



EL SINCOPADO HABANERO

Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
Vol. VII mayo/agosto 2022
ISSN: 2664-0864

UNA DÉCADA PROLÍFICA
por Miriam Escudero

**HACIA UN MODELO DE GESTIÓN PARA EL
PATRIMONIO HISTÓRICO-DOCUMENTAL
DE LA MÚSICA EN CUBA**
por Pablo A. Suárez Marrero

DOCUMENTA MUSICÆ
El Gabinete de Patrimonio Musical
Esteban Salas (2012-)

PENTAGRAMAS DEL PASADO
Astros luminosos de Esteban Salas

A CONTRATIEMPO



Directora
Miriam Escudero

Editora general
Viviana Reina Jorrín

Diseño gráfico
Yadira Calzadilla
Adria Suárez-Argudín

Coordinación
Adria Suárez-Argudín

Fotografía
Joel Guerra / Laura Escudero/ Néstor Martí
Manuel Almenares/ Fabrizio Sansoni/ Elio Miniello

Equipo de redacción
Bertha Fernández (referencista)
María Grant / Gabriela Milián / Marius Díaz
Gabriela Rojas / Aimee Gonzalez / Adrian Alvarez

Consejo asesor
Argel Calcines / Laura Vilar
Félix Julio Alfonso López
María Antonia Virgili / Victoria Eli
María Elena Vinueza
Claudia Fallarero / Yohany Le-Clere

Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas
Dirección de Patrimonio Cultural
Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana
Edificio Santo Domingo, 3er piso
calle Obispo entre Mercaderes y San Ignacio
La Habana, Cuba, 10100

Teléfonos: +53 78639469
+ 53 78697262 ext. 26201 a 26205
Sitio web: <https://gabinete.cubava.cu/sincopadohabanero/>
Redes sociales: @gabinettestebans
@gab.patrimoniomusical.cuba
Email: elsincopadohabanero@gmail.com
ISSN: 2664-0864

SUMARIO

- 3** • **UNA DÉCADA PROLÍFICA** *por Miriam Escudero*
- 4** • **HACIA UN MODELO DE GESTIÓN PARA EL PATRIMONIO HISTÓRICO-DOCUMENTAL DE LA MÚSICA EN CUBA** *por Pablo A. Suárez Marrero*
- 19** • **DOCUMENTA MUSICÆ**
El Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana (2012-)
- 32** • **PENTAGRAMAS DEL PASADO**
Astros luminosos de Esteban Salas (Trans. Miriam Escudero y Eduardo Sarmiento)
- 54** • **A CONTRATIEMPO**
- 55** • **Sobre lo trascendente, valioso y memorable de los Encuentros de Jóvenes Pianistas**
por Prisca Martínez Pereira
- 63** • **Manita en el suelo in New York** *por Malena Kuss*
- 68** • **21 Congreso Quinquenal de la Sociedad Internacional de Musicología** *por Yohany Le-Clere*
- 70** • **Premio Cubadisco 2022, veinticinco años después** *por Leannelis Cárdenas Díaz*
- 72** • **El Barroco a la quena / Una quena a lo barroco** *por Gabriela Rojas*





HACIA UN MODELO DE GESTIÓN PARA EL PATRIMONIO HISTÓRICO-DOCUMENTAL DE LA MÚSICA EN CUBA¹

por **Pablo A. Suárez Marrero**

Flautista, investigador y profesor.

Facultad de Música.

Universidad Nacional Autónoma de México.

pdpablosuarez@gmail.com

y difusión, como acciones que integran un proceso planificado, organizado, dirigido y controlado, que salvaguarde dichos bienes documentales en beneficio de generaciones presentes y futuras. Esta propuesta metodológica pretende ser un pequeño aporte a la investigación, protección y conservación del patrimonio histórico-documental de las músicas en Cuba; solo viable mediante su constatación con el quehacer diario de los gestores de dichos bienes culturales.

PALABRAS CLAVES: Patrimonio musical, gestión documental, gestión de la información, Cuba.

ABSTRACT: In Cuba, documents related to musical practices constitute material testimonies to the development of diverse aesthetic, technical, and ideological currents throughout national, provincial, regional, municipal, and/or local histories. However, there is no operative term to designate that which should constitute the Caribbean archipelago's historical-documentary heritage of music. Likewise, there is a need for specific regulations for this type of music

documentation, and a systemization of the rescue and safeguard of Cuban musical heritage. This article presents a management model that accounts for the documentary, informational, and cognitive particularities of said sonic heritage recorded within these sources. As such, the present article stipulates the tasks of localizing, identifying, inventorying, cataloging, digitizing, investigating, and disseminating as actions that should integrate a planned, organized, directed, and controlled process that safeguards these documentary assets for the benefit of present and future generations. This proposed methodology offers a small contribution to the research, protection, and conservation of the historical-documentary heritage of music in Cuba, although its viability depends on its corroboration in the daily work of cultural asset managers.

KEY WORDS: Music heritage, document management, information management, Cuba.

RESUMEN: En Cuba, los documentos relativos a las prácticas musicales constituyen testimonios materiales del desarrollo alcanzado por las diversas corrientes estéticas, técnicas e ideológicas, que se sucedieron a lo largo de la historia nacional, provincial, regional, municipal y/o local. Sin embargo, se carece de un término operativo para designar aquello que debe constituir el patrimonio histórico-documental de la música en el archipiélago caribeño. De igual forma, se requiere una normativa propia para dicha tipología documental de la música y una sistematización de las labores de rescate y salvaguarda del patrimonio musical cubano. En el presente artículo se enuncia un modelo de gestión, que atiende a las particularidades documentales, informativas y cognoscitivas de dicha herencia sonora registrada en soportes documentales. Bajo ese tenor, se puntualiza en las labores de localización, identificación, inventario, catalogación, digitalización, estudios

¹Síntesis del Capítulo 2 del trabajo de diploma Propuesta metodológica para la gestión del patrimonio histórico-documental de la música en Cuba, presentado por el autor, en opción al título de Licenciado en Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico-Cultural, del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana (2016).

En Cuba, muchos de los estudios sobre el legado musical han tenido como objeto de investigación expresiones músico-danzarias, que conforman el patrimonio inmaterial del país. Menos abordados, pero igual de importantes, son los documentos relativos a la práctica musical de

alcance local, municipal, provincial y/o nacional, pues constituyen el testimonio material del desarrollo alcanzado por las diversas corrientes estéticas, técnicas e ideológicas que se sucedieron a lo largo de la historia. Ejemplo de ello son las expresiones de prácticas musicales como la rumba, el repentismo,

el son, las parrandas de la región central de Cuba y el danzón, que han sido declaradas Patrimonio Cultural de la Nación. Estas declaraciones tienen sus antecedentes en la inscripción de la tumba francesa en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad² y la posterior inclusión de la rumba cubana³.

De forma relativa, la preocupación mundial por la salvaguarda del patrimonio histórico-documental de la música es nueva, pero creciente en estas últimas tres décadas. Baste, a manera de ilustración, la mención de los procesos de catalogación aplicados a los fondos archivísticos atesorados en catedrales hispanoamericanas, a los instrumentos musicales pertenecientes a iguales instituciones religiosas y a la documentación musical resultante de la creatividad de destacados compositores del área. Sin embargo, el concepto de patrimonio musical no había sido bien definido en la bibliografía existente, en contraste con su uso frecuente para referirse a tradiciones, repertorios y/o documentos propios de determinadas culturas, regiones y países. Por esta razón, los especialistas



© UNESCO/RENÉ SILVEIRA TOLEDO

La Tumba francesa fue la primera manifestación músico-danzaria de origen cubano en integrar la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad que gestiona la Unesco (proclamada en 2003).

²Unesco: «La Tumba Francesa». Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, París, 2008, 3era Sesión Ordinaria del Comité Intergubernamental, Expediente de nominación: 00052.

³Unesco: «La rumba cubana, mezcla festiva de baile y música, y todas las prácticas culturales inherentes», Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, París, 2016, 11va. Sesión Ordinaria del Comité Intergubernamental, Expediente de nominación: 01185.

del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, de la Oficina del Historiador de La Habana, se dieron a la tarea de construir un concepto operativo para Cuba, desde su dimensión histórica-documental.

Desde el punto de vista teórico, el iniciador fue Yohany Le-Clere, quien identificó que el patrimonio musical como concepto había sido trabajado desde diversas gnoseologías que le habían aportado ideas, aproximaciones y apropiaciones a partir de realidades concretas⁴. Ello propició que lo abordara como categoría holística e integradora de varias disciplinas, desde una perspectiva constructivista y descriptiva; visión que le permitió evidenciar su constante producción y crecimiento, al ser dialéctico. Tal propuesta de un acercamiento interdisciplinar es de vital importancia para el entorno cubano, puesto que reúne, critica y propone la adaptabilidad y la evolución de esta especificidad. Sin embargo, el investigador no brindó asideros metodológicos que permitan una gestión certera de dichos bienes musicales, dado que este tampoco era su objetivo comunicativo.

A partir de su experiencia profesional, la musicóloga y directora del Gabinete de Patrimonio Musical, Miriam Escudero, recurrió a hitos de la preservación y la gestión del patrimonio sonoro cubano, sistematizados desde las labores de educación patrimonial, realizadas por la Oficina del Historiador de La Habana⁵. La profesora apuntó que, más allá de la investigación y el consumo de la música cubana, se precisaban acciones encaminadas a resaltar sus valores patrimoniales y significados en el proceso de



El musicólogo **Pablo Hernández Balaguer (La Habana, 1928-1966)** fue pionero en estudios académicos sobre patrimonio musical, proyecto que desarrolló, desde 1956, con sede en la Universidad de Oriente. Sus trabajos han sido divulgados internacionalmente. El Museo de la Música en Santiago de Cuba lleva su nombre.

construcción nacional. De igual forma, referenció el modelo de investigación del musicólogo Pablo Hernández Balaguer, entre 1956 y 1966, enfocado en la localización, la catalogación, la edición y la difusión —primer antecedente metodológico de

peso para la gestión patrimonial de los acervos documentales de la música católica en el oriente del país. Después de identificar las dos direcciones epistémicas sobre el patrimonio musical, ahonda en las tipologías documentales de la música, sin llegar a integrarlas en un concepto específico, con lo que deja las puertas abiertas a trabajos ulteriores.

Bajo la dirección de Escudero y el profesor Luis Barreiro, tuve la oportunidad de profundizar en las normativas internacionales y nacionales sobre el patrimonio tangible e intangible, de acercarme a los libros y artículos publicados al respecto, así como a propuestas de gestión realizadas por especialistas del área⁶. Concluí que los bienes culturales que integran el patrimonio histórico-documental de la música son pocas veces explicitados en las convenciones, las cartas y los programas internacionales, así como en las leyes y decretos-ley de Cuba, por lo que se suponen englobados en términos generales.

⁴**Yohany Le-Clere:** «Música escrita: ¿patrimonio cultural material o inmaterial? La pertinencia de un término», *Boletín Música*, No. 39, anual, 2015, pp. 107-111.

⁵**Miriam Escudero:** «Documenta musicae. Hitos de la preservación y gestión del patrimonio sonoro cubano», *Revista Opus Habana*, Vol. 16, No. 3, 2016, p. 35.

⁶**Pablo Suárez:** Propuesta metodológica para la gestión del patrimonio histórico-documental de la música en Cuba, Ob. Cit. Al cierre de este artículo recibía un texto imprescindible para futuras definiciones en este campo, la publicación de **Paulo Castaña:** «As Três Dimensões do Patrimônio Musical: Uma Teoria em Progresso», *LaborHistórico*, Rio de Janeiro, 8 (1): 14-45, jan./abr. 2022.

En relación con lo anterior, fue pertinente elaborar una conceptualización sobre el patrimonio histórico-documental de la música en Cuba que tuviera en cuenta las particularidades documentales, informativas y cognoscitivas de los bienes culturales que lo integran. La misma fue publicada por el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega en el año 2019⁷.

En paralelo, otro paso de avance se llevó a cabo de la mano de Le-Clere, quien recurre a una necesaria actualización de las fuentes bibliográficas para polemizar sobre el tema e identificar concordancias y discrepancias conceptuales⁸. En su texto apunta que el patrimonio musical está vivo y que debe ser de interés social, pues es expresión de las tradiciones, valores y memoria de los pueblos. El investigador reconoce a la música como patrimonio, en cualesquiera de sus concreciones inmateriales o histórico-documentales, a partir de un modo particular de expresión humana. Con ello evidencia una posibilidad de expansión del constructo social, sin profundizar en la inclusión de los espacios físicos como parte del patrimonio musical. Concluye que solo es posible alcanzar el valor patrimonial a través del vínculo establecido entre estos y la sociedad, la cual lo valorizará.

Referenciado lo anterior y en aras de tener asideros operativos para la propuesta metodológica presentada en este trabajo, se entiende como patrimonio histórico-documental de la música en Cuba:

Conjunto de bienes culturales que constituyen el testimonio material de la práctica musical realizada en Cuba a lo largo de su devenir histórico. Serán consi-

derados como tales aquellos documentos de música anotada, música programada o grabada, representaciones iconográficas musicales, objetos organológicos, documentos relativos a la administración de la actividad musical y a la difusión de la práctica musical que posean relevantes valores simbólicos, históricos, culturales, artísticos, científicos y sociales⁹.

DOS PRECURSORES DE LA GESTIÓN PATRIMONIAL DE LA MÚSICA EN CUBA

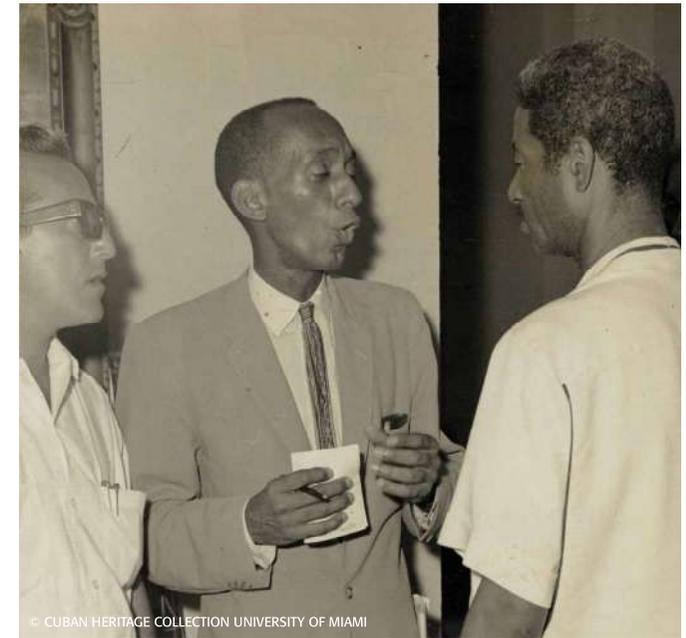
Odilio Urfé y Pablo Hernández Balaguer son dos figuras de la musicología y la gestión cultural que aplicaron sus esfuerzos en pro de la preservación del patrimonio musical en La Habana y Santiago de Cuba, respectivamente. Sus proyectos de trabajo emergieron de una conciencia de valor de la memoria cultural cubana que tomó fuerza entre historiadores, arquitectos, antropólogos, arqueólogos e intelectuales a partir de la década de los años 40 del siglo XX. Esa voluntad de preservar la memoria se aplicó luego, entre otras manifestaciones, a la creación de museos, bibliotecas, unidades de investigación, gestión y docencia de la música.

Como tarea prioritaria, Urfé llevó a cabo la compilación de una colección completa de instrumentos

⁷Pablo Suárez, Miriam Escudero y Luis Barreiro: «Patrimonio histórico-documental de la música en Cuba: conceptualización del término y su necesidad de gestión», *Música e Investigación*, No. 27, anual, 2019, pp. 97-121.

⁸Yohany Le-Clere: «Patrimonio musical, un acercamiento», *AV Notas*, No. 7, cuatrimestral, 2019, pp. 81-91.

⁹Suárez, Escudero y Barreiro: 2019, pp. 108-109. Ob. Cit.



Odilio Urfé González (Madrugá, 1921-La Habana, 1988), pianista y musicólogo cubano, crea en 1949 el Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas (IMIF), con sede permanente, desde 1956, en la antigua Iglesia de San Francisco de Paula. Este inmueble fue cedido por intermedio del historiador de La Habana, Emilio Roig de Leuchsenring, para acoger el museo y archivo de esa institución. Siendo el primer centro de documentación musical con perspectiva científica que se creó en Cuba, fomentó uno de los más importantes fondos documentales de la época. Además, fue la primera sala de conciertos, exposiciones y conferencias que vinculaba las tareas de investigación e interpretación. Desde su acta de fundación, definía su labor pública con un claro propósito: «Rescatar, recopilar, clasificar, estudiar, difundir y defender toda manifestación propia del patrimonio de la cultura musical cubana» (Gómez Cairo, 1989). En la imagen (de izquierda a derecha), Jaime Sarusky, Odilio Urfé y Beny Moré (1962).

típicos de la música cubana, así como de partituras de compositores cubanos de todos los géneros populares y de concierto, del cancionero patriótico, amoroso y bucólico. Además, incluía fotografías, grabados, programas, carnés de baile del siglo XIX, revistas, etc. A partir de esos fondos patrimoniales se realizaron numerosos recitales, exposiciones de pintura y la presentación con regularidad de la Charanga Nacional de Conciertos. Los fondos gestionados por Urfé, así como todo su archivo personal, constituyen una de las colecciones más valiosas del actual Museo Nacional de la Música en Cuba¹⁰.

Por su parte, Balaguer, en solo diez años de intensa labor, logró publicar partituras y estudios relativos a la música del período colonial en Cuba, crear un archivo, realizar conciertos y grabaciones y divulgar en soportes científicos sus resultados. Los fondos gestionados por él se localizan mayormente en la Biblioteca Provincial Elvira Cape, en Santiago de Cuba¹¹.

Previo a tener su sede en la Iglesia de San Francisco de Paula, ya el IMIF había organizado eventos como el Primer Festival de Música Folklórica (1953) y el Primer Concurso Nacional de Danzones (1954). Esa relación investigación-interpretación, fue un importante modelo para Balaguer, quien mantenía un estrecho vínculo con el maestro Urfé. En carta del 26 de junio de 1958, Urfé comenta:

Por Prats, el arqueólogo, supe que no habías abandonado los trabajos de investigación. No obstante la conversación que sostuve con él, no pude colegir en qué grado se encuentran las mismas. ¿Encon-

traste la tumba del Padre Salas? ¿Hiciste el catálogo completo del Archivo de la Catedral? ¿Qué datos y partituras interesantes encontraste? [...] Debo anunciarte que para cuando vengas por acá, ojalá sea pronto, espero tener aquí, debidamente instalado, un Órgano que he conseguido con el Instituto Nacional de Cultura. Como verás, ya contamos con el elemento principal para organizar y efectuar los conciertos de música sacra interamericana con base en la obra de Salas, París, Rafelín, Pujals, Guerra y otros músicos cubanos o nacionalizados.

La carta revela detalles del trabajo conjunto con Balaguer. A pesar de su tono coloquial de colega, escribe con la autoridad de un consejero profesional. Su confidente es el profesor y eminente arqueólogo Francisco Prat Puig (1906-1997), docente de la Universidad de Oriente, quien estaba al tanto de la labor de ambos. Urfé había acompañado a Balaguer en los inicios de sus investigaciones, conocía el fondo de la Catedral de Santiago de Cuba y por ello le recomienda que complete la catalogación de ese valioso archivo.

Además, le cuenta que se encuentra en pleno montaje de una exposición, cuya propuesta museológica abarcaría documentos históricos y, entre ellos, partituras de los principales compositores de música sacra de Santiago de Cuba (Rafael Salcedo, Cratilio Guerra, Juan Paris, Laureano Fuentes y Esteban Salas), a la par que solicita, con igual énfasis, fotos y músicas de los más connotados compositores populares de la región: Pepe Sánchez, Juan de Dios, Nené Manfugás, Eurodo Limonta, Pepe Bandera y el

clarinetista Robinson. Aclara que de no ser posible conseguir los originales, se conforma con la copia de los microfilms, lo que revela su conocimiento de la pertinencia del contenido sobre el mero valor bibliofílico del documento.

Para la exposición organológica de su museo, solicita que Balaguer le gestione la compra de un juego de tambores de Tumba francesa, cuidando de aclarar su destino para que no sucediera que, creyendo que era un encargo de un extranjero, su precio fuera aumentado.

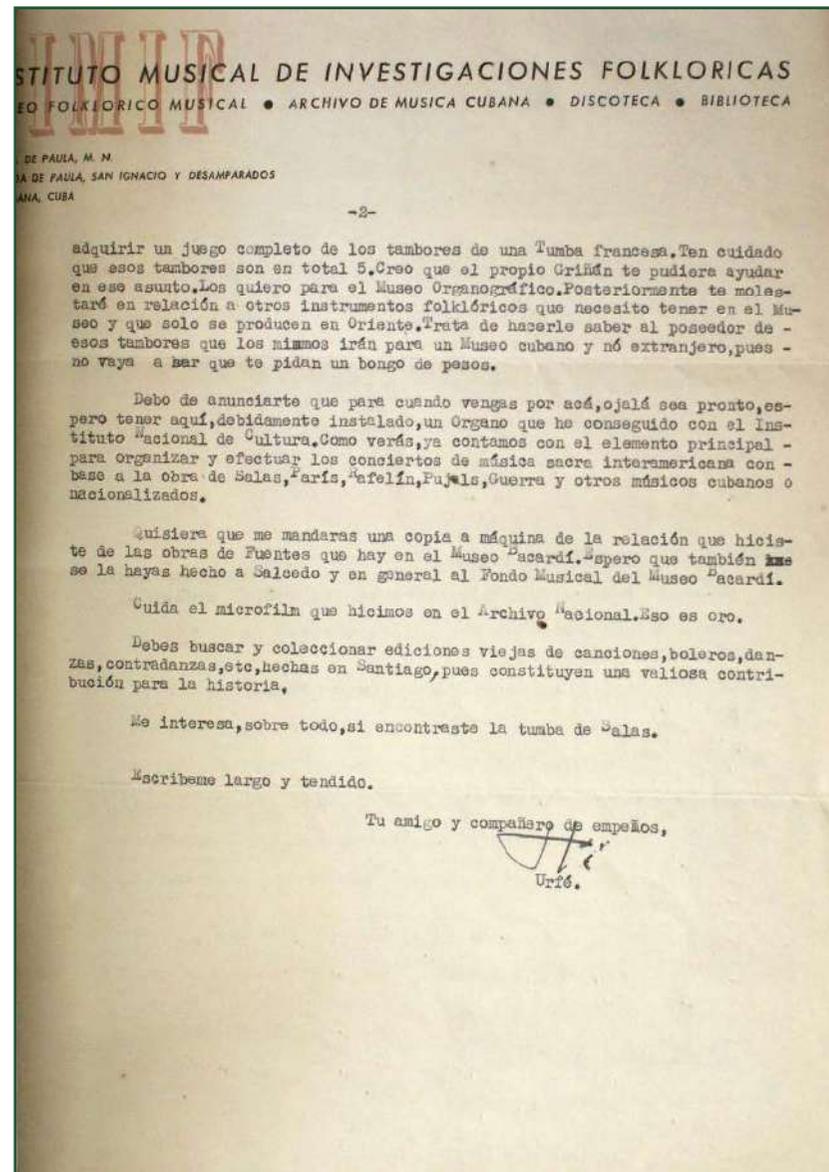
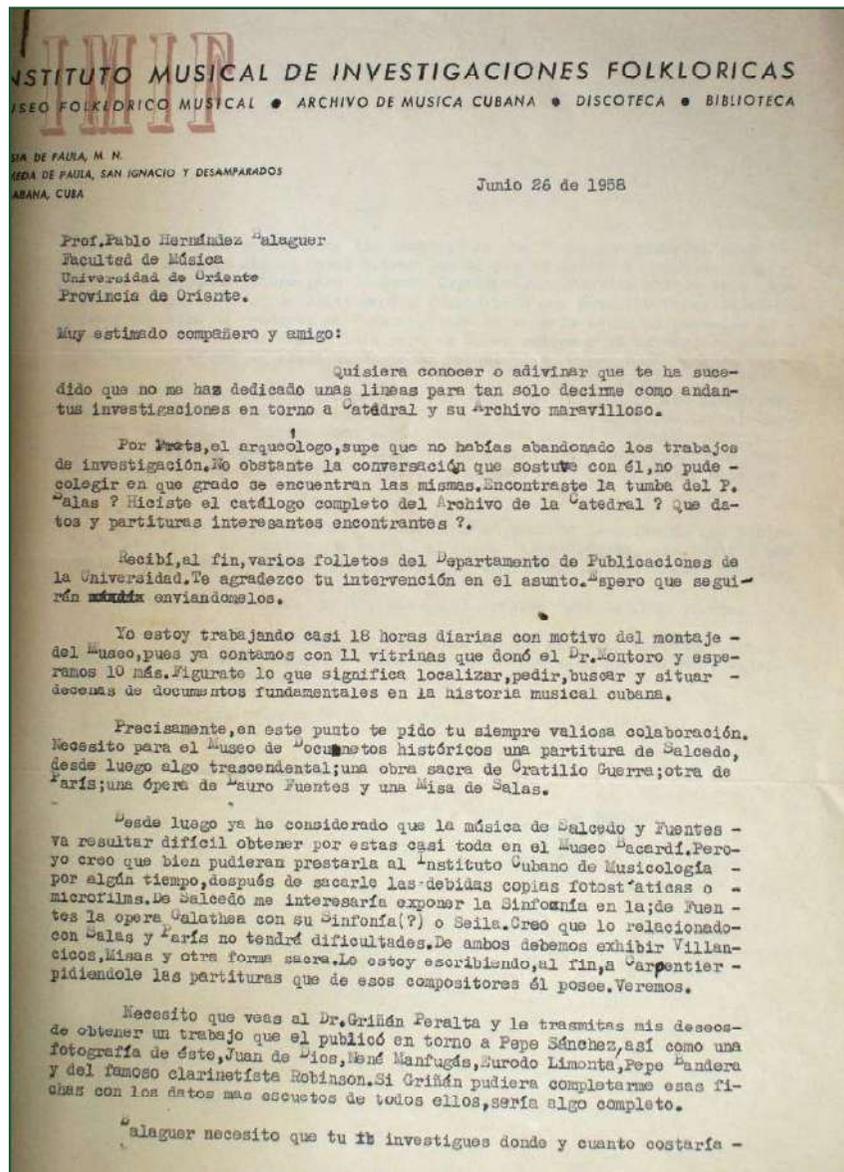
Le advierte: «Cuida el microfilm que hicimos en el Archivo Nacional. Eso es oro», probablemente, haciendo referencia a la copia del documento de Petición de retiro para Don Esteban Salas (1796)¹², realizada por el Departamento Fotográfico del Archivo Nacional de Cuba, el 21 de febrero de 1958.

Por último, le insta a «buscar y coleccionar ediciones viejas de canciones, boleros, danzas, contradanzas, etc. hechas en Santiago, pues constituyen una valiosa contribución para la historia».

¹⁰Jesús Gómez Cairo: «De paciencia y pasiones. El Seminario de la Música popular cumple 40 años», *Revista Clave*, N° 14 (julio-septiembre), 1989, pp. 7-10.

¹¹Miriam Escudero: «Investigación e interpretación de la música colonial latinoamericana: Pablo Hernández Balaguer, la música antigua y la *Revista Musical Chilena*», *Revista Musical Chilena*, 67(220), 2013, pp. 76-93.

¹²Miriam Escudero: *Esteban Salas, maestro de capilla de la catedral de Santiago de Cuba (1764-1803)*. La Habana, Ediciones Boloña, 2011, p. 29, nota 1.



Entre los documentos de gestión de la actividad cultural llevada a cabo por Pablo Hernández Balaguer, en la Universidad de Oriente (Santiago de Cuba), se conserva un documento, que testimoniaría la relación personal y profesional sostenida con Odilio Urfé. Se trata de una carta mecanografiada, compuesta por dos folios de papel con membrete del IMIF y firma autógrafa de Urfé. A continuación, reproducimos el facsímil de esta misiva, como evidencia de la filosofía compartida entre los dos proyectos, que promovieron la gestión del patrimonio musical cubano, con un carácter ecuménico en la valoración de las fuentes y una perspectiva integral de la gestión, que abarcó desde la producción de la música hasta su ejecución (véase *Odilio Urfé y su Charanga a la francesa*). Carta de Odilio Urfé a Pablo Hernández Balaguer, La Habana, 26 de junio de 1958 (SUO, exp. s/n).

Al cierre insiste, nuevamente, con pasión, en la importancia de encontrar la tumba de Esteban Salas (ver facsímil de la carta en la página anterior).

INSTITUCIONES GESTORAS DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-DOCUMENTAL DE LA MÚSICA EN CUBA

Al igual que en el resto del mundo, la mayoría de las instituciones que en la actualidad gestionan el patrimonio histórico-documental de la música en Cuba son de carácter gubernamental — es decir, son parte de la administración pública— y, en dependencia de sus misiones y objetivos, sus acciones pueden tener alcance municipal, provincial o nacional. Ejemplos de ello son los museos de la música Alejandro García Caturla, en Remedios, Rodrigo Prats, en Sagua la Grande, y Pablo Hernández Balaguer, en Santiago de Cuba; los centros de información y documentación musical Argeliers León, de Pinar del Río, y Rafael Inciarte Brioso, de Guantánamo; así como áreas con semejante misión en los centros provinciales de la música de Matanzas, Sancti Spíritus, Ciego de Ávila y Granma.

Desde el punto de vista administrativo, estas instituciones se subordinan a



Laura Vilar Álvarez dirige el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc) y funge como representante de Cuba en el Consejo Internacional de la Música Tradicional (2014-) y como miembro de la Comisión Nacional para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura de Cuba (2008-). El Cidmuc es una institución científica y académica fundada en 1978 por Olavo Alén, que ha nucleado a varias generaciones de musicólogos y que pone énfasis en el estudio de las diversas raíces culturales que convergen en la Isla. Bajo su sello editorial, destacan obras monumentales como los *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*, *Atlas*, las contribuciones al *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y la revista especializada *Clave*. Asimismo, posee un valioso archivo, donde se preservan fuentes únicas de la memoria de portadores de la música cubana. En la imagen (de izq. a der.), las musicólogas María Elena Vinueza, María Teresa Linares, Laura Vilar y Grizel Hernández (La Habana, 2010).

sus respectivas direcciones municipales y provinciales de cultura, pero pueden considerar las recomendaciones metodológicas del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc)¹³, el Museo Nacional de la Música de Cuba (Mnmc)¹⁴ y el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, de la Oficina del Historiador de La Habana. Estos espacios poseen un mayor alcance y visibilidad en la labor de salvaguarda, por lo que es imprescindible indagar en sus acciones de gestión.

En entrevista realizada a la musicóloga Laura Vilar, directora del Cidmuc, salió a la luz la mirada a este fenómeno desde su intangibilidad, entendida como la praxis y los saberes musicales del ser humano —familia, comunidad,

¹³**Sara Martínez:** La conservación de las cintas magnéticas en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. Alternativas para salvaguardar el patrimonio musical cubano, tesis inédita para optar por el grado de Máster en Bibliotecología y Ciencias de la Información, Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana, 2008.

¹⁴**Museo Nacional de la Música:** *Memorias del Taller Internacional «Patrimonio Musical: Rescate y Difusión»*, La Habana, Editorial Museo Nacional de la Música, 2013.



Jesús Gómez Cairo asumió, en 1989, la dirección del Centro de Información y Documentación Musical Odilio Urfé (IMIF/Seminario de Música Popular), cuyos fondos constituyen una de las principales colecciones del Museo Nacional de la Música de Cuba. Este fue fundado en 1971, por la musicóloga María Antonieta Henríquez, estuvo bajo la égida de María Teresa Linares y, desde 1997, lo rige Gómez Cairo. Allí se atesora una variada muestra de documentos de música que incluye partituras, cartas, instrumentos, fotografías y soportes de música grabada. En la imagen (de izq. a der.), Dora Aguirre, Georgia Aguirre, Jesús Gómez Cairo, Elito Revé y Miguel Patterson (delante); Rafelito Lay, Moisés Valle «Yumuri» y María Victoria Rodríguez (detrás), durante la visita de un grupo de destacados músicos a la recién restaurada sede del Museo, en La Habana Vieja.

localidad, región y nación—, acumulados por poseer valor durante la historia. Ello contrasta con la paradoja de que también se manifiesta como patrimonio material, porque —la mayoría de las veces— la música requiere del concurso de una partitura y un instrumento.

En coincidencia con esta idea, al conversar con el musicólogo Jesús Gómez Cairo (2016), director del Mnm, enfatizó la dimensión documental del patrimonio musical, el cual debe poseer valor antropológico, histórico, tecnológico, organológico y/o simbólico, de tal forma que constituya un testimonio de la historia de la música y sus protagonistas. Bajo ese tenor, resaltó que del patrimonio local surge el nacional y ambos nutren al universal, el cual solo completa y culmina su condición de patrimonio cultural, cuando llega a ser usufructo cognitivo y espiritual de la sociedad que lo heredó.

Por su parte, Escudero aunó las visiones precedentes, al expresar que las categorías material-inmaterial remiten a la música, en cuanto arte temporal que necesita de documentos, entendidos como soporte, memoria y referencia. Cuando se habla de patrimonio histórico-documental de la música, se hace uso de un concepto operativo, median-

te el cual se acentúan, en la huella material de la memoria musical, soportes que constituyen medios para conservar esa información. Igualmente, aseveró que la gestión de este patrimonio es el proceso a partir del cual se logran llevar a buen término las actividades y las acciones propuestas, cuyo resultado final es que la música vuelva a ser escuchada. Esta labor implica hacer sonar o, lo que es lo mismo, restaurar el sonido a partir de las circunstancias que precisan todos esos soportes de información.

También Vilar expresó que la gestión del patrimonio musical abarca desde la conservación de un documento hasta lo que sucede en la actualidad y es expresión de la cultura musical viva de un pueblo. De esta forma, su gestión no se debe quedar en el documento encontrado en el archivo, sino que su restauración, preservación, clasificación y divulgación son importantes acciones, para las cuales se requiere de varios actores sociales aliados en pos de un trabajo conjunto. En este sentido, Gómez Cairo reafirmó la necesidad de un equipo, ya que el entendimiento de los valores patrimoniales de un objeto comporta una visión crítica y compleja. Cada vez se hace más necesaria la conformación de una unidad multidis-

ciplinar, un conjunto de personas con conciencia de los aportes de cada uno de sus miembros, pero también de sus errores, que estén abiertos a colaboraciones de carácter interinstitucional.

Ahora bien, volviendo a algunas de las instituciones municipales y provinciales mencionadas al principio de este acápite y a su forma de enfrentar las acciones a favor de la salvaguarda, debo resaltar el criterio de Gómez Cairo, quien explicó que la estrategia de gestión del Museo Nacional de la Música de Cuba contempla el hecho de favorecer la existencia de entidades para el trabajo especializado con el patrimonio musical (su preservación, estudio y difusión), en los territorios del país donde existan o se creen las condiciones objetivas y subjetivas para su funcionamiento. Además de ampliar los campos de influencia del Museo, ese lineamiento institucional podría contribuir al desarrollo de los valores esenciales de la identidad musical y al rescate, la protección y la conservación de los fondos documentales, así como garantizar la instrumentación y ejecución de las investigaciones científicas, que son realizadas en la institución, y su incorporación a la práctica social.

Por su parte, Vilar explicó que en el Cidmuc se trabaja en aras de crear los campos propicios para el desarrollo de investigaciones musicales, que generen cambios hacia niveles cualitativos superiores en la apreciación, el conocimiento y el disfrute de la música cubana, sin olvidar su proyección internacional. Con esta finalidad, la referida institución se ha recuperado en cuestiones tales como la cantidad y la

calidad del capital humano y los recursos materiales, en aras de ampliar sus líneas de trabajo y socializar el contenido de sus archivos físicos, a partir de publicaciones académicas o de divulgación científica.

A su vez, Escudero (2016) manifestó que el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, —a solo cuatro años de fundado, en ese entonces— encuentra mayor solidez en el ámbito de la docencia, en comparación con la promoción musical o las publicaciones. Son aún considerables los esfuerzos por realizar, en aras de afrontar lo inmenso y variado del patrimonio histórico-documental de la música, con un equipo de trabajo integrado por pocos especialistas, concluyó.

Como se puede apreciar, cada uno de los directores entrevistados posee visiones diferentes —pero complementarias entre sí— sobre la conceptualización del patrimonio musical y su dimensión histórico-documental. Estas se adecuan a los entornos institucionales que lideran, de ahí el carácter operativo de la construcción patrimonial. Los tres especialistas principales coinciden, de una u otra forma, en que la gestión del patrimonio histórico-documental de la música radica en la realización de acciones ejecutadas por equipos interdisciplinarios de trabajo, cuya finalidad debe ser el usufructo social de la práctica musical documentada. De igual forma, concuerdan en lo mucho que falta por hacer para la salvaguarda de estos bienes culturales desde cada una de las instituciones. Se debe fortalecer el capital humano con el que cuentan, aumentar los recursos materiales a utilizar para la ejecución de la gestión y diversificar las labores de difusión.

LOCALIZACIÓN E IDENTIFICACIÓN

El gestor del patrimonio histórico-documental de la música debe ser la persona encargada de planificar, organizar, dirigir y controlar los procesos que aseguran la salvaguarda de esta particular expresión del patrimonio cultural. Para ello deberá investigar, proteger, conservar y difundir el patrimonio histórico-documental de la música mediante la ejecución sistemática de determinadas acciones de gestión. Ante la falta de una conceptualización sobre las actividades de gestión del patrimonio histórico-documental de la música en Cuba y la visión teórico-práctica parcial que se tiene sobre ello, se realizó una propuesta metodológica que sirve de modelo para la gestión de estos particulares bienes culturales. Estas acciones se pueden integrar en la localización y la identificación, el inventario y la catalogación, la digitalización, el estudio y la difusión (Gráfico 1); adecuada a las disímiles realidades y contextos institucionales que así lo requieran.

Comenzando con la localización, es fundamental decir que es la acción de localizar un objeto e impedir que cierto ente se extienda fuera de los límites señalados. Para la gestión del patrimonio histórico-documental de la música, se entiende como localización al conjunto de labores sistemáticas de búsqueda del lugar preciso donde se encuentran los bienes patrimoniales para su posterior identificación. En Cuba, la mayoría de los bienes que integran el patrimonio histórico-documental de la música son atesorados en archivos públicos; bibliotecas, mediatecas y fonotecas; centros de documentación e in-

vestigación; conservatorios y escuelas de música; universidades; emisoras de radio y televisión; teatros, salas de conciertos, museos, iglesias y otros centros culturales. En atención a esta heterogeneidad institucional, es evidente que el gestor debe preguntarse qué es lo que quiere localizar, lo cual restringirá los posibles lugares.

En un primer momento, es en vano buscar actas notariales en una biblioteca pública, así como un instrumento musical en una fonoteca, cuando las actividades que dieron lugar a sus usos y funciones fueron una notaría y una extinta capilla de música. Claro, en el segundo de los ejemplos es muy posible que estos instrumentos musicales hayan terminado en museos, escuelas de música y otros espacios culturales, pero es poco probable que su destino haya sido una biblioteca pública. Para una efectiva localización, se deben considerar las presuntas características físicas e informativas de los bienes documentales de la música.

La acción de identificación se hace imprescindible dado que, por cuestiones de recursos materiales y humanos, no es posible investigar, proteger, conservar y mostrar todo a todo el público. Este constituye un apartado poco tratado en el campo de la gestión documental del patrimonio cultural, no obstante imprescindible. El conjunto de los bienes que integran el patrimonio histórico-documental de la música no ofrece las mismas posibilidades de gestión, condicionadas por las amenazas a las que está sometido, sus valores

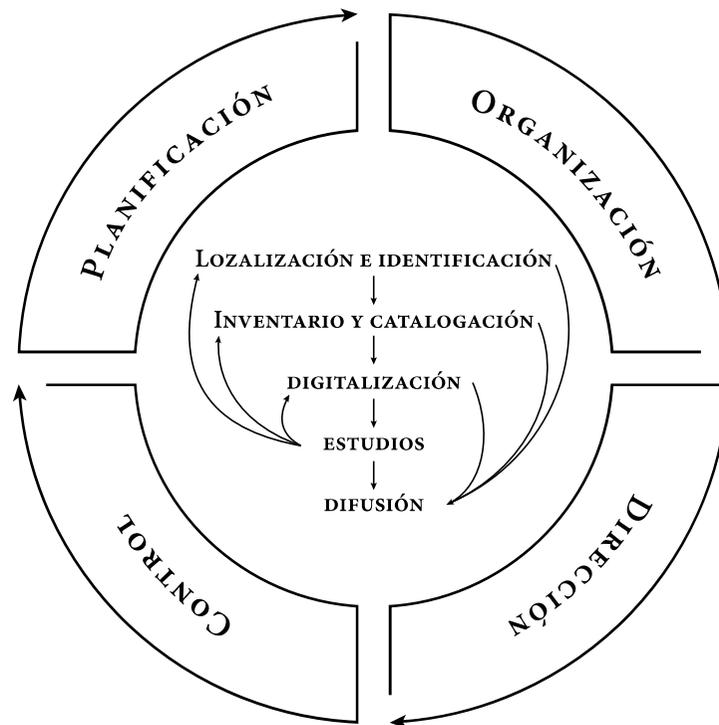


Gráfico 1. Acciones propuestas para la gestión del patrimonio histórico-documental de la música en Cuba. Elaborado por Pablo Suárez (2016).

patrimoniales, la consideración social y la competencia profesional de sus gestores.

La identificación consiste en determinar aquellos exponentes que posean mayor relevancia musical dentro del conjunto de bienes localizados. Para ello se deberán tener en cuenta sus valores simbólicos, históricos, culturales, artísticos, científicos y sociales; lo cual establece una correspondencia entre la acción de identificación y

la asignación de valores al bien patrimonial. Es importante tener en cuenta que tales valores no deben absolutizarse, puesto que son categorías que dependen de un determinado contexto socio-cultural, histórico e, incluso, psicológico. Ese conocimiento, punto de partida de toda actividad de gestión, permitirá no solo localizar la existencia de un documento musical con valor patrimonial, sino también jerarquizar los bienes según su importancia o relevancia, con el fin de tomar las decisiones pertinentes sobre el grado de protección que han de atribuírsele y las siguientes acciones de gestión. Establecer una correcta valoración, justificará o no el aplazamiento de su recuperación y accesibilidad.

INVENTARIO Y CATALOGACIÓN

Entre las cuestiones que preocupan a los profesionales encargados de gestionar el patrimonio histórico-documental de la música destaca, sin duda, cómo organizar y describir los bienes patrimoniales identificados. Es difícil profundizar en el estudio y el análisis de esta particular expresión patrimonial si estos no están organizados de forma correcta. Estas acciones constituyen la parte taxonómica del proceso de construcción patrimonial, regidas por criterios científicos y normas institucionales.

El inventario y el catálogo son instrumentos que parten de una relación individualizada de bienes y, según el contenido de sus campos descriptivos,

adquieren características diferenciables. El primero tiene una exclusiva connotación contable y el segundo está enriquecido con la descripción de esos bienes culturales. El inventario tiene una sola función, mientras que el catálogo puede ser multifuncional, pues debe permitir la recuperación del documento desde distintos intereses investigativos.

En materia de gestión del patrimonio histórico-documental de la música, el inventario es un documento donde se relacionan y ordenan los bienes localizados y, por tanto, constituye un instrumento básico de referencia para muchos archivos, bibliotecas y museos. En algunos casos, se incluyen anexos en los que figuran esquemas topográficos, lista nominativa de archiveros y otras compilaciones de información que pueden ser útiles a los gestores.

Por su parte, el catálogo es el instrumento que describe los bienes documentales de un fondo o colección, de forma individualizada. Su conformación consiste en la elaboración y ordenación de fichas de descripción documental que se utilizan con la finalidad de gestionar los bienes. Esto supone una tarea de tratamiento de la información que, a su vez, origina una nueva serie de documentos, auxiliares en su mayoría.

La acción de catalogación es sustancial a la organización. Para ejercer un control sobre el patrimonio musical y poder ofrecer información útil de los catálogos al gestor y a la sociedad, es necesario realizar una descripción precisa. Todo ello se plasmará en instrumentos que brindarán acceso a características más o menos específicas, en dependencia de su tipo-



© LAURA ESCUDERO

Durante las labores de catalogación de música en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí (11-21 de julio de 2022), participó un equipo multidisciplinario de especialistas, integrado por bibliotecarios y musicólogos de esa institución, del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, el Museo Nacional de la Música y el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana.

logía documental. Los datos deberán ser consignados con criterios uniformes y homogéneos, por lo que la catalogación constituye una acción compleja. Primero, se deben precisar los bienes patrimoniales que se custodian, los fines encomendados por el centro gestor y la normativa vigente que condiciona su gestión. Las normas internacionales tienen un carácter flexible a la hora de aplicarlas al trabajo práctico y deben adaptarse a las necesidades de los bienes a describir. Sobre el patrimonio histórico-documental de la música, existen varias normativas internacionales¹⁵.

Con la intención de llevar a cabo los procesos de inventario y catalogación, es indispensable que existan los bienes documentales y que estos hayan sido identificados con claridad. Es necesaria la creación



de equipos multidisciplinarios con los conocimientos y los recursos materiales adecuados para ejecutar estas labores. Considere que una descripción correcta de cualquier bien patrimonial exige el manejo de

¹⁵Entre las normativas que se aplican al patrimonio musical se encuentran: ISAD (G): Norma Internacional de Descripción Archivística; ISBD (PM): Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada para Música Impresa; RISM: Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas; RILM: Normas Internacionales para la Catalogación de la Literatura Musical Académica; RIDIM: Normas Internacionales para la Catalogación de Iconografía Musical; RIPM: Normas Internacionales para la Catalogación de la Prensa Musical; IASA: Reglas para la Descripción de Registros Sonoros y Documentos Audiovisuales.

obras de referencias y fuentes secundarias como enciclopedias generales y especializadas, tesauros y diccionarios. A partir de estas acciones, los resultados obtenidos permiten la recuperación de la información y el control de los bienes identificados. El cuidado del contenido es una condición previa indispensable para la preservación y, por tanto, para su gestión. La correcta confección de un inventario y un catálogo requiere de planificación, tiempo y disciplina para evitar pérdidas innecesarias de datos y doble manipulación de los documentos.

DIGITALIZACIÓN

La digitalización es el proceso por el cual la imagen de un bien patrimonial es transformada en una secuencia de cifras que pueden ser operadas por software o aplicaciones en dispositivos electrónicos portátiles o fijos. Muchos de los programas y planes de las instituciones depositarias de colecciones relacionadas con el patrimonio cultural han potenciado sus labores de difusión a partir de la digitalización de sus exponentes. De igual modo, la digitalización de bienes patrimoniales constituye una de las formas que posee el equipo gestor para adquirir copias de



El proceso de digitalización contribuye a preservar la información contenida en los documentos, posibilita su acceso y evita el contacto físico. En la imagen superior, proceso de fotografía de partituras e imágenes publicadas en la prensa periódica de La Habana, siglo XIX, que será objeto de estudio del libro *Música de Salón* (II), de la colección Patrimonio Musical Cubano. En la imagen inferior, se ilustra la visita de la joven pianista venezolana Teresa Carreño a La Habana (*El Moro Muza*, 19 de abril de 1863).



los bienes culturales con los que trabaja, en el caso de que estos sean atesorados por instituciones diferentes, lo cual asegura su accesibilidad. Conservar y restaurar el patrimonio histórico-do-

cumental de la música mediante su digitalización es cada vez más factible gracias a los avances informáticos. En la actualidad, existen técnicas y programas que permiten la digitalización

de la información musical, para conservar desde el sonido hasta la imagen de la partitura manuscrita, por el propio creador o gestor.

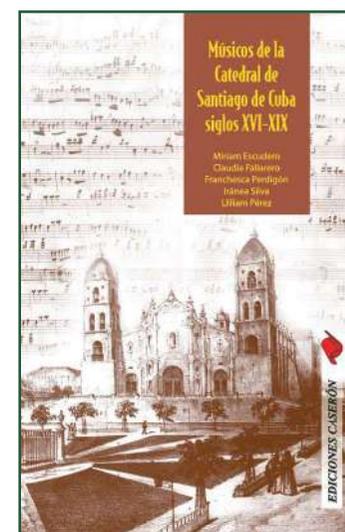
El uso, el intercambio, la preservación y la evaluación de los recursos de información digital plantean una amplia variedad de estándares con los que es necesario familiarizarse. Entre ellos destacan las normas y los formatos para la producción de archivos digitales — formatos de texto (ASCII, RTF y WORD), presentación de páginas (PDF y HTML), imágenes (BMP, GIF y JPG), audio (MIDI, MP3 y VOP), video (Quicktime, MPEG y AVI)— y los lenguajes de marcado —SGML y XML. Esta sintaxis permite la virtualización de los diferentes componentes de un documento, en el documento mismo, la programación y la modificación de su apariencia.

Igualmente, es importante considerar los campos específicos para la descripción de la información digital en los formatos de registro bibliográfico (MARC y BIBUN) y los metadatos que identifican los atributos de autoría, tema y acceso directo de un documento digital. Ello permite su recuperación precisa en un entorno de red, así como la generación de índices

automatizados y otros productos virtuales de difusión.

Hasta el presente no existe un único programa informático que pueda realizar todas las tareas que se requieren para producir, administrar y brindar acceso indefinido a bienes digitalizados del patrimonio histórico-documental de la música, por lo que la formación y el uso de tales fondos o colecciones implica un trabajo de colaboración entre diferentes especialistas y personal técnico.

Para llevar a cabo un proceso de digitalización, se deben determinar los objetivos propuestos, en aras de lograr la conceptualización del producto digitalizado y la definición de los beneficios. Con posterioridad, es primordial elegir los bienes documentales a digitalizar y, con atención a su naturaleza física, decidir los medios adecuados de los que se dispone para llevar a cabo la acción, con énfasis en el capital humano, las cuestiones materiales y la infraestructura informática. A continuación, se lleva a la práctica el modo de digitalización seleccionado y se reúnen los elementos de presentación y visualización de los fondos digitalizados, con base en las normas y formatos empleados, a fin de valorar



El libro *Músicos de la Catedral de Santiago de Cuba, siglos XVI-XIX* es el resultado de estudios realizados en ese archivo por un equipo de investigación del Cidmuc. En la imagen superior (de izq. a der.), Iránea Silva, María Antonia Virgili, Jorge Catasús, Olga Portuondo, Miriam Escudero, Reinaldo Cedeño y Claudia Fallarero durante la presentación, en la Capilla del Carmen (Santiago de Cuba), donde descansan los restos de Esteban Salas (17 de junio de 2014).

su calidad y, pasado el tiempo, se puedan actualizar.

La transcripción musical —que sería el equivalente en el lenguaje musical de trasuntar un texto literario— es una labor muy particular dentro del proceso de digitalización del patrimonio histórico-documental de la música. Esta constituye la acción de copiar un documento asociado a la práctica musical de determinada época, bien sea mediante el uso de criterios literales, centrados en la edición de un texto musical, o de una versión arreglada, que implican labores paleográficas de notaciones equivalentes. Para ello se aplican los *software* de

notación musical como Finale, Encore, Sibelius, MuseScore u otro, los cuales facilitan el entendimiento del sistema de caracteres musicales. Los gestores encargados de la digitalización deben confeccionar un diario de las labores realizadas y contrastarlas con cuestiones de calendario, para registrar el avance de los trabajos y tener una idea precisa sobre los plazos necesarios para llevar a cabo de manera adecuada estos procesos. De igual forma, es aconsejable confrontar las experiencias de otros centros y conocer sus puntos de partida, sus aportes y la pertinencia de sus elecciones.

ESTUDIOS

El análisis propone la acción de ejercitar la comprensión de algo sobre lo que se tiene interés especial. En el patrimonio histórico-documental de la música, estudiar es el conjunto de labores fundamentales asociadas a las investigaciones, que conducen a la continua revalorización de los bienes patrimoniales como fuentes primarias de información. En la gestión de este particular patrimonio cultural, los estudios no solo deberán abordar las fuentes musicales sino, de forma especial, las fuentes secundarias o cualquier otra documentación auxiliar. Todas ellas son un punto

de apoyo fundamental para comprender el contexto musical del documento que se pretende recuperar. La pérdida de una relación con el contexto original puede conducir, en muchos objetos patrimoniales, a una pérdida crucial de sus valores y sentidos germinales.

Los estudios del patrimonio histórico-documental de la música deben abordarse desde la complejidad de los fenómenos, con atención a sus particularidades y a una amplitud en su aproximación histórica. Estos deben ir más allá de las técnicas historiográficas que se han dedicado a la descripción factual de los hechos históricos, para conformar una visión holística del objeto. La gestión de la dimensión documental del patrimonio musical requiere una investigación especializada con bases en modernas técnicas analíticas. El análisis es el procedimiento propicio para conocer y razonar los bienes a estudiar, al separar el objeto del conocimiento en partes accesibles y asequibles para el intelecto. Los análisis documentales, contextuales, músico-textuales, funcionales, organológicos, iconográficos o computacionales serán los métodos más empleados en los estudios de los bienes que integran



Grabación, en el Aula Magna del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, de obras de la colección «Documentos Sonoros del Patrimonio Musical», de Juan Paris y Cayetano Pagueras, interpretadas por la Camerata Vocale Sine Nomine, que dirige Leonor Suárez y la Orquesta del Lyceum de La Habana, y la conducción de José Antonio Méndez Padrón (3 de julio de 2013).

el patrimonio histórico-documental de la música, siempre considerando las características intrínsecas de estos.

Nótese que para realizar acciones de localización e identificación se requiere hacer un estudio preliminar

que consiste en un trabajo de campo enfocado en la búsqueda de información concerniente a la institución productora, los bienes documentales y los grupos portadores. Bajo esta perspectiva, el inventario y la catalogación de

los bienes patrimoniales requiere el mayor conocimiento posible de la génesis de estos y su parangón con expresiones similares, posible mediante el análisis de las causas que condicionaron su creación y desarrollo. Del mismo modo, la digitalización y, en especial, la transcripción deben estar regidas por el constante análisis de los pasos dados, para evitar su repetición innecesaria, con un estudio previo de las herramientas tecnológicas a emplear. Entonces, cabe decir que las labores de estudio y análisis son transversales a todas las acciones expuestas en la propuesta metodológica.

DIFUSIÓN

Por último, la difusión es otro de los ejes importantes, ya que constituye una acción mediadora entre estos bienes patrimoniales y la sociedad en su conjunto. Esta acción opera con la obra propia del hombre, pasada y presente, para influir en el ciudadano de hoy, pero con alusiones a su historicidad como testimonio para la construcción de una identidad colectiva. En ese sentido, es mediadora, por lo que requiere de técnicas y soportes materiales independientes del objeto patri-

monial y ajena al sujeto que la recibe. Además, contribuye a la puesta en valor del bien patrimonial difundido, lo que favorece su apropiación, visualización y representación social a lo largo del tiempo.

En la difusión de los bienes culturales que integran el patrimonio histórico-documental de la música o de la información localizada, identificada, inventariada, catalogada, digitalizada y analizada sobre estos, se debe tener en cuenta el ejercicio de las técnicas de comunicación social. En consecuencia, es preciso combinar y sistematizar los medios de divulgación propios del mundo académico, basados en la edición de partituras, publicaciones científicas y congresos, junto a otras formas de actuación, que permitan la transferencia de los resultados en formas más asequibles a la sociedad: conciertos, grabaciones discográficas, exposiciones, artículos de divulgación y otros formatos comunicativos propios de las redes sociales. La constante elaboración de mensajes comunicativos que hagan un recuento de los resultados de cada una de las acciones antes descritas, debe aportar al magno objetivo de toda su gestión: la salvaguarda del bien integrante del patrimonio histórico-documental de la música para que sea usufructo social. Con justa razón, al igual que en las labores de estudio, las acciones de difusión son transversales a todo el proceso de gestión.

ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

Llegado este momento, es importante puntualizar que en cada una de las acciones de gestión del patrimonio histórico-documental de la música se reproducen las particularidades propias de un ciclo administrativo de gestión. Así, establecer objetivos a ejecutar en el tiempo preciso, puntualizar las tareas a realizar y asignar recursos humanos, materiales y tecnológicos forman parte de la planificación de la gestión de los bienes patrimoniales para cada una de las labores descritas. De igual modo, la función de organización se evidencia tanto en la creación de una metodología de trabajo como en la distribución de las labores específicas a las personas correctas. En esta área de gestión no se debe obviar el papel estratégico de la dirección, imprescindible para que el gestor lidere, conduzca y motive al equipo de trabajo que ejecuta el proceso de gestión de los bienes. De igual modo, el control es necesario para la verificación del cumplimiento de los objetivos en los plazos previstos, el chequeo de las labores y la retroalimentación cognoscitiva para la planificación, organización y dirección futuras del proyecto que se lleva a cabo. Razón por la cual es posible afirmar que la secuencia de acciones está enmarcada entre las cuatro grandes funciones del ciclo administrativo, que inciden en cada una de ellas.

Pablo A. Suárez Marrero



Osmani Ibarra Ortiz es el especialista principal de museología del Museo Nacional de la Música de Cuba donde labora desde 1995. En la imagen (de izq. a der.), Esperancita Valera, Moisés Santiesteban, Carmen Souto y Osmani Ibarra quien, durante una visita (7 de abril del 2011) de los estudiantes de la primera edición del Diplomado en Patrimonio Musical Hispano del Colegio San Gerónimo (Universidad de La Habana), muestra documentos restaurados en el museo que, desde 2013, cuenta con un gabinete especializado en restauración documental.