un alto grado de familiaridad y confianza. En estas fiestas no hay un componente de intercambio económico, lo que prima para todos es la celebración de un suceso y el disfrute de un momento agradable y divertido.

⁸⁶ Quintero Rivera, Ángel G. *Cuerpo y cultura. Las músicas «mulatas» y la subversión del baile. Iberoamericana.* México D.F, 2009, p. 110

Según sea el motivo de celebración, en la fiesta de casa es frecuente el encuentro de personas de varias generaciones, que comparten sin que importe demasiado la diferencia de edad. En la ciudad, estas fiestas de casa podemos ubicarlas en el circuito de la vida de barrio. Allí se hacen más visibles las manifestaciones culturales asociadas a las familias y a la conformación del barrio como unidad de la ciudad. De acuerdo con la clase social a la que pertenezcan los organizadores, será el desarrollo de la fiesta, la comida que se ofrezca, la música que se programe y el baile que se realice. Para acompañar la fiesta se decide la inclusión de una oferta gastronómica determinada que tiene mucho que ver con las costumbres y tradiciones de los anfitriones. La comida es un elemento muy importante en la fiesta. Abunda la camaradería y fraternidad. En principio estas fiestas no tienen horario establecido, se sabe la hora en que comienzan, pero no en la que terminan.

La rumba en discoteca tiene lugar en un espacio privado, que es de acceso público, según se pueda asumir el pago que determine el dueño del lugar, bien sea por el derecho de entrada al sitio o por los productos que ofrece en su interior (bebidas y/o comida), o por ambos. En este caso, lo que sucede generalmente es que se decide asistir a estos lugares en grupo, puesto que en principio, las personas que se hallarán en aquel sitio no se conocen entre sí. En esta rumba fuera de casa, encontramos generalmente a personas de la misma generación, que van a la discoteca motivadas principalmente por la oferta musical. En estos escenarios está latente siempre la posibilidad de conocer a nuevas personas. Los intereses de los participantes también pueden ser diferentes, ir a bailar, escuchar la música, conocer gente. En este tipo de lugares podemos ver una faceta de la identidad colectiva de los rumberos que participan, ligada entre otras cosas, al gusto por un tipo de música y a la clase social a la que pertenezcan.

Aunque en la mayoría de sitios de rumba no es explícito que haya un filtro de admisión, sabemos que existe de una forma velada. El principal tiene que ver con los precios que maneja el lugar. Si las personas no cuentan con el dinero para pagar los precios de entrada y/o consumo, sencillamente no se pueden quedar. Hace algunos años, era frecuente encontrar un aviso en la entrada donde se leía "Nos reservamos el derecho de admisión", sin que resultara claro y fuera evidente, los motivos por los cuales no se podría ingresar al lugar. Sin embargo, en la práctica, se sabía que algunas discotecas restringían la entrada según el atuendo de las personas. Por ejemplo, no se permitía el ingreso a personas que calzaran tenis o usaran gorra. Había discriminación. No quiere decir que ahora no suceda, tal vez en menos medida, pero nos interesa resaltar que en estos sitios es común que las personas que departen en su interior, comparten una misma clase social en general. Este aspecto es mucho más acentuado cuando se hace el seguimiento de los lugares de rumba salsa en Bogotá.

La rumba en discoteca podemos ubicarla en territorios especiales dentro de la ciudad, generados principalmente por la lógica comercial. De esta manera, hace 30 años y ahora, se pueden identificar territorios rumberos dentro de Bogotá. Varios de esos, identificados o clasificados dependiendo del tipo de música, del público objetivo, ubicación en la ciudad,

entre otras cosas. Tienen límite de horario de funcionamiento, establecidos por la legislación de la ciudad⁸⁷. Esta regulación tiene que ver sobre todo, por el control de la venta y consumo de bebidas alcohólicas que tiene lugar en estos sitios.

Hemos hablado de los principales sitios donde transcurre la rumba privada. La fiesta pública podemos ubicarla en los mencionados carnavales y ferias populares. En estas festividades la gente se encuentra e interactúa entre ella alrededor de expresiones culturales, que con el paso del tiempo, han sido apropiadas por el colectivo. Aquí vemos que el lugar de la rumba es el espacio público, las calles, los parques, las plazuelas. Como sucede en las fiestas de casa, la alimentación es un elemento importante en las ferias populares, donde se despliega una variada oferta de comida típica de la región. Estas ferias permiten el encuentro más heterogéneo entre culturas y clases sociales. A pesar de su carácter público, en algunas de estas ferias se debe pagar para poder ingresar a ciertos espacios, como sucede por ejemplo en la Feria de Cali para entrar al Salsódromo, que entre otras cosas, fue declarado como patrimonio inmaterial de la nación. Los carnavales y ferias tienen una temporalidad determinada y ocurren en momentos específicos del año.

Estos aspectos generales sobre los territorios rumberos son muy importantes porque, cuando avancemos al tema de la salsa en Bogotá, veremos cómo estos se han venido configurando en la capital del país.

Ahora bien, la música que acompaña la fiesta puede ser muy variada, de diferentes tipos y géneros, pero podríamos agruparla inicialmente como músicaailable. Este tema es algo complejo, porque podríamos decir que toda la música es susceptible de ser bailada. Esto lo podríamos rastrear en la historia de los diferentes tipos de música, las condiciones de su surgimiento y los procesos sociales a los que obedecieron. Veíamos que en la rumba cubana, hay una relación dialéctica entre música y baile, no existe una sin el otro. Así podemos encontrar músicas que en principio no se pensaron para ser bailadas y que lo fueron y otras que definitivamente nunca lo serán. Por el contrario hay otros géneros musicales que sí obedecen a ello. Historia, baile y música van de la mano.

3.4.2 Música, expresión del alma

*Ay rumba tienes la magia
eres mi escape, mi salvación*⁸⁸

⁸⁷ En los últimos años, los bares y discotecas pueden funcionar hasta las 3:00 a.m. Sin embargo, hay un nuevo decreto, expedido en 2019 que faculta a algunos lugares para que puedan funcionar hasta las 5:00 a.m. previo cumplimiento de unos requisitos especiales que les conferirá el llamado "sello seguro".

Para ampliar información se puede consultar el decreto en: https://scj.gov.co/sites/default/files/marco-legal/Decreto%20372_de%202018_0.pdf

⁸⁸ Coro de la canción Me curo con rumba interpretada por la Descarga Boricua. 1993

Podemos afirmar que, luego de la arquitectura, la música es la expresión artística más cotidiana en la vida de los seres humanos. Nos referimos, sobre todo, al contacto que tenemos con ella en nuestras actividades diarias, sin importar si la escribimos, interpretamos, escuchamos o bailamos. La música puede ser nuestra compañera en diferentes momentos: trabajo, descanso, estudio y fiesta entre muchos otros y, dependiendo de aquello, básicamente se puede escuchar y/o bailar con ella, bien sea de forma individual o colectiva. Como manifestación de la creación humana es una de las más sublimes y también es una de las más antiguas.

Si aceptamos que la música nace como medio de comunicación entre los antiguos pobladores, entendemos que hace parte de un proceso colectivo. Alguien hace música para comunicarla/compartirla con otros. El tipo de música, su génesis, los instrumentos con que se interpreta, los cantos que la acompañan y las manifestaciones asociadas al disfrute de ella, son elementos que aportan a configurar la identidad de los pueblos.

Además de la experiencia estética que nos provoca la música, a través de ella también podemos seguir las huellas de la historia, o mejor aún, podemos hacer una lectura en ambos sentidos, siguiendo el rastro de la historia, podemos entender el surgimiento de algunos tipos de música y de las expresiones culturales asociadas a ella. Pensando en esto, los primeros ritmos que nos vienen a la cabeza son el tango, el jazz y, por supuesto, la salsa, tema que nos interesa principalmente en este escrito. La historia de cada uno es un asunto apasionante; a continuación mencionaremos algunos aspectos generales sobre el contexto de su surgimiento que permitirán algunas reflexiones más adelante a la luz de las consideraciones sobre patrimonio cultural y los procesos de musealización de las expresiones musicales.

3.4.2.1 El tango

... ese reptil de lupanar
Leopoldo Lugones

Para hablar sobre este género musical nos apoyaremos principalmente en el texto de Jorge Luis Borges, *El Tango*, que corresponde a la transcripción de cuatro conferencias sobre su origen, realizadas en Buenos Aires en 1965. Luego de su investigación y sobre todo, de las conversaciones sostenidas con varios de sus amigos intelectuales, Borges ubica el nacimiento del tango a finales del siglo XIX, exactamente en 1880 y como sitio de origen señala a las “casas malas” (burdeles o prostíbulos)⁸⁹. Entonces había de ellas por toda la ciudad, pero se concentraban más en algunos barrios. Además de burdeles, estas casas, que por lo general eran grandes y tenían varios patios, también eran frecuentadas como lugar de reunión, para departir con amigos, compartir alguna cerveza o jugar a la baraja. Allí se juntaban compadritos,

⁸⁹ Borges, Jorge Luis. *El tango: cuatro conferencias*. Penguin Random House, Bogotá, 2016, p. 29

patoteros, calaveras⁹⁰ y “mujeres de la vida”, aquellos primeros protagonistas del nacimiento del tango. Al principio, el pueblo rechaza el tango, dice Borges, porque conocía su origen infame, por eso, solo era bailado entre hombres; las mujeres no querían bailarlo al saber su procedencia. No nació en los barrios pobres sino en los de "mala fama", donde se encontraban las clases populares pero también los "niños bien". Ahora vemos que es un género muy conocido y bailado en el mundo entero.

3.4.2.2 El Jazz

... siempre ha sido como el tipo de hombre que no te gustaría para tu hija
Duke Ellington

Se entiende que la aparición de nuevos géneros musicales obedece a procesos culturales complejos y resulta absurdo tratar de establecer el momento justo en que aparecen, así como injusto atribuir a alguien en específico su creación. En este sentido varios autores ubican a Nueva Orleans como epicentro para el surgimiento del jazz y mencionan la parte final del siglo XIX como momento de su aparición.

Como el tango, el jazz comparte su lugar de origen, según Borges, en las "casas malas"⁹¹. En efecto, varios autores, entre ellos el conocido estudioso y crítico del jazz Joachim E. Berendt, ubican en el desaparecido y mítico distrito de Storyville en Nueva Orleans, el barrio donde emergió el jazz como nueva forma musical. Storyville fue una zona de prostitución tolerada que se designó entre 1897 y 1917 por las autoridades municipales, para controlar mejor esta actividad y alejar del escándalo a los ciudadanos de la ciudad. Allí, muy similar a como lo observamos en el caso del tango, confluían aficionados al juego, mujeres dedicadas a la prostitución, trabajadores (sobre todo portuarios) y músicos. Luego de la abolición de la esclavitud en Estados Unidos en 1863, las comunidades negras liberadas encontraron en este lugar un espacio de libre expresión para sus manifestaciones musicales, que en combinación con otras expresiones de diversas procedencias, dieron lugar al surgimiento de lo que ahora conocemos como jazz.

3.4.2.3 Salsa

... y cultura hasta la sepultura
César Pagano

La música más joven de las tres mencionadas y, por ende, la que menos tradición tiene. Como profundizaremos en ella más adelante, por ahora diremos que en su conformación

⁹⁰ Palabras del lunfardo. Compadrito, hace referencia a un tipo de ciudadano suburbano, como el gaucho venido a la ciudad. Los patoteros son jóvenes que andan en grupos, como en pandillas, generalmente son buscapleitos. En el libro, Borges se refiere a ellos como "niños bien". Los calaveras son "hombres de "vida licenciosa, viciosos, trasnochadores, proclives al libertinaje desenfrenado".

⁹¹ *Ibidem*, p. 28

identificamos elementos y circunstancias similares a las de los otros dos géneros musicales referidos. Alejandro Ulloa lo resume muy bien de la siguiente manera:

La salsa, en su representación del tiempo y el espacio, atraviesa diferentes temporalidades y distintas espacialidades: desde las evocaciones del África profunda, agregamos aquí, hasta las alusiones a la esclavitud, pasando por las reminiscencias de la vida campesina de los caribeños en el siglo XX, la migración a Nueva York, la cotidianidad urbana y rural o la violencia en el barrio⁹².

Tres puntos, tres geografías distintas, varios elementos en común. Identificamos con estos tres ejemplos el carácter universal de la música. Como manifestaciones de la creación humana, las expresiones musicales dan cuenta de cómo viven los pueblos, sus alegrías, creencias, tristezas, deseos. Ritmo e historia en una partitura.

3.4.3 Baile, lenguaje corporal

*El que no baila es porque no tiene zapatos*⁹³

El baile es una de las expresiones culturales más difundidas y apropiadas en todo el mundo. "En prácticamente cualquier sociedad que haya sido objeto de estudio sistemático historiadores y antropólogos registran algún tipo de baile"⁹⁴. Si bien la sociedad ha establecido y acordado formas ortodoxas para el baile que, por supuesto, corresponden a su tránsito a través de la historia, cualquier persona, que no tenga limitaciones fisiológicas que lo impidan, puede bailar. Basta con sentir el ritmo de la música.

Podemos definir el baile como la expresión corporal derivada de las sensaciones que nos provoca la música. Como manifestación artística de la humanidad, al igual que la música, es representación de la identidad de los pueblos. Según el contexto, podemos bailar, solos, en pareja o en colectivo. Puede haber música sin baile pero no puede haber baile sin música. Se practica y se concibe el baile de múltiples maneras de acuerdo a las distintas épocas y a las disímiles geografías. En nuestro caso, hemos insistido en el baile como componente fundamental de la rumba. Con el baile, interactuamos con otras personas, incluso sin conocerlas, permite comunicarnos con el otro y causa placer al realizarlo. Es vehículo de nuestra expresión corporal.

Bailamos como acto reflejo de la música que escuchamos, sin que necesariamente seamos conscientes de la historia que hay detrás de aquellos ritmos, de cómo surgieron y de dónde vienen. Solo por el placer de mover el cuerpo al compás de la melodía. El baile, como la música misma, está cargado de historia y por ende de cultura. Ambos, exponentes de los ritos

⁹² Ulloa, Alejandro. *Op. cit.*, p. 289

⁹³ Expresión utilizada con frecuencia por el cantante Ramón Quián Sardiñas, más conocido como "Monguito"

⁹⁴ Quintero Rivera, Ángel G. *Op. cit.*, p. 10

y celebraciones de los pueblos, por tal motivo, se constituyen en expresiones de identidad de los mismos. Relaciones corporales, entre personas en singular, en grupo o personas e instrumentos.

Ulloa considera al baile como un fenómeno que ha contribuido a la consolidación y expansión de la salsa⁹⁵. A través del desarrollo de los diferentes estilos de baile asociados a la salsa, "se ha configurado un nuevo lenguaje corporal, como un sistema de comunicación no verbal con el que se pueden expresar sentimientos, emociones, actitudes y deseos sin necesidad de palabras"⁹⁶. El baile, aunque asociado siempre al ritmo de la música, se manifiesta diferente según las condiciones de apropiación social en los territorios, así podemos ahora identificar algunos estilos, bien reconocidos internacionalmente como la salsa en línea, la rueda de casino y el cabaret. Cada uno de ellos identifica no sólo una manera de bailar, sino una región, una ciudad, una escuela, un grupo de bailarines y hasta un repertorio de pasos, figuras y coreografías⁹⁷. Reconocemos una "latinidad" en la manera en que bailamos nuestros ritmos.

El baile, heredado de nuestros ancestros, muestra viva de nuestras expresiones sociales, es parte de nuestro patrimonio cultural.

3.5 Salsa Capital

En este apartado hablaremos brevemente de la configuración de la Bogotá moderna y estableceremos algunas relaciones con la llegada y la apropiación de la salsa durante aquel proceso. Primero, una rápida mirada a la ciudad capital de Colombia.

3.5.1 Corte uno. Bogotá de antes, Bogotá de ahora

Coloquialmente, algunas personas se refieren a Bogotá como la "ciudad de todos y la ciudad de nadie"; de todos porque ha recibido a colombianos de todos los lugares del país, y de nadie por la profunda indiferencia de muchos de sus habitantes hacia ella. También se conoce como la "ciudad del eterno otoño", en referencia directa a sus condiciones climáticas y meteorológicas, porque en un día corriente no se sabe cuándo aparece el sol o cuándo se larga a llover. En esa misma línea, habitantes de las costas del país, especialmente la ubicada sobre el océano Atlántico, se refieren a la capital como "la nevera", por el permanente clima frío que la acompaña, en contraste con las temperaturas altas de sus regiones. También la han llamado "Atenas Suramericana"⁹⁸ una especie de mito cuyo origen tiene varias versiones y que está relacionado con la actividad cultural que comenzó a florecer en la ciudad luego de su periodo colonial. Y ya para acotar, se dice que Bogotá es la ciudad que se encuentra "2600 metros más cerca de las estrellas"; eslogan publicitario creado durante la primera

⁹⁵ Ulloa, Alejandro. *Op. cit.*, p. 289

⁹⁶ *Ídem*

⁹⁷ *Ídem*

⁹⁸ Zambrano, Fabio. *Historia de Bogotá. Siglo XX*. Bogotá. Villegas Editores, 2007, p. 51

administración de Enrique Peñalosa en la Alcaldía, para atraer al sector turismo y de negocios a la capital.

Y sí, asentada en una topografía de sabana, Bogotá sí está más cerca de las estrellas que otras ciudades colombianas, 2640 metros para ser exactos; en general sí es una ciudad fría; sí es una ciudad donde vive gente de todas las procedencias del país; y sí es una ciudad con una actividad cultural destacada. En fin, de mi Bogotá, a veces querida, otras veces odiada, se pueden decir estas y muchas más cosas. Pero lo más importante a tener en cuenta, a la luz de este relato, es que es una ciudad cuyo crecimiento se ha dado a golpe de migración y cuya construcción ha sido a punta de retazos. Podemos imaginarla como al Frankenstein de Mary Shelley. Con esto no quiero decir que necesariamente sea una ciudad abominable, pero sí debo decir que es una ciudad que ha crecido, y lo sigue haciendo, desbordando su propia capacidad de desarrollo. En la actualidad, viven en ella más de siete millones de personas, es decir, aproximadamente el 15% de la población total del país.⁹⁹

En algún momento hubo alguna preocupación por la planeación de la ciudad, cuando la dirigencia bogotana quería que la ciudad entrara de lleno a la modernidad. Fue así como se construyeron barrios pensados y diseñados con la intención de una ciudad que creciera de forma organizada. En 1928 se creó el Departamento de Urbanismo con el propósito de diseñar el plan de ordenamiento de Bogotá, del cual fue director el urbanista austriaco Karl Brunner¹⁰⁰. Luego, el plan piloto de la ciudad, que se decretó después de la destrucción ocasionada a raíz del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948, estableció las normas generales sobre urbanismo y servicios públicos. Sin embargo, con la creciente llegada de inmigrantes de todas las regiones del país, producto de circunstancias como la violencia y la búsqueda de mejores oportunidades de vida, la ciudad se desbordó y hubo que construir vivienda respondiendo a la urgente demanda de la población.

En algunos casos, se construyeron barrios bajo la regulación de la administración pública, siguiendo los lineamientos establecidos por la legislación, pero en otros, la comunidad se encargó de organizarse y sus integrantes edificaron sus propias viviendas y barrios, la mayoría de ellos, en sectores aislados y marginales de la ciudad. De esta forma, se colonizaron predios que inicialmente no se tenían destinados para vivienda. El nacimiento de barrios como San Benito y Venecia ubicados en el valle del río Tunjuelo, al sur de la ciudad, son prueba de ello¹⁰¹

⁹⁹ DANE. Censo Nacional de Población y de Vivienda. 2018. Disponible en <https://sitios.dane.gov.co/cnpv/#/>. Consultado el 31 de enero de 2020

¹⁰⁰ Zambrano, Fabio, *Op. cit.*, p. 40

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 173

Como consecuencia de la masiva migración, actualmente la ciudad ofrece un amplio espectro de culturas. Colombia es un país con una gran diversidad geográfica y cultural, cada región tiene marcadas diferencias en sus costumbres y tradiciones, como la comida, la música, el léxico, entre otras. Al encontrarse todas estas manifestaciones culturales tan diversas en un mismo lugar, se produce una hibridación cultural que da como resultado la aparición de nuevas manifestaciones culturales. Las personas al verse despojadas y alejadas de su territorio originario, deben reasentarse en un nuevo lugar trayendo consigo todas sus costumbres. Existe pues, al mismo tiempo, un choque y un mestizaje cultural.

Ahora bien, haciendo un breve recorrido por los gustos musicales de la población bogotana, podemos decir que, en las primeras décadas del siglo XX, sobre todo se escuchaba música del interior del país como pasillos y bambucos, una música de cuerda con marcadas raíces españolas. Con la llegada de la radio a la ciudad en la década del treinta del siglo pasado, comienza la divulgación de nuevas corrientes musicales como los boleros y las rancheras mexicanas, gusto que se acentuará gracias a la llegada del cine mexicano al país¹⁰². Ya rebasando la mitad del siglo XX, además de la afición por el bolero, que es muy fuerte en ese momento, también entran con fuerza en el panorama sonoro de la capital, ritmos de la costa norte colombiana y algo de música popular cubana, gracias a la difusión que de ellos se hace a través de la radio¹⁰³. Esta circunstancia es importante porque es la primera vez que encontramos la presencia constante de la músicaailable caribeña en el espectro sonoro bogotano. Sin embargo, vale la pena recordar que la orquesta de Lucho Bermúdez se había presentado en la ciudad en el desaparecido Hotel Granada en 1947, como también lo había hecho el Trío Matamoros de Cuba en 1934, sembrando la inquietud en los entonces pacatos bogotanos alrededor de aquellos sabrosos ritmos caribeños¹⁰⁴. Años después, el rock and roll y el twist hacen también su aparición para ganar buena cantidad de adeptos, sobre todo en la población juvenil del momento.

3.5.2 Corte dos. La salsa

Como se mencionó líneas arriba, el uso de la palabra salsa para designar un ritmo musical ha sido cuestión de debate. Algunos estudiosos del tema afirman que fue una etiqueta comercial creada para introducir a la lógica del mercado un producto musical, que, a partir de la década del 60 del siglo pasado, tuvo una popularidad importante, sobre todo en los asentamientos latinos en la ciudad de Nueva York. Otros aseguran que es un movimiento musical, nacido en esta ciudad, que surgió de la confluencia de tradiciones de músicas populares de países como Cuba, Puerto Rico, República Dominicana y el mismo Estados

¹⁰² *Ibidem*, p. 60

¹⁰³ *Ibidem*, p. 62

¹⁰⁴ Jursich Durán, Mario. ¡Fuera zapato viejo! Crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá. IDPC, Bogotá, 2014, p. 24

Unidos. Tampoco hay un consenso sobre el momento en que se empezó a reconocer esta música con el nombre de salsa. Se atribuye entre otros, a locutores de radio, a promotores de espectáculos o a los músicos intérpretes. Lo cierto es que actualmente, la palabra salsa se utiliza para nombrar a un conjunto de géneros musicales del caribe, que desde hace varias décadas se han venido fusionando a raíz de los encuentros de diferentes grupos poblacionales en diferentes lugares del mundo. Así, no podríamos afirmar ahora que la salsa en sí misma es un género musical. Es más bien un concepto que permite agrupar a diferentes sonoridades o manifestaciones musicales, entre las que podemos mencionar el son, la guaracha y el mambo cubanos, la bomba y la plena puertorriqueñas y el jazz y blues norteamericanos. Una canción de salsa, puede ser interpretada en ritmo de guaracha, guaguancó, descarga, son montuno o guajira, entre muchos otros. Sin importar si se bautizó en Estados Unidos o en un país de Latinoamérica, la salsa es reconocida hoy como un movimiento musical mundial.

Pero la salsa es más que un nombre para aglutinar diversos ritmos festivos y caribeños. Desde su aparición estas músicas, reunidas ahora bajo un mismo nombre, han facilitado a diferentes sectores sociales generar vínculos de solidaridad, identidad, y cohesión. En el caso bogotano, intentemos ver de qué manera.

1.1.1. Corte tres. La salsa en Colombia

Particularmente en Colombia, la salsa comenzó a tener un impacto importante a partir de la década del 60 del siglo XX, en especial en regiones cuya población en su mayoría era de origen africano, como Buenaventura, Cali, Barranquilla y Cartagena. Esta música festiva, además de sugerir la fiesta y el baile, logra un fuerte arraigo, sobre todo en los sectores populares de estas ciudades, donde se convierte en una especie de fármaco para poder enfrentar las diferentes problemáticas sociales. Con esto no queremos decir que el disfrute de la salsa estuviera vedado para otras clases sociales, solo que en los sectores más deprimidos fue donde tuvo más penetración y acogida. Definitivamente esta música, ya fuera por sus ritmos o por sus letras, logró amalgamar a estos grupos poblacionales y se convirtió en señal de identidad, solidaridad y esperanza. ¿Cómo?

A mediados del siglo pasado, Colombia empieza a sufrir las consecuencias de lo que históricamente se ha llamado conflicto armado. Esta nominación hace referencia a la lucha insurgente de varias guerrillas contra el aparato militar del Estado. Sin embargo, el conflicto colombiano es mucho más complejo. Antes de la aparición de las guerrillas y sin ir demasiado atrás en el tiempo, el país vivió una guerra interpartidista que en la historia se conoce como el periodo de la Violencia en Colombia. Liberales y conservadores, militantes de los partidos políticos de la época, mantuvieron una lucha de orden genocida que acabó con un trágico saldo de muertes, desapariciones y destierros. A raíz de estos acontecimientos, sumado a la situación de profunda desigualdad social en el país, se desató un fenómeno de migración importante de gente de los campos a las ciudades principales del país, como Cali, Barranquilla,

Cartagena, Medellín y por supuesto, Bogotá. Estos nuevos asentamientos urbanos, en muchas ocasiones tuvieron que hacerse de forma ilegal, colonizando predios a la fuerza; la gente obligada por la necesidad de empezar una nueva vida en un territorio extraño. Algunas de las nuevas comunidades campesinas llegadas a las grandes ciudades, tuvieron que dejar atrás buena parte de su acervo cultural para adaptarse a su nueva vida. Unos años más adelante, estos flujos migratorios se acentuaron con la llegada de estudiantes de provincia a Bogotá en búsqueda de una educación superior de calidad; así como de otras personas que, por razones económicas, buscaban nuevas posibilidades de trabajo en la gran ciudad.

Es en este escenario donde la música salsa entra a jugar un papel importante en la cotidianidad de estas gentes. Según Gómez y Jaramillo "la preferencia por la salsa o por lo «antillano» y los ritmos tropicales, sería también el resultado de un cruce y de una mixtura cultural entre las migraciones andinas y costeñas, entre quienes llegaron a ella [a Bogotá] en busca de oportunidades económicas y otros que veían en el deporte una opción de vida"¹⁰⁵. De una parte, la salsa, sin importar su variedad de géneros es una música en general alegre, que invita a la fiesta y que conduce al baile. El baile a su vez, era una actividad que permitía, de alguna manera, sobrellevar el desarraigo cultural del desplazamiento y que también facilitaba la creación y el fortalecimiento de lazos sociales entre una población que estaba creando un nuevo espacio de vida. Poco a poco, a través de fiestas de barrio y festivales populares, esta música fue configurándose como signo de identidad. La ciudad donde se vivió este proceso de una forma más contundente fue Cali, capital del departamento del Valle del Cauca. Es tal la apropiación de la salsa y de las manifestaciones asociadas a ella, que se reconoce a esta ciudad como la "capital mundial de la salsa". La salsa también puede ser triste, a pesar de su música alegre, algunas letras reproducen el sentimiento de las comunidades donde se consume. Se canta al desarraigo, al desamor, a la tristeza por la muerte de un amigo o a la mala fortuna. Situaciones transversales a la condición humana.

De otro lado, las letras de las canciones, sobre todo las creadas a partir del fenómeno salsero en Nueva York, son composiciones que evidenciaban el desarraigo cultural de los migrantes latinos a Estados Unidos. Son estas canciones que hablan de la nostalgia por la tierra dejada atrás, la añoranza por regresar; pero también de las penurias que se pasan por vivir en condiciones difíciles, en barrios pobres, a veces sin acceso a salud y educación y donde también la delincuencia hace presencia. Bien conocidas son canciones como *Pedro Navaja* (1978) de Rubén Baldes, *La pobreza y yo* (1971), de la Sonora Ponceña o *Calle Luna, Calle Sol* (1973) de Willie Colón, que dan cuenta de las problemáticas descritas. Algunas de esas canciones casi que se convirtieron en himnos populares que evidenciaban problemáticas y vivencias comunes en los pueblos deprimidos latinoamericanos. Son temas vigentes ahora,

¹⁰⁵ Gómez Serrudo, Nelson A.; Jaramillo Marin, Jefferson. Salsa y cultura... *Op. cit.*, p.34

tanto por su popularidad y aceptación musical, como por el reflejo de la sociedad en que vivimos. Un signo de identidad.

3.5.3 Corte cuatro. La salsa capital

La apropiación de la salsa en Bogotá ha sido un proceso que comparte los hechos que hemos descrito anteriormente. Intentaremos ahora destacar varios aspectos que nos permiten pensar en este fenómeno musical como parte del patrimonio cultural y de la memoria de la ciudad.

Primero que todo, hay que recordar que la salsa no es una manifestación musical originaria de Bogotá, ni de Colombia. Fue un movimiento que se apropió en la ciudad y a partir de esto, se ha enriquecido y también han surgido espacios culturales asociados a él, como encuentros de coleccionistas, festivales y escuelas de baile. Podemos con certeza hablar de una salsa colombiana, tanto por el surgimiento de intérpretes y ejecutores de la música, como por los elementos musicales nuevos y propios que se han incorporado a ella. Un ejemplo claro de ese aporte de elementos propios del folklor nacional a la salsa es la música desarrollada por el compositor y cantante cartagenero Joe Arroyo.

Segundo, me permitiré tomar como referencia las categorías de análisis que sobre la historia de la salsa en Bogotá hacen los autores Gómez y Jaramillo¹⁰⁶ ya que coinciden con los elementos que nos parecen más importantes a la hora de revisar este fenómeno como patrimonio de la ciudad e identificar algunos elementos de la cultura festiva de la ciudad. Estos ejes temáticos son:

Migración y transformación de la ciudad. Bogotá fue epicentro de oleadas migratorias a partir de la década del 50 del siglo pasado, muchas de ellas provenientes de regiones apartadas del centro del país y muy disímiles en sus costumbres y tradiciones. Por supuesto, esto conlleva a una simbiosis cultural y al establecimiento de nuevas formas de vida del campo en la urbe.

El barrio y el surgimiento de la cultura popular urbana. Se consolida el barrio como unidad territorial que media entre lo rural y lo urbano. Es allí donde nuevas formas de hacer y de expresarse aparecen mediadas por las circunstancias propias de la ciudad. Al igual que como sucedió en Nueva York, la salsa a Bogotá llega a los sectores populares y es allí en medio de la cultura del barrio donde logra posicionarse, convirtiéndose en un medio que permite estrechar los vínculos entre las personas a través de las fiestas.

La sensibilidad festiva juvenil. Es a partir de los nuevos escenarios de encuentro que propicia el disfrute de la música salsa como las nuevas generaciones forman y consolidan sus propias manifestaciones culturales, ya en un escenario que es nuevo para ellos, pero que pone

¹⁰⁶ Gómez Serrudo, Nelson A.; Jaramillo Marín, Jefferson. Salsa y cultura... *Op. cit.*, pp. 31-32

de manifiesto el cruce de las costumbres que trajeron desde sus tierras de origen y las nuevas costumbres que surgen en la ciudad.

3.5.4 Corte cinco. ¿Es la salsa patrimonio cultural de Bogotá?

Intentamos poner en evidencia que el fenómeno de la salsa en Bogotá puede considerarse patrimonio cultural de la ciudad ya que sus manifestaciones están relacionadas con los usos sociales de la música popular y los actos festivos asociados a ella. En la actualidad incluso podríamos considerar a la salsa como patrimonio cultural universal ya que, a partir del cambio de siglo, el consumo y apropiación de esta música se ha extendido por buena parte del globo. Leonardo Padura lo ha manifestado así durante un conversatorio en el Hay Festival realizado recientemente en Cartagena: "lo que logró la salsa y lo que sigue logrando es algo tan grande que deberíamos empezar a luchar por tal vez considerarla un patrimonio inmaterial de la humanidad porque realmente es una expresión del sentir de los caribeños."¹⁰⁷

Recordemos que es en la 32.^a reunión de la Conferencia General de la UNESCO celebrada en 2003 cuando se establece la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la humanidad. Allí se define el patrimonio cultural inmaterial como

los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas - junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes - que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.¹⁰⁸

Dentro de este marco de referencia, las expresiones musicales que hemos mencionado antes, como la rumba y el tango, han sido incluidas en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. La primera desde 2006, reconocida como "expresión de un espíritu de resistencia y autoestima, así como un instrumento de sociabilidad que enriquece la vida de las comunidades que lo practican" La segunda entró en 2009¹⁰⁹, reconocida como exponente de la tradición argentina y uruguaya y, como expresión del crisol cultural conformado por emigrantes europeos, descendientes de esclavos africanos y habitantes nativos.

¹⁰⁷ Padura, Leonardo. En Conversatorio 'Hablemos de Salsa' con Leonardo Padura y Daniel Samper Pizano en Hay Festival Cartagena 2020. Disponible en:

<https://www.facebook.com/TelepacificoTV/videos/787703518406152/>. Consultado el 2 de febrero de 2020

¹⁰⁸ UNESCO. Textos fundamentales... *Op. cit.*, p. 5

¹⁰⁹ UNESCO. El tango. Disponible en: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-tango-00258>. Consultado el 5 de enero de 2020

Si tenemos en cuenta el lineamiento de la UNESCO cuando dice que "el patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes"¹¹⁰, la salsa también podría ser considerada como patrimonio por varias razones. Entre otras, porque da cuenta del proceso de sincretismo cultural en la ciudad de Nueva York ocurrido a partir de las migraciones latinas en los años 60 del siglo XX. También porque es una manifestación del encuentro de diferentes culturas agrupadas por sentimientos e ideas comunes. Musicalmente, ha sido crisol para la integración de diferentes ritmos provenientes de varias regiones del mundo originando unas nuevas sonoridades. Si bien la salsa es una música nueva en comparación con las otras que hemos mencionado, tiene ya una tradición, tanto en la generación de contenidos, como en su apropiación. Resulta claro que ha logrado heredarse a las nuevas generaciones.

Varios escritores e investigadores como Leonardo Padura y César Pagano coinciden en afirmar que Colombia ha sido uno de los países latinos donde más se ha apropiado la música salsa y que más aportaciones ha hecho a su desarrollo, desde los diferentes estilos, llegando a incorporar elementos de la música tradicional en los ritmos salseros.

En nuestro país, no es posible equiparar la dimensión de la apropiación de la salsa entre ciudades como Cali, Barranquilla y Bogotá. Aunque en la capital del país el movimiento salsero se ha incrementado en los últimos quince años, luego de un periodo de declive, el impacto cultural no es tan grande como se puede percibir en Cali o Barranquilla. Por ejemplo, el Salsódromo, un evento de bailarines profesionales que abre oficialmente la Feria de Cali, ha sido incluido recientemente en la lista de patrimonio cultural inmaterial de la nación¹¹¹. Además, la ciudad se ha consolidado como epicentro de una buena cantidad de escuelas de baile de alto nivel, que han diseñado espectáculos como Delirio o Ensálsate y que presentan sus espectáculos tanto a nivel local como internacional. Barranquilla por su parte fue una de las primeras ciudades donde se escuchó salsa en el país, gracias a la llegada de los discos traídos por viajeros y marinos. También fue el lugar donde se presentaron por primera vez en Colombia Ricardo Ray y Bobby Cruz, protagonistas del fenómeno salsero mundial, en el año de 1968¹¹². El Festival de Orquestas que se realiza desde 1969, en el marco del Carnaval de Barranquilla, ha sido un factor determinante en la apropiación de la salsa en esa ciudad, al presentar casi en todas sus ediciones, intérpretes de esta música tanto nacionales como internacionales. Allí se han destacado agrupaciones y artistas como La Sonora Matancera,

¹¹⁰ UNESCO. ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial? Disponible en: <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>. Consultado el 18 de noviembre de 2019

¹¹¹ elpais.com. Declaran al Salsódromo patrimonio inmaterial de la Nación. Enero 6, 2016. Disponible en <https://www.elpais.com.co/cali/declaran-al-salsodromo-patrimonio-inmaterial-de-la-nacion.html>. Consultado el 24 de octubre de 2017

¹¹² Pagano, César. *Op. cit.*, p. 67

Irakere, La Sonora Ponceña, Celia Cruz y Óscar de León. También músicos nacionales como Joe Arroyo, El Grupo Niche y la Orquesta Guayacán entre muchos otros.

En Bogotá no se celebra un carnaval de ciudad como en estas otras ciudades, sin embargo, cuenta con un evento masivo de salsa que se realiza una vez por año y que en 2019 realizó su versión número 22. Se trata de Salsa al Parque¹¹³, un festival al aire libre, que ha servido como espacio de reunión de los bogotanos de todas las edades al ritmo de la música y como plataforma para la divulgación de nuevas agrupaciones surgidas en el país, sobre todo en la capital, y la presentación de orquestas de salsa de alto nivel con presencia internacional. Además, el festival desarrolla una programación académica con talleres de música para aficionados y profesionales y encuentros de coleccionistas. Esta es una estrategia que mantiene vigente el fenómeno de la salsa en Bogotá.

Sin embargo, no sería correcto considerar a la música salsa como patrimonio de Bogotá. Son las expresiones asociadas al disfrute de esta música las que constituyen un patrimonio de la ciudad en tanto son representación de una parte de su historia y es allí donde ubicamos a la rumba salsera como una de sus prácticas sociales más importantes. De esta afirmación surgen principalmente dos ejes temáticos a tener en cuenta. El primero tiene que ver con el papel de la salsa en la configuración de algunos barrios populares de la ciudad, a partir de los años setenta del siglo anterior, cuestión que desarrollaron muy bien Gómez y Jaramillo en el trabajo ya mencionado. El segundo está relacionado con los actores y los lugares que hacen parte del circuito de la salsa como producto cultural y que han facilitado y propiciado la difusión y apropiación de esta música en la ciudad.

En este segundo eje encontramos a los bailarines, aficionados antes, profesionales, ahora, que apropiaron estilos de baile foráneos, aportaron a ellos y crearon los suyos propios. De ellos se desprende una tipología de vestuario diseñada expreso para ir de fiesta. Fue muy importante y frecuente durante algunos años, sobre todo en la década de los 70, que los rumberos, bailarines reconocidos, se presentaran en los bailes con un atuendo especial. Muchos de ellos son conocidos sobre todo por sus sobrenombres como *Chucho Bonbonbum*, *Mamboloco*, *Salsita*, o *el Negro Viáfara* por mencionar unos pocos. Hoy podemos identificar a algunos de aquellos rumberos de antaño que se mantienen en la escena de la fiesta bogotana como Teresa Cardona (hermana de Mamboloco) y su esposo, conocido como *José Pachanga*, y otros de las nuevas generaciones como Nicolás Carreño y su pareja Catherine Estrada, que participan con frecuencia en concursos nacionales e internacionales y que tienen una de las academias de baile más reconocidas actualmente en la capital cuyo nombre es Paso Latino.

¹¹³ Festival Salsa al Parque. Salsa al Parque XXII. Disponible en <http://salsaalparque.gov.co/>. Consultado el 10 de enero de 2020

De otro lado, la radio aparece también como elemento determinante en la penetración y difusión de la salsa en Bogotá. Locutores, comunicadores, investigadores, escritores, coleccionistas y melómanos en general, confluyeron en los espacios radiales programando música y creando programas especializados para profundizar sobre la salsa, sus intérpretes y sus orígenes. En el medio periodístico salsero es muy reconocido y recordado Miguel Granados Arjona, el *Viejo Mike*, como la primera persona que se atrevió a transmitir vía radio, aquellos nuevos ritmos que llegaban de Nueva York en la década del 70. Desde 1959 y durante ocho años, dirigió un programa en Radio Continental llamado *El Rincón Costeño*, donde se programaba música popular y folclórica de la costa norte del país. Luego, a finales de 1969, inició un programa dedicado exclusivamente a la música que ya se conocía como salsa, con el nombre de *El Show de Miguel Granados Arjona*, que contribuyó de forma importante a la difusión y apropiación de esta música en Bogotá.

Aún siguen siendo populares algunos programas en emisoras denominadas "culturales", como por ejemplo las de las universidades, dedicados a la salsa, donde se pueden encontrar elementos para contrastar con la programación de las emisoras llamadas "comerciales", por el tipo de música que presentan y los mensajes que transmiten relacionados con ella. Podemos recordar algunos de estos programas que popularizaron la salsa no comercial en Bogotá como El Túnel del Ritmo en la entonces Radiodifusora Nacional de Colombia (95.9 en el dial), dirigido por *Moncho Viñas* y presentado por Omar Antonio Barrera, cuya duración fue casi de diez años¹¹⁴, o Caribe y Sol de Javeriana Estéreo (91.9 en el dial), programas ambos de fin de semana que además de ofrecer un panorama histórico de la música, servían para amenizar algunas fiestas de barrio. También en esta categoría podemos recordar el programa La Universidad de la Salsa, realizado en la emisora de la Universidad Distrital (Laud estéreo) y conducido por el comunicador, e investigador de la salsa Fernando España. Más recientemente podemos nombrar el programa La Salsa está Viva de la emisora de nuestra Universidad Nacional de Colombia y que conduce el abogado y experimentado melómano Guillo Granadillo, que tiene una franja más reducida que los programas mencionados anteriormente.

En este amplio espectro salsero bogotano también encontramos a los melómanos y coleccionistas. Personas que a raíz de su pasión por la música, han dedicado sus vidas a su adquisición y estudio y son testimonio de su evolución, de la transición de formatos donde se ha impreso la salsa y de la comercialización de la misma. Varios de ellos, han hecho parte de la radio y de los lugares de rumba salsera en la ciudad, como promotores, conferencistas o curadores musicales (Discjockeys). César Pagano es sin duda una de las figuras más

¹¹⁴ Moncho Viñas hablará de sus aventuras sonoras en el Encuentro #VerOírGozar. Disponible en: <https://www.senalmemoria.co/articulos/moncho-vinas-hablara-de-sus-aventuras-sonoras-en-el-encuentro-veroirgozar>. Consultado el 20 de marzo de 2020

importantes en la difusión de la salsa en Bogotá, labor que se ha hecho manifiesta a través de los lugares de rumba que ha tenido, los programas de radio que ha realizado durante varios años y la escritura de artículos y libros alrededor de la historia de esta música y de su apropiación en el país. En una entrevista ha dicho que, para que el interés por la salsa en Bogotá pueda trascender,

simplemente necesitamos una política cultural igualitaria. A la salsa, nuestros gobernantes y empresarios le deberían dar el mismo apoyo decidido, sin discriminaciones, que les otorgan a otros géneros como el rock. Lo contrario no es justo. Bogotá siempre ha sido importante en la salsa y durante todo el año. No solamente para festividades, pues aquí no tenemos el Carnaval de Barranquilla ni la Feria de Cali, ni la Feria de Flores; aquí la movida es más pareja durante todo el año. No en vano la gentecita bailadora se entrena sin pausa en sus academias del barrio, los melómanos se reúnen a confrontar sus discos y continuamente se fundan nuevos establecimientos salseros¹¹⁵.

De la mano de los coleccionistas encontramos a los comerciantes de música, actores muy importantes antes de la masificación del consumo de música vía digital. Durante algunos años, ellos conformaron un sector de compra y venta muy popular en el centro de Bogotá. Dentro de este grupo podemos mencionar a dos de ellos, ya legendarios, que mantienen el comercio de música como Jacobo Vargas con su tienda Interdiscos y César Álvarez en la tienda Musiteca, ambos sobrevivientes del sector comercial en las casetas de la Calle 19 por aquellos años de 1980¹¹⁶.

Por supuesto, en esta historia están los lugares de rumba, los sitios donde se ha escuchado y bailado la música desde hace ya varios años. Algunos de los pioneros se mantienen, resistiendo al paso del tiempo y conservando la memoria de la fiesta. Varios de ellos incluso, oficiaron en algún momento como centros culturales. La ubicación de estos sitios dio lugar a unos territorios del goce y circuitos rumberos como lo proponen Gómez y Jaramillo¹¹⁷, ubicados en diferentes zonas de la ciudad y así mismo, dando cabida a diferentes tipos de públicos en sus instalaciones. Solo por hacernos un pequeño panorama vamos a mencionar algunos de los más reconocidos: Mozambique de Senén Mosquera y La Gaité de Hernando *el mono* Tovar, exfutbolistas ellos, y sus sitios, precursores de la rumba salsera en la ciudad. Luego están los tradicionales y aún existentes Quiebracanto, Galería Café y Libro, el Goce Pagano y Son Salome; todos estos sitios han sido testigo de la fiesta salsera de al menos dos generaciones de rumberos en Bogotá. Y si avanzamos por los diferentes sectores de la ciudad encontraremos lugares que han sido importantes en algún momento y que han desaparecido y otros que han

¹¹⁵ Garzón Joya, Marcela. El del ritmo sí eras tú. Una entrevista con César Pagano. En Jursich Durán, Mario. *Op. cit.*, p. 247

¹¹⁶ Figueroa Carol Ann. Calle 19: La esquina del movimiento. En Jursich Durán, Mario. *Op. cit.*, pp. 393 - 409

¹¹⁷ Gómez Serrudo, Nelson A.; Jaramillo Marín, Jefferson. Salsa y cultura ... *Op. cit.*, p. 59

logrado mantenerse sobre todo en barrios como el Restrepo, Kennedy, Suba, Galerías y Chapinero.

No podemos olvidar el surgimiento de orquestas bogotanas a comienzos del presente siglo que han revitalizado el sonido salsero en la ciudad, algunas de ellas con reconocimiento internacional. La 33 es tal vez la más popular, pero como ella, podemos nombrar otras que están vigentes como la Real Charanga, La Llave, La Expresividad, Azul Trabuco, La Cósmica Charanga, Yoruba Orquesta y otras ya desaparecidas como Calambuco y La Conmoción.

Observamos que, en este breve recuento, hemos mencionamos algunos actores, tal vez algunos de los más representativos del fenómeno salsero en Bogotá. Debemos aclarar que no son los únicos. Por razones de espacio no logramos nombrarlos a todos, pero nombramos algunos para ofrecer un panorama general de la apropiación de la salsa en la ciudad a través de sus prácticas culturales.

Si reconocemos a las expresiones culturales resultado de la interacción entre los actores y lugares de la salsa como patrimonio, ¿qué hacemos para conservarlo y difundirlo? Observamos que la apropiación de la salsa como fenómeno de la ciudad tiene componentes materiales e inmateriales. Pensando en hacer un inventario material (una posible colección) se nos ocurre que puede estar conformado por fotografías de las diferentes épocas de rumba, instrumentos musicales utilizados por actores vinculados a la salsa en Bogotá, vestuario, testimonios grabados producto de entrevistas personales o programas de radio, y por supuesto música grabada en distintos soportes. Sabemos que estos objetos reposan en manos particulares, y según los espacios de encuentro de aquellos, son más o menos visibles al público y de igual manera es su circulación. Un ejemplo de esto lo vemos en los encuentros de coleccionistas, donde llevan muestras de su colección para exponerlas, de forma visual y sonora, al público.

Una primera respuesta a la pregunta planteada la encontramos en los dos libros que hemos mencionado; en ellos se ha tratado el tema de la salsa en Bogotá. Allí se consigna buena parte de la memoria salsera de la ciudad, cada libro con un tratamiento diferente. Particularmente en *¡Fuera Zapato Viejo!* encontramos un panorama amplio y a la vez detallado, de los lugares y actores a los que hemos hecho referencia. Este libro se concibió, justamente, como un producto para divulgar el patrimonio cultural de la ciudad, fue iniciativa del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural y se editó durante la administración de Gustavo Petro. Él, en las palabras que dan introducción al libro, dice que esa "publicación da cuenta de la vitalidad social de la ciudad y su patrimonio inmaterial, expresado a través de la música como parte esencial de su diversidad"¹¹⁸. Además de estos dos trabajos, no hemos encontrado otra iniciativa que se ocupe de registrar y divulgar la memoria de la salsa en Bogotá.

¹¹⁸ Jursich Durán, Mario. *Op. cit.*, p. 20

3.6 Una propuesta curatorial

Con algunos de los planteamientos que hemos realizado y luego de las reflexiones que dieron lugar a ello, concluimos que podemos musealizar tanto las ideas (lo inmaterial), como objetos (lo material). Debemos ahora hacer una propuesta para la musealización de la rumba salsera en Bogotá a partir de unos ejes temáticos que ilustren el papel de la música salsa en las transformaciones de la ciudad a partir de su apropiación, que hemos ubicado a partir de la década del setenta del siglo pasado.

Ha pasado medio siglo, y aunque las manifestaciones asociadas a la salsa han tenido transformaciones a lo largo de los años, vemos que el disfrute de esta música es un asunto vigente en la ciudad. Recrear esta historia a través de una exposición exige el planteamiento de unos axiomas curatoriales que nos permitan establecer el foco en algunas cuestiones que nos parecen importantes para destacar en la historia de la ciudad.

No es una tarea para nada fácil. Como hemos visto, para hablar de salsa en Bogotá podemos hacerlo desde muchas perspectivas y a través de diversos elementos. Si por ejemplo nos detenemos en algunos personajes definitivos en este proceso de apropiación, tendríamos que hablar de los locutores de radio que empezaron a difundir la salsa a través de sus programas. También de los melómanos que abrieron los primeros sitios de rumba dedicados a la salsa. No podríamos dejar afuera a los comerciantes que jugaron un papel importante en la difusión musical. En fin.

Sin embargo, hemos insistido mucho en este documento, nos interesa por supuesto, poder recrear el ánimo y temperatura de la fiesta, pero lo más importante, ofrecer una historia de la ciudad a partir de la rumba salsera. En ese orden de ideas, a continuación, relacionamos los temas principales que se deberían considerar dentro de aquellos axiomas curatoriales. Para la toma de estas decisiones tomamos en cuenta los trabajos consignados en los libros ya mencionados *¡Fuera Zapato Viejo!* y *Salsa y cultura popular en Bogotá*, por considerarlos una fuente de información muy completa sobre el tema que nos ocupa y, adicionalmente, nuestra propia experiencia como melómanos, coleccionistas y por supuesto, rumberos.

Axioma curatorial	Temas a desarrollar	Objetivo
<p>Bogotá en pre - salsa:</p> <p>Hibridación cultural en Bogotá a partir de su crecimiento desbordado.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ○ Fenómeno migratorio en Bogotá y modernización de la ciudad. ○ Conformación de barrios "piratas" y barrios obreros. ○ Mezcla de expresiones culturales y tradiciones de los migrantes en Bogotá. ○ La música caribeña en la capital (años 50 - 60) ○ La fiesta en Bogotá. Espacios públicos de socialización, descanso y diversión. (Chicherías) 	<p>Mostrar un panorama de la Bogotá de mediados de siglo XX en su infraestructura y prácticas culturales.</p>
<p>Bogotá en su salsa:</p> <p>Configuración del barrio popular como espacio de apropiación de la salsa.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ○ Nuevas prácticas identitarias, germen de la rumba bogotana. ○ Características de los nuevos barrios populares (¿salseros?) ○ Las zonas uno y dos de entonces: barrios Quiroga, Restrepo, Centenario, Inglés, primeros asentamientos salseros populares. (años 70). ○ Bazares y verbenas/Fiestas juveniles ("cocacolas" bailables y matinés). 	<p>Entender el barrio popular como escenario de hibridación cultural donde surgen nuevas prácticas identitarias en la ciudad.</p>
<p>Bogotá de rumba:</p> <p>La rumba salsera como expresión de nuevas identidades en la ciudad.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ○ La celebración en espacios públicos, privados y mixtos. ○ El baile como expresión de socialización e identidad. (años 70 y 80). ○ Encuentro entre lo familiar, lo público y lo comercial. ○ La fiesta popular como preámbulo de la rumba salsera. ○ Circuitos culturales entre el barrio y la ciudad. De las mini tecas a los bares, salsotecas y discotecas. 	<p>Reconocer la rumba, la fiesta como espacio de apropiación de la salsa en Bogotá.</p>

Observamos que este primer eje temático conserva un orden cronológico, donde cada axioma corresponde a un momento especial en todo este proceso de transformación de Bogotá a una gran ciudad.

Un segundo eje temático se ocuparía de los actores que han hecho parte del fenómeno y que han permitido la apropiación de la salsa en la ciudad. En este eje se desarrollarían lo relacionado con las expresiones culturales de la salsa como el baile, el vestido, incluso la estética de la salsa. Aquí incluimos una cartografía de la rumba salsera donde se puede

observar el circuito comercial de la salsa en las diferentes zonas de Bogotá a lo largo de los últimos cincuenta años.

Axioma curatorial	Temas a desarrollar	Objetivo
Las personas salseras	<ul style="list-style-type: none"> ○ Los que tocan la música. ○ Los que bailan (especialmente) la música. ○ Los que venden la música. Transformación de la avenida 19 en los años 90. ○ Los curadores musicales (DJs) ○ Los que coleccionan música. ○ Los que escriben. ○ El vestido de la rumba. ○ El lenguaje de la rumba. 	Comprender las interacciones entre los diferentes actores asociados al movimiento salsero de la ciudad.
El espacio de la rumba	<ul style="list-style-type: none"> ○ Los territorios de goce y clases sociales ○ Cartografía salsera de Bogotá ○ Estética y transformación de los lugares 	Identificar los diferentes territorios de la rumba salsera que han existido en la ciudad.
Los medios de difusión	<ul style="list-style-type: none"> ○ La radio comercial vs la radio especializada (¿cultural?). ○ Los musicales en televisión. Espectaculares JES, El Show de Jimmy el Show de las Estrellas. ○ La salsa por internet. Emisoras on-line, programas especializados, grupos en redes sociales. 	Visibilizar el papel de los medios en la popularización de la salsa en Bogotá.
El tiempo de la rumba	<ul style="list-style-type: none"> ○ La rumba en diferentes momentos de la ciudad. (Línea de tiempo) 	Identificar en el tiempo diferentes factores que propiciaron la apropiación de la salsa en Bogotá y relacionarlos entre sí.
Salsa al Parque	<ul style="list-style-type: none"> ○ Festivales al parque como escenarios de participación cultural. ○ Integración intergeneracional. 	Destacar el festival Salsa al Parque como promotor de la salsa en la ciudad.

Esta propuesta curatorial representa un primer esbozo para construir una imagen de la rumba salsera a partir de aquellos testimonios. En tal sentido no es un inventario acabado, sino en proceso de enriquecimiento.

3.7 Hacia la musealización de la rumba

Luego de explorar las nociones sobre musealización y patrimonialización y teniendo en cuenta el contexto de la gestión del patrimonio en la ciudad es momento de revisar algunas apuestas para musealizar nuestra rumba salsera.

De una parte, podríamos acudir a la patrimonialización de uno o algunos lugares donde se desarrolla la fiesta y de otro, tendríamos que recurrir a la identificación y ubicación de aquellos objetos que puedan hacer una representación de la rumba para convertirlos en musealia y así incluirlos en los procesos del museo. Sabemos que, a lo largo del camino de la salsa en Bogotá, hay muchos actores que poseen aquellos testimonios y con los cuales podríamos conformar una colección. Ambos caminos resultan complejos. De un lado, pensar en patrimonializar lugares que son privados y que tienen ánimo de lucro es una verdadera utopía en una sociedad capitalista como la nuestra. Del otro lado, tendríamos que identificar qué testimonios existen de la rumba salsera, quién los tiene y en qué estado se encuentran, entre otras muchas cosas. Se trata en ambos casos, de lugares o colecciones que son de carácter privado con las implicaciones que eso tiene.

Por otro lado, el hecho de identificar una colección de objetos con el ánimo de convertirlos en musealia implica que haya una institución museal encargada de la gestión de aquella colección. En ese caso, ¿sería el Museo de Bogotá la entidad responsable? o ¿es necesario crear un Museo de la Salsa? Sabemos que la gestión de una colección demanda de unos recursos humanos y económicos importantes que en este momento no estamos seguros que una institución como el Museo de Bogotá pueda tener. Sin embargo, consideramos que un tema como el nuestro entra en el espectro de sus responsabilidades como entidad gestora de la memoria de la ciudad.

Pero sea cual fuere el camino, ¿alguno soluciona nuestro problema? Finalmente, nuestro interés no es reproducir la rumba dentro del museo. No queremos convertir el museo en un rumbeadero ni un rumbeadero en un museo. Lo interesante es poder construir, a partir de los testimonios de la fiesta que se conviertan en musealia, una imagen de la rumba salsera como elemento clave en la configuración de Bogotá como ciudad moderna. Dicho en otras palabras, presentar un testimonio de la memoria de la ciudad a través de la rumba salsera. Sin embargo, queremos que en este proceso no se pierda la esencia de la fiesta. ¿Eso es posible?

Ahora bien, si pensamos en otras estrategias de puesta en valor de esta manifestación cultural, ¿cuáles son las alternativas? Lo primero que se nos ocurre es pensar en estrategias expositivas que, como principal medio de comunicación del museo, permitan divulgar la memoria de Bogotá en relación con los movimientos musicales que suceden en su interior. De esta manera estaremos recurriendo a la experiencia sensible que permiten los objetos expuestos en un espacio museal.

Una exposición sobre salsa en Bogotá nos permite explorar esta experiencia dentro del museo y fuera de él. En ese sentido, revisaremos algunas estrategias similares con el objetivo de destacar algunos elementos que puedan aportar a nuestra propuesta.

3.7.1 Exposiciones sobre salsa en el país

Son muy pocas las experiencias expositivas realizadas sobre el tema de la salsa en el país. La primera que podemos mencionar es Salsa pa' vé', un proyecto realizado a finales de 2006 que convocó a varios diseñadores y artistas gráficos, para recrear gráficamente algunas canciones de salsa representativas para los aficionados a esta música. Con el material resultante, se desarrolló una exposición itinerante que se instaló en varios lugares como en las bibliotecas mayores de Bibliored en Bogotá y en centros comerciales. La muestra, que estaba compuesta por 32 obras originales y 5 animaciones, se presentó además en escenarios emblemáticos de la rumba salsera en la ciudad como Quiebra-Canto y Casa Buenavista¹¹⁹. Además de esta experiencia expositiva, no hemos encontrado información sobre la realización de una exposición sobre la salsa en Bogotá.

Este proyecto es interesante en la medida en que vincula el gusto de un colectivo por la música con su quehacer profesional en las áreas del diseño y el arte (Imagen 10). Para hablar de salsa y memoria en Bogotá, algunas de estas obras serían un aporte muy valioso en una exposición.



Imagen 10. Como mi ritmo no hay dos. Autor: Tulio Sampayo

¹¹⁹ Redacción El Tiempo. 'Salsa Pá Vé', un proyecto lleno de imágenes que nos muestra las canciones que nos gusta oír. 19 de mayo de 2018. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4174975> Consultado el 31 de enero de 2020

Existen actualmente dos espacios que se definen como museos, ambos ubicados en la ciudad de Cali. Uno de ellos es el Museo de la Salsa¹²⁰, una iniciativa familiar que nace de un acervo fotográfico privado sobre artistas de salsa que han visitado la ciudad a lo largo de muchos años, sobre todo en el marco de la Feria de Cali. Es un espacio donde se encuentran exhibidas alrededor de 1000 fotografías que dan testimonio del movimiento salsero en esa



Fotografía 28. Museo de la salsa. Tomada de su página de Facebook

ciudad. Además, en el lugar se exponen instrumentos musicales y piezas de vestuario usadas en años anteriores en las fiestas salseras y donadas por sus propietarios. Funciona en el lugar de vivienda de los dueños de esta colección y abre al público los sábados en la noche, cuando funciona como discoteca (Fotografía 28). Allí también se realizan lanzamientos de discos, conversatorios y presentaciones musicales.

De esta experiencia nos parece interesante la intención que tienen sus creadores de exhibir un testimonio gráfico de la historia de la salsa en Cali a través de un trabajo fotográfico realizado durante varias décadas. Intuimos que la denominación como museo es una iniciativa propia a partir de tener una colección y de exponer parte de ella en un lugar. Sin embargo, no hay una intervención de un museólogo que gestione procesos de investigación o museografía. Para el caso bogotano tendremos que investigar si existe una colección similar a esta.

¹²⁰ Museo de la Salsa. Historia. Disponible en: <http://www.elmuseodelasalsa.com/>. Consultado el 24 de septiembre de 2017

El otro lugar es el Museo Jairo Varela, un espacio gestado por la familia del fallecido compositor y creador del Grupo Niche, donde se exponen, sobre todo, objetos que tienen que ver con la historia del grupo musical y de su fundador (Fotografía 29). Dentro de su colección el Museo también cuenta con objetos que pertenecieron a otros artistas importantes para el movimiento como Celia Cruz y Oscar de León, donados por ellos, además de instrumentos musicales, partituras y atuendos para presentaciones, entre otros¹²¹.



Fotografía 29. Museo Jairo Varela. Andrés Pachón Lozano

Este lugar se ha convertido en paso obligado por turistas nacionales y extranjeros que visitan la ciudad interesados en conocer sobre la cultura salsera.

Observamos en ambos casos, que estos lugares surgen como una iniciativa de familia que busca destacar un patrimonio particular en un contexto de ciudad. A su manera, estos lugares cuentan una parte de la historia de la salsa en Cali.

¹²¹ Museo Jairo Varela. Colecciones permanentes. Disponible en: <http://www.museojairovarela.org/colecciones>. Consultado el 24 de septiembre de 2017

3.7.2 Exposiciones de salsa en el mundo

Rhythm & Power. Entre junio y noviembre de 2017 se presentó en el Museo de la Ciudad de Nueva York la exposición temporal *Rhythm & Power, Salsa in New York*. La presentación que se hace de ella en la página web del museo habla de la salsa como un movimiento social y menciona que la exposición explora el modo en que las comunidades de inmigrantes de la ciudad de Nueva York, sobre todo de Cuba y Puerto Rico, cultivaron y desarrollaron la salsa, haciéndola crecer de un movimiento local desarrollado en las calles y clubes de la ciudad, a un fenómeno global. Por lo que se puede observar en una de las fotos de la exposición, se exhibieron carátulas de discos, audios, videos, vestuario de artistas, instrumentos musicales y afiches promocionales de conciertos (Fotografía 30).



Fotografía 30. Exposición *Rhythm and Power*. Tomada de New York Times.

De esta experiencia destacamos que se valió de objetos pertenecientes a colecciones particulares para configurar la exposición. El Museo de Nueva York en este caso, acompañó la investigación que se hizo sobre el tema y ofició como espacio de visualización y mediación entre el discurso y el público. También articuló para su producción a varias comunidades de la ciudad y a varios actores culturales como el Ballet Hispánico y el Museo del Barrio¹²².

¹²² Museum of the City of New York. *Rhythm and Power*. Disponible en: <https://www.mcny.org/exhibition/rhythm-power>. Consultado el 24 de septiembre de 2017

American Sabor: Latinos y Latinas en la música popular estadounidense. Fue una exposición itinerante e interactiva que se exhibió entre 2008 y 2015 en diferentes ciudades de



Fotografía 31. Exposición *American Sabor*. Tomado de la página web del Museo de las Américas.

Estados Unidos y en el Museo de las Américas en Puerto Rico (Fotografía 31). Creada entre el Experience Music Project (ahora Museo de la Cultura Popular) en Seattle y la Universidad de Washington, esta exposición desarrolló el tema de la influencia de las músicas latinas en la configuración de la música popular de hoy en los Estados Unidos. Allí la salsa tuvo su espacio reconocida como movimiento cultural surgido en Nueva York. Con la investigación realizada y el material recopilado para la exposición se editó un libro con el mismo nombre en 2018¹²³.

En cuanto a museos que se ocupen específicamente de la música salsa, encontramos la mención del Museo de la Salsa en Puerto Rico, una experiencia privada, muy similar a la mencionada del Museo de la Salsa en Cali, que parte de la iniciativa personal de un coleccionista llamado Robert Padilla¹²⁴. La colección exhibida está compuesta por fotografías, instrumentos, afiches y reproductores musicales.

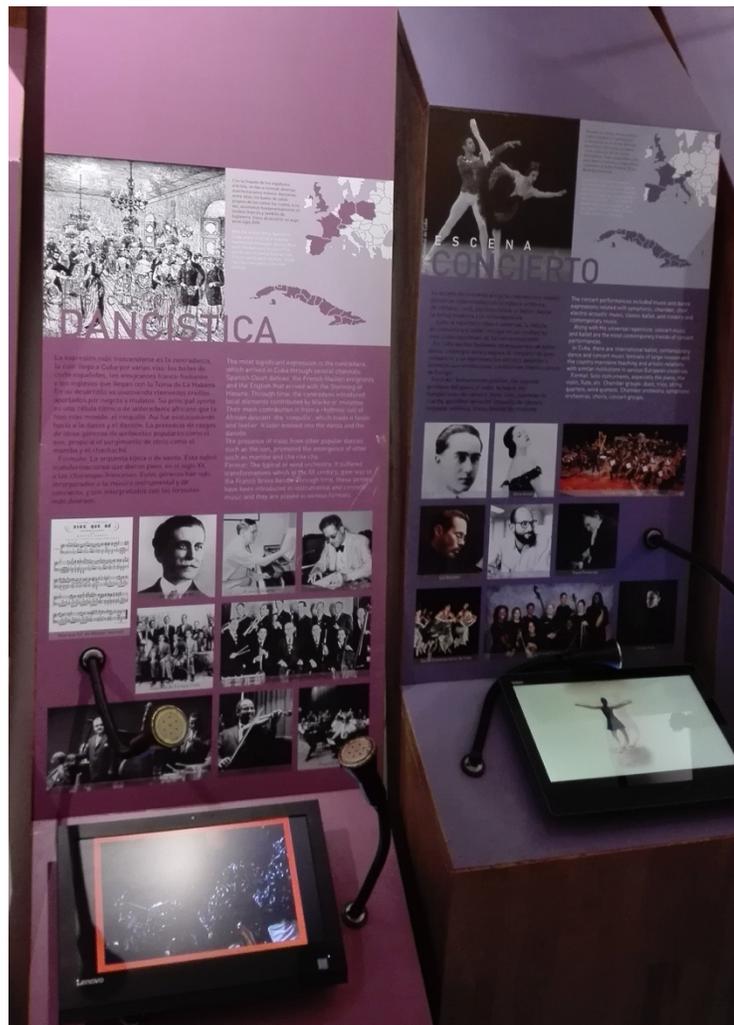
3.7.3 Algunas experiencias museales/musicales

A continuación mencionaremos algunas experiencias que exploran el tema del patrimonio musical desde la musealización.

¹²³ Berríos-Miranda, Marisol, et al. *American Sabor: Latinos y latinas en la música popular estadounidense*. University of Washington Press, 2018.

¹²⁴ Un breve recorrido por el Museo de la Salsa. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MANu4w6u6Ak>. Consultado el 18 de octubre de 2019

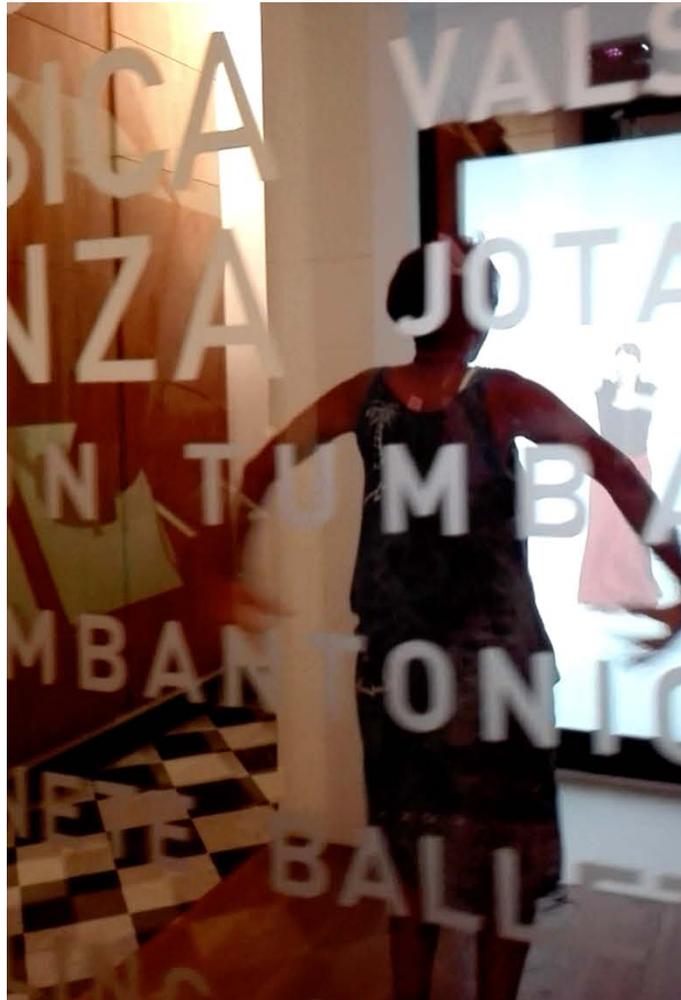
Palacio del Segundo Cabo. En nuestra primera visita a La Habana para la realización de la estancia en el Museo Nacional de la Música, tuvimos la oportunidad de visitar este lugar cuyo nombre corresponde a la nominación histórica de la edificación, pero en el que funciona el Centro para la interpretación de las relaciones culturales Cuba – Europa: "un espacio de encuentro en los campos de la cultura y el patrimonio"¹²⁵. Este espacio museal destaca particularmente en La Habana porque ofrece una nueva propuesta museográfica basada sobre todo en la utilización de recursos tecnológicos que permiten la interactividad física con los públicos. Una de sus salas está dedicada a la música y explora el tema de los géneros musicales y danzarios de Cuba (Fotografía 32). Tiene una escenografía inspirada en las tarjetas del órgano oriental donde la información en texto se combina con recursos de audio y video.



Fotografía 32. Sala de la música en Palacio de Segundo Cabo. Andrés Pachón Lozano

¹²⁵ Historia del Edificio. Palacio del Segundo Cabo. Disponible en <http://segundocabo.ohc.cu/historia-del-edificio/>. Consultado el 20 de marzo de 2020

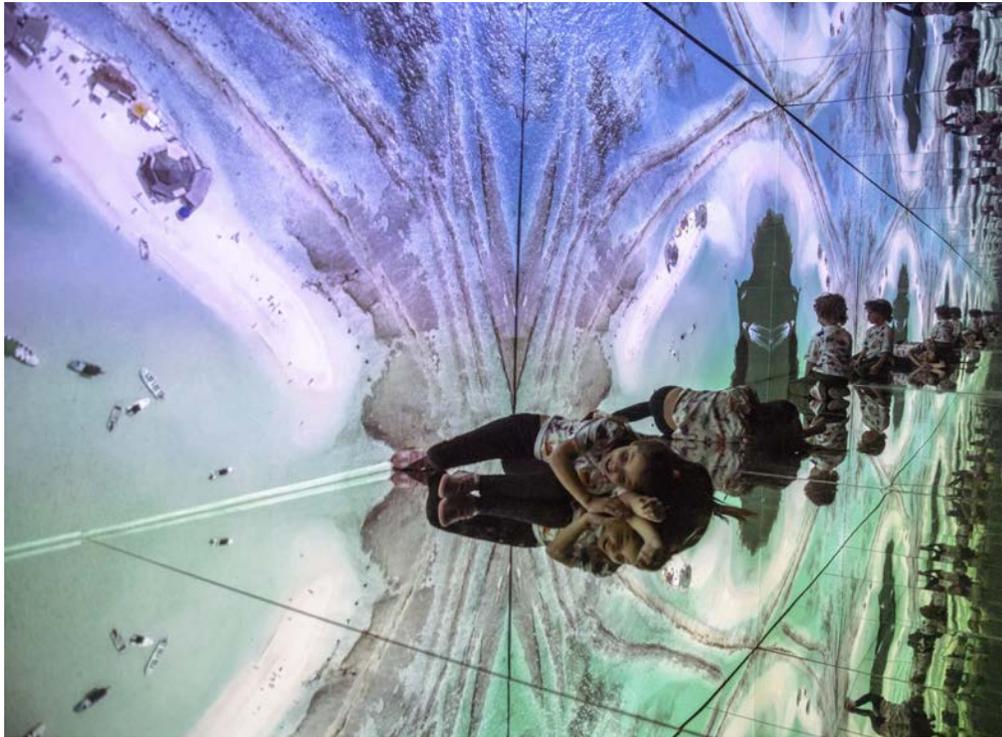
Como recurso interactivo novedoso ofrece una experiencia interactiva que se vale de un dispositivo de captura de movimiento (fotografía 33). En este módulo, el visitante tiene la oportunidad de seleccionar una muestra en video con los pasos esenciales de algunos bailes como la contradanza, el dancón y el ballet, para luego tratar de imitarlos. Al finalizar, el módulo ofrece una valoración del baile realizado. Pudimos comprobar durante nuestra visita que esta es una de las experiencias que más atraen a los visitantes.



Fotografía 33. Mayté Garricks en el módulo de baile y danza. Andrés Pachón Lozano

Parque explora - Sala música. Visitamos de manera virtual esta sala por sugerencia de Maritza Ayude, lectora y evaluadora de este trabajo, para buscar información acerca de su proceso de creación. De esta experiencia destacamos el carácter colaborativo que tuvo en su fase de conceptualización y diseño. Según la página de internet, en este proceso se involucraron a diversos públicos y también a colaboradores de distintas áreas del Parque, que a través de talleres y evaluaciones definieron las experiencias. Podemos observar que en la propuesta final de la sala se exploran varios aspectos fundamentales para entender y apreciar el fenómeno

musical, como su interpretación, las prácticas sociales de la música y las identidades que se generan alrededor de su disfrute (fotografía 34)¹²⁶.



Fotografía 34. Sala música en Parque Explora. Tomada de <https://www.parqueexplora.org/SalaMusica>

Museo del Caribe. Por sugerencia de William López, director de este trabajo final, revisamos la experiencia del Museo de Barranquilla. Es el único museo regional del país que muestra un panorama cultural de toda la región Caribe a través de seis espacios, que tratan los siguientes temas: vida y obra de Gabriel García Márquez, riqueza natural y biodiversidad del caribe, grupos humanos que han poblado el territorio (Sala de la Gente), Mitos, leyendas y costumbres (Sala de la Palabra), historia y política de la región (Sala de la Acción) y finalmente, la más importante a la luz de nuestro trabajo, la música y el baile (Sala de la Expresión). En esta última se da paso al reconocimiento de las diferentes músicas y bailes de la región a través de proyecciones en video de diferentes personajes que dejan ver cómo ellos interpretan los instrumentos, cómo cantan, cómo bailan y cómo se visten. El espacio permite que los visitantes puedan recrear los bailes en solitario o en colectivo. Es como un gran concierto con todo el abanico musical y danzario de la región, muestra la celebración de la

¹²⁶ Parque Explora. Música, la orquesta propia. Disponible en <https://www.parqueexplora.org/SalaMusica>
Consultado el 18 de marzo de 2020

gente caribe por la vida. Una buena apuesta para recrear el ambiente festivo de la fiesta dentro de un espacio museal (Fotografía35).



Fotografía 35. Sala de la Expresión en el Museo del Caribe. Tomada de El Espectador

3.7.4 Estrategias comerciales

Indagando sobre otras estrategias de puesta en valor de la rumba salsera bogotana, encontramos un par de iniciativas privadas que aprovechan el ámbito del turismo cultural para su actividad comercial. Una de ellas es La ruta salsera, que en su página web se definen como un "proyecto cultural que busca fomentar el conocimiento y goce de la salsa en Bogotá y de los demás ritmos caribeños que palpitan en la capital Colombiana"¹²⁷. Está compuesto por un grupo de investigadores y apasionados por la salsa y los ritmos afroantillanos. Ellos ofrecen un recorrido por los escenarios de rumba más representativos de la ciudad, música en vivo y clases de baile. La otra se llama The Bogotá salsa tour¹²⁸. Con el nombre ya podemos intuir que es un producto dirigido sobre todo a turistas extranjeros. En una empresa dedicada al turismo cultural que ofrece varios tipos de salidas de rumba, además de talleres y clases de baile.

De otro lado, en los últimos dos años, centros comerciales como Calima y Plaza Central han realizado encuentros alrededor de la música salsa, donde se han programado encuentros

¹²⁷ rutasalsera.com. ¿Quiénes somos? Disponible en <https://rutasalsera.com/quienes-somos>. Consultado el 10 de enero de 2020

¹²⁸ Bogotá Salsa Tour. Disponible en: <http://www.bogotasalsatour.co/>. Consultado el 10 de enero de 2020

de coleccionistas, conversatorios, presentaciones de baile e incluso exposiciones sobre cantantes representativos de esta música. En el caso de Calima, estos eventos se han asociado a la celebración de la Feria de Cali en Bogotá. Aunque entendemos que estas iniciativas tienen un interés comercial, permiten el encuentro de públicos y la divulgación de la salsa en la ciudad.

3.8 Consideraciones finales

Hemos visto cómo la rumba salsera ha sido elemento transversal en la configuración de algunos barrios populares en Bogotá, así como en la definición de algunos territorios salseros y surgimiento prácticas culturales asociadas a aquello.

Se puede intuir que existe una buena cantidad de material para conformar una colección sobre la historia de la salsa en Bogotá. Baste recabar un poco en el archivo de algunos personajes asociados al circuito salsero de la capital, como dueños de discotecas, coleccionistas, bailarines y aficionados. Encontraremos fotografías, instrumentos musicales, vestuario y por supuesto, música en todos sus formatos (acetato, CD, DVD, casete). Sin embargo, estos objetos dan cuenta solo de una parte del relato de la salsa como factor de memoria de la ciudad. A lo largo de nuestra reflexión surgieron varias preguntas: ¿está el fenómeno salsero lo suficientemente arraigado en la cultura bogotana para que se haga innecesaria la conformación de una colección que esté al cuidado de una institución museal?, ¿se puede “contener” en un espacio una manifestación musical como esta?, o mejor aún, ¿cómo diseñar estrategias de activación del patrimonio que divulguen y conserven “el alma de la fiesta”?

En Bogotá, la circulación de relatos sobre la música y las manifestaciones asociadas a ella poco se han dado en recintos museales. De hecho, no encontramos registro, además de la mencionada exposición Salsa pa've'. Existen espacios como Salsa al Parque, que es un formato que también se aplica para otros ritmos musicales como el rock y el jazz, todos con una buena aceptación y apropiación de parte de sus públicos cautivos. Vimos que no existe una institución que conserve una colección que dé cuenta de los fenómenos musicales en la ciudad, porque, así como la salsa, también hay otras manifestaciones masivas y populares como por ejemplo las que agrupan a los seguidores del rock o del hip hop.

Recientemente en Salsburgo, una discoteca liderada por Fernando España, uno de los investigadores y promotores de la cultura salsera más reconocido en Bogotá, se realizaron unos conversatorios alrededor de la salsa y su apropiación social en el entorno de la ciudad. En aquellos espacios se hacía una presentación o charla de manera informal sobre un tema puntual, para luego dar paso a la participación del público y a la tertulia. Los conversatorios se programaban los jueves o viernes en un horario que antecedía la rumba. Cabe recordar que

en los comienzos del Goce Pagano¹²⁹ sucedía algo muy parecido, solo que en aquellos momentos, cercanos a su apertura, allí eran mucho más importantes las tertulias académicas y políticas que la misma rumba. César Pagano, uno de sus fundadores, recordando los inicios del Goce manifestó: "pensamos en abrir un bar alternativo en el que hubiese lugar no solo para la salsa sino también para otras artes como el teatro, la danza y la literatura"¹³⁰. Con esa idea nacieron Los Papeles del Goce, una publicación editada e impresa al interior del bar, que buscaba la difusión de lo mejor de la literatura de América Latina.

También podemos pensar en estrategias que conecten a las instituciones que gestionan el patrimonio con los lugares y actores de la rumba salsera que hemos mencionado. Es decir, aprovechar la idea de aquellos circuitos salseros, pero donde prime el interés cultural sobre el comercial.

Luego de nuestra investigación y reflexión pensamos que, más allá de intentar reunir una colección, una alternativa de puesta en valor de este patrimonio está del lado de la comunicación a través de exposiciones temporales. Trabajos investigativos como los mencionados constituyen la base para diseñar exposiciones que comuniquen aquellos relatos subterráneos que tiene la historia de rumba salsera en Bogotá. La propuesta curatorial que nos lanzamos a proponer plantea una primera idea de proyecto expositivo que se puede gestionar una vez consolidado. Bien podría ser a través del Programa Distrital de Estímulos si es en el ámbito público, o a través de la línea de beneficios tributarios si es en el ámbito privado. En ambos casos el Museo de Bogotá sería un actor fundamental para su implementación y puesta en escena.

Varios son los retos. De un lado, está lograr que aquella apuesta expositiva mantenga y comunique la experiencia de la fiesta. No imaginamos una exposición sobre salsa solo con paneles de texto e imágenes. De otra parte, estas experiencias deben generar espacios de encuentro entre los actores del movimiento salsero con el público en general, a fin de que los relatos que se pongan en circulación, tengan la originalidad en contenido que solo las fuentes de primera mano pueden brindar. De igual manera, una exposición nos permite vincular testimonios tanto materiales como inmateriales de la rumba salsera en Bogotá, sin que necesariamente tengamos que albergar una colección en el museo.

Con esto último queremos decir que los museos y las instituciones que velan por el patrimonio cultural, más que concentrar esfuerzos por conformar una colección alrededor de un patrimonio musical, tienen actualmente el reto de ofrecer espacios para la investigación de

¹²⁹ El Goce Pagano fue uno de los primeros sitios para escuchar y bailar música salsa en Bogotá. Abrió sus puertas en 1978 y rápidamente se convirtió en uno de los sitios emblemáticos de la rumba y el encuentro salsero en la ciudad.

¹³⁰ Jursich Durán, Mario, *Op. cit.*, p, 230

estos fenómenos culturales y para la participación de las comunidades, abrir escenarios de estudio y discusión que permitan identificar las raíces de las manifestaciones y sus relaciones con el pasado, presente y futuro de una ciudad tan diversa culturalmente como Bogotá.

El museo como ente mediador entre comunidades y la exposición como dispositivo de comunicación del patrimonio, hacen parte de la estrategia para hablar de las complejidades culturales de una ciudad como Bogotá, en este caso, a ritmo de salsa.

Bibliografía

- Acosta, Leonardo. Del tambor al sintetizador. Letras Cubanas. La Habana, 2014.
- Alarcón de Quesada, Ricardo. Acuerdo No. VII - 25. Ley No. 106, Ley del Sistema Nacional de Museos de la República de Cuba, 2008.
- Arjona Pérez, Marta. Patrimonio cultural e identidad. Ediciones Boloña. La Habana, 2003.
- Báez M., Carmen R. Comunicación personal, La Habana, agosto 20, 22 y 29, septiembre 3 y 6 de 2019.
- Báez M., Carmen R. Folletería producida por el Museo Nacional de la Música 1970 - 1981: procesamiento y reutilización. La Habana, 2014.
- Báez M., Carmen R. Gestión de un proyecto de desarrollo sociocultural para la promoción del patrimonio musical que se atesora en el Museo Nacional de la Música. La Habana, 2011
- Ballart, Josep. Manual de museos. Síntesis. Madrid, 2008.
- Berrios-Miranda, Marisol, et al. American Sabor: Latinos and Latinas in US Popular Music. University of Washington Press, 2018.
- Borges, Jorge Luis. El tango: cuatro conferencias. Penguin Random House. Bogotá, 2016.
- Cairo Gómez, Jesús. Música Cubana. Andante, Editora Musical de Cuba. La Habana, 2006.
- Carriera Martínez, Julia (comp.). La gestión de proyectos socioculturales. Una aproximación desde sus dimensiones. Ediciones Adagio, La Habana, 2010.
- Deloche, Bernard. El museo virtual. Ediciones Trea. Madrid, Gijón, 2001.
- Desvallées, André; Mairesse, François. Conceptos Claves de Museología. ICOM. París, 2010.
- Fernández Martínez, Carole; Gómez Cairo Jesús; Ibarra Ortiz, Osmani P. Colecciones de instrumentos musicales. Catálogo Tomo I. Ediciones Museo de la Música. La Habana, Cuba, 2013.
- Giro, Radamés. Diccionario enciclopédico de la música en Cuba. Letras cubanas. La Habana, 2007.
- Gómez Serrudo, Nelson A.; Jaramillo Marín, Jefferson. Salsa y cultura popular en Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 2013.
- Harari, Yuval. La revolución cognitiva. En: De animales a dioses. Breve historia de la humanidad. Debate, Bogotá, 2018.

Henao-Kaffure, Liliana. Poder mundial y salud. Comparación histórica de pandemias de gripe. Los casos de 1918-19 y 2009-10. Tesis de Doctorado en Salud Pública. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2018. Disponible en: <http://bdigital.unal.edu.co/63493/>

Hooper-Greenhill, Eilean, et al. Los museos y sus visitantes. Ediciones Trea. Madrid, 1998.

Ibarra Ortiz, Osmani. Breve historia del Museo Nacional de la Música. Documento en construcción, 2019.

Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. Patrimonio Cultural Inmaterial en Bogotá. Un ABC para orientar su gestión. IDPC. Bogotá, 2019.

Jursich Durán, Mario. ¡Fuera zapato viejo! Crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá. IDPC. Bogotá, 2014.

Linares Ferreira, José. Museos, tiempo, espacio y luz. Ediciones Boloña. La Habana, 2013.

Lugones Vázquez, Yoel. Comunicar el patrimonio, apuntes teóricos. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. La Habana, 2013.

Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio. Pautas para la Implementación y Evaluación del Trabajo Final. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2018.

Ministerio de Cultura de Colombia. Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Bogotá, 2011.

Ministerio de Cultura de España. Criterios para la elaboración del plan museológico. Madrid, 2006.

Moras P., Pedro E.; Rivero B. Yisel. "Participación y consumo cultural en Cuba. Una mirada desde sus ciudades". En: Temas, N°. 85- 86, 2016, pp. 13 - 20.

Museo Nacional de Colombia. Comunicación + educación en un museo: Nociones básicas. Bogotá, 2009. Disponible en: http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/Manual_de_Comunicacion_educacion.pdf

Museo Nacional de la Música. Propuesta de guías y de pantallas táctiles por salas. La Habana, 2018. Documento disponible en el departamento de Museología.

Osorio, Eliana. Prográtese con los Festivales al Parque 2019. Instituto Distrital de las Artes - IDARTES. Enero 25 de 2019. Disponible en <http://www.idartes.gov.co/es/noticias/programese-con-festivales-al-parque-2019>

Ospina, Andrés. Bogotólogo II. Usos, desusos y abusos del español hablado en Bogotá. Alcaldía Mayor de Bogotá. Bogotá, 2016.

Padura, Leonardo. Los Rostros de la Salsa. Tusquets Editores. Bogotá, 2019.

Pagano, César. El imperio de la salsa. Icono Editorial. Bogotá, 2018.

Parque Explora. Música, la orquesta propia. Disponible en <https://www.parqueexplora.org/SalaMusica>

Subdirección General de Museos Estatales. Criterios para la elaboración del plan museológico. Ministerio de Cultura de España. Madrid, 2006.

Zambrano, Fabio. Historia de Bogotá. Siglo XX. Villegas Editores. Bogotá, 2007.