

Patrimonio histórico-documental de la música en Cuba: conceptualización del término y su necesidad de gestión

*Pablo Alejandro Suárez Marrero**

*Miriam Esther Escudero Suástegui***

*Luis Alberto Barreiro Pousa****

Resumen

En Cuba, la mayoría de los estudios sobre patrimonio musical han estado centrados en las expresiones músico-danzarias que constituyen el patrimonio inmaterial del país. Igual de importantes son los documentos relativos a la práctica musical en la nación, puesto que constituyen el testimonio material del desarrollo alcanzado por las diversas corrientes estéticas, técnicas e ideológico-musicales que se sucedieron a lo largo de la historia. En la actualidad no existe un término operativo para designar aquello que debe constituir el patrimonio histórico-documental de la música en Cuba, lo que representa una limitación de las acciones de gestión, de las que el patrimonio debe ser objeto primo. Es por ello pertinente recorrer lo dicho al respecto por especialistas para la conceptualización de un término adecuado, así como también será de utilidad abordar las generalidades del marco legal internacional y nacional existente pero insuficiente. Para gestionar el patrimonio histórico-documental de la música en Cuba se requiere investigarlo, protegerlo, conservarlo y difundirlo, de forma que se asegure su salvaguarda en beneficio de las generaciones presentes y futuras.

Palabras claves: patrimonio musical, Cuba, conceptualización, marco legal, gestión.

Historical-Documentary Heritage of Music in Cuba: conceptualization of the term and its need for management

Abstract

In Cuba, most of the studies on musical heritage have been centered on the musical and dance expressions that constitute intangible heritage of the country. Equally important are the documents

* Profesor a Tiempo Parcial, Departamento de Música y Artes Escénicas, UG (México). Maestro en Artes, Línea de Historia y Lenguajes de la Música, Universidad de Guanajuato (México, 2018).

** Directora, Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, OHC (Cuba). Doctora en Ciencias sobre Arte, Área de Musicología, Universidad de Valladolid (España, 2010).

*** Profesor Titular, Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, UH (Cuba). Doctor en Ciencias Económicas, Universidad de La Habana (Cuba, 2002).

related to the practice of music in the nation, since they constitute the material witness to the development achieved by the various aesthetic, technical and ideological-musical currents that have followed each other throughout history. At present, there is a lack of an operative term to designate what should constitute the historical-documentary heritage of music in Cuba, limiting the management actions of which should be the prime object. It is therefore pertinent to refer what has been said in this regard by specialists for the conceptualization of an adequate term, as well as to address the generalities of the existing but insufficient international and national legal framework. In order to manage the historical and documentary heritage of music in Cuba, it is necessary to investigate, protect, preserve and disseminate it, to ensure its safeguard for the benefit of present and future generations.

Keywords: musical heritage, Cuba, conceptualization, legal framework, management.

Introducción

El musicólogo Jesús Gómez Cairo en sus palabras de apertura del Taller Internacional *Patrimonio Musical: Rescate y Difusión*, auspiciado por el Museo Nacional de la Música en 2013, mencionó que el patrimonio musical está integrado por “[...] los bienes músico-culturales, materiales y espirituales [...] [que] identifican a una comunidad, nación o región, en su devenir histórico y en su proyección social” (Gómez Cairo, 2013:14). En la misma alocución, este especialista refería que “[...] los tesoros artísticos y culturales que adquieren un alto valor y gran significación en cualquiera de las esferas de creación de la música [...]” deben ser considerados parte integrante del patrimonio musical. Dentro de estos caudales es imprescindible la mención a las “[...] obras 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” (Ídem).

A nivel mundial, la preocupación por la salvaguarda del patrimonio histórico-documental de la música es relativamente nueva, pero exponencialmente creciente. Baste, a manera de ilustración, la mención de los procesos de catalogación aplicados a los fondos archivísticos atesorados en catedrales hispanoamericanas, así como también a los instrumentos musicales pertenecientes a iguales instituciones religiosas y la documentación musical resultante de la creatividad de destacados compositores.

El patrimonio musical de Cuba constituye una parte importante de la historia cultural dado que es testimonio del desarrollo alcanzado por las diversas corrientes estéticas, técnicas e ideológicas que se sucedieron en la nación. Vestigios de ello son las partituras, instrumentos musicales, documentos relativos a la difusión de

la actividad musical, así como las expresiones iconográficas y fonogramas que integran el patrimonio cultural.

En Cuba, la mayoría de los estudios sobre patrimonio musical han estado centrados en las expresiones músico-danzarias que constituyen el patrimonio inmaterial del país. Los únicos bienes relacionados con la práctica musical que hasta el momento han sido declarados Patrimonio Cultural de la Nación son la rumba, el repentismo, el son, las parrandas de la región central de Cuba y el danzón, los cuales tienen sus antecedentes en la denominación de la tumba francesa como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial, por la UNESCO en 2003.

Atendiendo a que la salvaguarda del patrimonio histórico-documental de la música es igualmente trascendental para la cultura nacional, Argeliers León, en el prólogo a la primera edición del *Catálogo de música de los archivos de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* del musicólogo Pablo Hernández Balaguer, mencionaba que:

Existen, en nuestro país, numerosos documentos que permitirían reconstruir, de manera fehaciente, toda nuestra historia musical y volcarla documentalmente en las manos de los estudiosos. Muchos de estos se encuentran en archivos de diversas instituciones y de particulares (Hernández Balaguer, 1979: 9).

Al respecto, Jesús Gómez Cairo expresó en su “Estrategia de inserción del patrimonio musical en los actuales procesos socioculturales”:

El patrimonio musical guardado en archivos, [...] que no es conocido ni difundido, que no “suena” ni se promueve en toda su magnitud, [...] no podemos decir que no es patrimonio, [...] y por desconocimiento no forma parte de la identidad y autorreconocimiento del pueblo-nación. (Gómez Cairo, 2013:19).

Tal es el caso de la documentación histórica de la música igualmente atesorada en bibliotecas, museos, centros de documentación e investigación de nuestro país, instituciones que carecen de un término operativo para designar aquello que debe constituir su objeto de estudio. Esto trae como consecuencia que los conocimientos y experiencias acumuladas durante el trabajo con este particular patrimonio cultural sean abordados, en su mayoría, solo como resultados de investigación materializados en importantes herramientas de recuperación de la información, y no desde los procesos del propio ciclo de su gestión, lo que constituye un vacío científico para saldar.

A esto se suma que no existe una uniformidad metodológica en la gestión del patrimonio histórico-documental de la música, dado que su salvaguarda depende de las misiones específicas que posee cada institución que lo atesora, a tenor de la existencia del *Programa de rescate, plasmación y difusión del Patrimonio Musical Cubano* subvencionado por el Instituto Cubano de la Música y rectorado por el Museo Nacional de la Música. Baste señalar las diferentes posiciones que en un archivo, biblioteca, museo o centro de documentación e investigación se tienen sobre un mismo documento, lo cual condiciona su gestión, ya sea desde lo documental, la información o el conocimiento. Cada una de estas labores de preservación explicitan características intrínsecas del patrimonio histórico-documental de la música, particularizando con justeza en campos determinados, omitiendo *per se* informaciones que enriquecerían el resultado del proceso.

Ante esa problemática, ¿qué bienes culturales podemos considerar objetos integrantes del patrimonio histórico-documental de la música en Cuba? ¿Qué leyes protegen o no estos bienes culturales a nivel nacional e internacional? ¿Cómo debe ser gestionado el patrimonio histórico-documental de la música dentro del marco institucional cubano?

Teniendo en cuenta que este trabajo posee un enfoque cualitativo, no se busca agotar la complejidad del problema tratado, sino abordarlo con enunciados que constituyan puntos de partida para su investigación. Asimismo, toda investigación cualitativa se basa, ante todo, en el proceso mismo de recolección y análisis de datos. Sus resultados serán generalmente interpretativos y estarán condicionados por la descripción y valoración personal de los autores (Hernández Sampieri *et al*, 2006). En este caso en particular, supone una revisión exhaustiva de fuentes documentales que hayan aportado explícitamente a una posible construcción de lo entendido como patrimonio musical en Hispanoamérica, por lo que constituye una puerta de entrada a futuras investigaciones sobre modelos de gestión de tan significativo patrimonio cultural.

Patrimonio musical en Cuba e Hispanoamérica y su dimensión histórico- documental

En 1985 el catedrático español Antonio Martín Moreno se acerca, por primera vez explícita en el ámbito hispano, a lo que se puede considerar como patrimonio musical. En su artículo “El patrimonio musical andaluz: estudio y problemas de investigación”, este autor menciona que:

El patrimonio musical andaluz, integrado por partituras manuscritas, instrumentos, referencias en actas capitulares y de todo tipo, etc., es extraordinariamente rico e importante [...] ya que este configura, ni más ni menos, nuestra propia historia” (Martín Moreno, 1985: 264).

Más allá de las propias limitaciones de la conceptualización propuesta, iniciadas por la abreviatura de un etcétera infinito y la puesta en valor de esa manifestación del patrimonio cultural solo por su historicidad, el musicólogo deja sentadas las bases del patrimonio musical en el marco geográfico y cultural de una comunidad autónoma, hispánica en particular, novedosa posición en su momento. A esto se suma que Antonio Martín implica los recursos de la administración territorial en lo que él llama “[...] la larga cadena que va desde la localización de las fuentes y obras hasta su edición y audición en grabación o en concierto, pasando por la ordenación e interpretación [...]”, proceso de gestión que implica las acciones de inventariar, catalogar y analizar el patrimonio musical conservado (Ídem).

Una década después, el investigador peruano Aurelio Tello, con su trabajo “El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa”, publicado en 1997, sumaría considerables bienes culturales a los ya descritos por Martín Moreno al referenciar que:

El patrimonio musical de México está, pues, integrado por un vasto conglomerado de expresiones sonoras, con diferentes usos y significados [...] Pero, además, es todo aquello que contribuye a la historia sonora de México [...] manuscritos [...], todos los registros en partituras, cintas o discos de la música viva de nuestro siglo [...] la riquísima gama de publicaciones sobre música [...] las colecciones fonográficas [...] las colecciones de programas de mano, las carteleras, los carteles, las fotografías (Tello, 1997: 88).

Al respecto, su autor da por sentado que, desde un paradigma antropológico, la herencia musical no es sólo objetos históricos, partituras raras e instrumentos musicales, sino un cúmulo de sensaciones y vivencias que constituyen expresiones multiculturales. Estas son resultado de procesos de hibridación imperantes entre los disímiles legados (indígena, español, africano, de otros europeos y hasta de personas asiáticas, como los chinos) que constituyen la identidad de la nación mexicana. Con ese discurso poscolonial y de avanzada, América Latina no llegaría tarde a la preocupación imperante sobre la gestión del patrimonio musical.

El 14 de mayo de 1998 se firma en la comunidad española de Valencia la Ley Valenciana de la Música, primera de su tipo en el ámbito hispanoamericano, en cuyo artículo 35.1 define que: “Integran el patrimonio musical valenciano los bienes, actividades y entidades de carácter musical especialmente representativos de la historia y la cultura de la Comunidad Valenciana” (García, 2014:182). Si bien la definición precedente se orienta esencialmente hacia el mundo de las bandas de música –germen formativo de esa ley–, ella supone un salto cualitativo en lo que respecta a la reflexión sobre el patrimonio histórico-documental de la música en España. Tal es el caso que, en el resto de sus artículos, rubrica la necesidad de proteger, conservar y tutelar –en definitiva, gestionar– los bienes del patrimonio musical valenciano mediante la creación de un fondo de documentación musical en colaboración con la Biblioteca Valenciana y con diferentes administraciones, que permitiera difundir el patrimonio musical de la región.

Hasta ese momento, 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 musicales propios de determinadas culturas, regiones o países. Sería en 2005 que la catedrática española María Gembero Ustároz con su ponencia “El patrimonio musical español y su gestión” en el VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, realice una primera aproximación a su conceptualización a partir de concretar que:

Patrimonio Musical español es el conjunto de bienes y manifestaciones musicales materiales e inmateriales producido por la sociedad hispana a través de su historia que contribuye a identificar y diferenciar su cultura y debe ser protegido, conservado y difundido (Gembero Ustároz, 2005:142).

Esta autora toma como punto de partida el concepto de patrimonio histórico-cultural expuesto en la Ley del Patrimonio Histórico Español rubricada el 25 de junio de 1985, comprendiendo la pertinencia y relación existente entre ambas categorías. Nótese que la mención a la “sociedad hispana” puede aludir en su conjunto a los países hispanoamericanos, por lo que el legado musical americano queda incluido en esta definición. En la misma intervención, la catedrática menciona que las iniciativas de gestión del patrimonio musical hasta ese momento eran heterogéneas e inconexas (Ibídem:174), por lo que señala los principios de trabajo que comúnmente deben poseer para su acertado rescate: conservación, recopilación, catalogación y difusión, sin profundizar en ellos.

En 2008, el investigador español Antonio Ezquerro Esteban, en su artículo “RISM-España y la catalogación musical en los archivos de la Iglesia”, contribuye con la polémica existente sobre los bienes que integran el patrimonio musical al señalar que en el contexto de la Iglesia católica [española]:

Hablar de patrimonio musical [...], supone al menos, una triple posibilidad: 1) tratar de un patrimonio organológico de primer orden, que se plasma en [...] numerosos órganos históricos [...] así como otro instrumentario muy rico y variado [...] 2) tratar de un patrimonio inmaterial, sonoro o auditivo [...], recogido en la memoria colectiva de los fieles [...] 3) tratar de un patrimonio musical documental (Ezquerro Esteban, 2008: 463).

Desde el punto de vista musicológico, dicho concepto parte de la base de que los instrumentos musicales forman parte de una dimensión diferente al resto del patrimonio histórico-documental de la música, entendiéndolos solo desde su funcionalidad objetual y no informativa. La mejor contribución que realiza este autor al debate fue el enunciado de algunas reflexiones que surgen al paso del investigador a la hora de abordar lo que él llama el “patrimonio histórico-musical documental”. Tal es el caso de la idea preconcebida de que la música que se acumula y atesora en los archivos eclesiásticos es exclusivamente religiosa, cuando no es totalmente cierto (Ibídem: 465).

Al respecto, la bibliotecóloga cubana Sara María Martínez García, en su tesis para obtener el grado de Máster en Bibliotecología y Ciencias de las Información, titulada “La Conservación de las Cintas Magnéticas en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. Alternativas para salvaguardar el patrimonio musical cubano”, menciona que:

La memoria cultural de los pueblos es de vital importancia para el enriquecimiento y desarrollo de la identidad cultural; la preservación del patrimonio musical permite relacionar el pasado con el presente y modelar el futuro. [...] El legado documental en las bibliotecas y archivos constituye la mayor parte de esa memoria y refleja la diversidad de pueblos, lenguajes y culturas (Martínez García, 2008: 3).

La misma especialista señala que, como parte esencial del patrimonio cultural, la música es un efectivo medio de expresión de identidad, donde convergen su carácter emotivo-sensorial y también conscientemente intelectual (Ídem). Por esta

razón, es necesario preservarla, y difundirla quiere decir: ‘gestionarla’, lo cual implica una voluntad de acción a nivel social.

El profesor español Alejandro Vargas Serrano, en su texto “El patrimonio musical: análisis conceptual y metodológico” de 2009, ahonda en cómo la labor investigativa ha condicionado los bienes culturales que integran el patrimonio histórico-documental de la música:

La selección de esta documentación es llevada a cabo por el investigador o el organismo encargado de los estudios. Dentro de esta selección encontraremos preferencias dependiendo de la tipología de documentación e incluso de los gustos y afinidades en el proceso de investigación (Vargas Serrano, 2009).

Igualmente, reflexiona sobre la necesidad tanto del trabajo de catalogación y ordenación de las piezas, obras y documentos conservados, como de la interpretación gnoseológica de ese material. Al decir del autor, estas dos líneas de trabajo no han de verse enfrentadas, sino que “[...] lo ideal es contar con un catálogo riguroso que permita reflexionar y estudiarlo [se refiere al patrimonio histórico-documental de la música] de forma precisa” (Ibídem).

Teniendo en cuenta la intangibilidad del hecho musical y la prueba fáctica de la materialidad de la documentación, la musicóloga y archivóloga uruguaya Marita Fornaro Bordolli, en el libro *Archivos y Música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay* editado en 2011, señala que:

Las artes musicales [...] son manifestaciones que se desarrollan en el tiempo [...] lo que supone que, sin documentos que den cuenta de ellas, su vida es por demás efímera [...]. Los documentos que quedan transforman ese patrimonio inmaterial en patrimonio almacenable, ordenable, sujeto a interpretación (Fornaro Bordolli, 2011: 3).

Por esta razón, Marita Fornaro enfatiza en que los archivos son lugares donde el patrimonio intangible deviene patrimonio material, son instituciones que conllevan una responsabilidad asociada que debe ser afrontada desde diferentes disciplinas (Musicología, Archivología, Ciencias Informáticas) para trascender los problemas iniciales concernientes a la identificación de los fondos y sub-fondos, diferencias respecto a los objetivos de trabajo, diseño y vaciado de información en las bases de datos todas estas, competencias de una gestión integral (Ibídem: 8). Asimismo, con una visión amplia de la cuestión, la

catedrática entiende la ‘interpretación’ del patrimonio documental de la música en un doble sentido, como comunicación y como epistemología de trabajo, al mencionar:

Debemos ser capaces de comunicar a los jóvenes que lo que en esos archivos se conserva no es letra muerta ni grabaciones convenientemente enmudecidas, sino parte de la historia de todas las músicas del continente [...] hacerlas vivir nuevamente, no desde una mirada seca y meramente descriptiva, sino analizadas desde nuevos marcos teóricos [...] que sean capaces de lograr el enfoque interdisciplinario enriquecedor de esas voces (Fornaro Bordolli, 2011: 8).

Basándose en la ansiada visión transdisciplinaria del siglo XXI, los investigadores colombianos María Lodoño Fernández y Gonzalo Medina Pérez, en su publicación “Patrimonio musical, diversidad cultural y radiodifusión de interés público” de 2012, abordan la categoría de patrimonio musical desde el paradigma de la complejidad al afirmar que:

Hacen parte del patrimonio musical de una comunidad, el sistema o los sistemas que utiliza para ordenar su discurso sonoro y que determinan el contenido y la estructura de eso que se quiere expresar a través de la música; las prácticas vocales, instrumentales y mixtas; patrones rítmicos, melódicos, estructuras formales, armonías; instrumentos y conjuntos instrumentales (formatos) determinados; colores o timbres sonoros y maneras peculiares de utilizar voces e instrumentos; compositores e intérpretes; relatos hechos pregón, danza, canción; colecciones y archivos de partituras y grabaciones; teorías, investigaciones, escritos referidos a la historia y al quehacer musical; espacios físicos y simbólicos donde habita y por donde circula la música que crea o apropia una sociedad y que a la vez la caracterizan y diferencian, porque han llegado a alojarse, a instalarse en su modo de vida, en sus prácticas cotidianas, adquiriendo un valor simbólico (Lodoño Fernández y Medina Pérez, 2012:108).

Valga señalar que los investigadores pretenden definir el patrimonio musical sobre la base de una enumeración que condiciona su juicio argumentativo al valor simbólico, histórico y sociocultural, criterios que manejan con exhaustividad. Tomando como sedimento la amplitud de esta noción conceptual, el patrimonio musical implica una construcción dinámica de valores y significados culturales, un proceso social que tiene que ver con la funcionalidad, la construcción de la

memoria y el sentido de lugar (a niveles local, regional, nacional e, incluso, internacional); de ahí su importancia en la conformación de identidades.

En el mismo año, el fiscal español Jesús García Calderón, en una conferencia sobre patrimonio musical realizada en el Centro de Documentación Musical de Andalucía trasciende lo que considera un axioma técnico-enumerativo para definir el patrimonio histórico musical como el “[...] conjunto de bienes muebles e inmuebles, conductas o actividades, que utilizan la música como expresión del arte, el conocimiento y la cultura, y alcanzan una relevante significación histórica” (García Calderón, 2012). Este jurista señala que la relevancia histórica del patrimonio musical puede serle atribuida por diferentes razones, que pasan por la pertenencia del bien a un músico famoso, a una personalidad o por su valor intrínseco, material o simbólico. Igualmente, enfatiza en que su historicidad no depende de que haya transcurrido un espacio de tiempo determinado que le otorgue antigüedad, sino que la relevancia de bienes, conductas o actitudes puede estar presente en sucesos relativamente recientes cuando hay una connotación suficiente para analizarlos (Ibídem). Teniendo en cuenta la importancia de lo expresado, el concepto contiene un juicio de valor que es dado por las autoridades culturales en cada momento histórico.

De ese modo, el musicólogo cubano Jesús Gómez Cairo en su “Estrategia de inserción del patrimonio musical en los actuales procesos socioculturales”, anteriormente referenciada, menciona:

Patrimonio musical pueden ser obras musicales, artistas que son tesoros humanos vivos, instrumentos musicales de alto valor técnico o histórico, partituras manuscritas y algunas ediciones de grandes composiciones, documentos originales que atestigüen la historia de la música, grabaciones musicales de alta significación y hasta ciertos tipos de reproductores de esas grabaciones (Gómez Cairo, 2013:14).

Gómez Cairo, también director del Museo Nacional de la Música, enfatiza en la dimensión documental del patrimonio musical como vía para salvaguardar el conocimiento histórico que se ha vuelto tangible. Igualmente, señala que el concepto de patrimonio musical debe incluir tanto al patrimonio histórico pasado como al patrimonio histórico presente, trascendiendo los criterios de antigüedad (Ibídem:15).

Por su parte, la profesora uruguaya Laura Fahrenkrog, publica en ese mismo año su artículo “Hablar sobre patrimonio musical en Chile: reflexiones”, y parte del hecho de que el patrimonio musical no ha sido del todo definido en el

contexto hispanoamericano. En esa comunicación, la autora toma partido por la noción integradora del patrimonio musical mexicano expuesta por Aurelio Tello, en esencia aplicable en otros ámbitos regionales. Desde una perspectiva personal, enfatizando en la investigación histórico-documental de la música, reflexiona que:

un aporte al patrimonio musical desde la perspectiva de la musicología debe apuntar al estudio de los vínculos de los repertorios, escritos o no, con la sociedad que los cultivó [...], sus proyecciones y las características de los procesos que impulsan su continuidad, o bien su desaparición (Fahrenkrog, 2013: 55).

Resalta su noción de que el bien cultural, que forma parte del patrimonio musical, puede estar “destinado” a dispersarse, atendiendo a los procesos imperantes en la sociedad, los cuales legitiman o no las declaraciones de patrimonio. Tal es el hecho de que, en casos extremos, o se “patrimonializan” todos los bienes identificados o no se reconoce ninguno a salvaguardar, nociones erradas sobre la gestión de dichos bienes.

Con relación a esto, el profesor español Miguel Ángel Marín López, en su ponencia “El problema del patrimonio musical *español* y su recuperación a través del concierto” del 2014, expone:

La noción de patrimonio musical es una etiqueta empleada, al menos en el caso español, con cierto abuso y casi siempre con intenciones reivindicativas [...]. En el caso del patrimonio musical inmaterial (por oposición al material constituido por instrumentos, documentos y objetos diversos relacionados con la música), y la cultura occidental, se basa en una tradición escrita, una particularidad única en el conjunto de tradiciones musicales del mundo (Marín López, 2014:197).

Para no abusar de estas prácticas, el propio investigador debe consignar la noción de patrimonio cultural con el sentido de identidad y pertenencia a una colectividad que hunde sus raíces en la historia compartida. Por ello, las circunstancias socioculturales han condicionado la pervivencia de un patrimonio musical de transmisión escrita posible de recuperar, conservar y difundir (Ídem).

En su “Estrategia para la preservación integral de documentos sonoros en la mediateca de la Biblioteca Provincial de Ciego de Ávila” de 2014, la historiadora y conservadora cubana Yusmaidi Marrero Núñez reafirma el patrimonio como

herencia cultural, vehículo de la historia, precursor de tradiciones y componente imprescindible de la identidad. En el mismo artículo da a conocer la supra-categoría de patrimonio sonoro, en la cual incluye diferentes expresiones del patrimonio musical, pero con el cual no se debe confundir (Marrero Núñez, 2014: 246). Aún más interesante resulta su visión del sonido como documento, que entiende la complementariedad de los valores patrimoniales (histórico-estéticos) y científicos (informativo-documental) que porta, los cuales redundan en su autonomía como parte integrante de la identidad cultural. Para lograr la preservación integral de los documentos sonoros, la especialista propone varias etapas (identificación, diagnóstico, adquisición, inventario, conservación, digitalización, catalogación y acceso) del proceso que implementarán los equipos multidisciplinarios.

Haciendo énfasis en la dicotomía teórico-conceptual sobre la materialidad o inmaterialidad del patrimonio musical, el especialista cubano Yohany Le-Clere, en su artículo “Música escrita: ¿patrimonio cultural material o inmaterial? La pertinencia de un término” publicado en 2015 –del cual este artículo toma lo “pertinente”–, argumenta:

La música en tanto patrimonio [...] trasciende la mera ubicación en una u otra tipología patrimonial, ya que ninguno de estos constructos es capaz de contener la amplitud de sus componentes, ni de las resultantes derivadas de las interacciones entre ellas; y, en última instancia, con la sociedad (Le-Clere, 2015: 109).

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, el desconocimiento aparente sobre las manifestaciones del patrimonio musical denota la existencia de vacíos teóricos que no podrán reflejarse en documentos jurídicos y administrativos hasta que no sean resueltos. Por lo que en esta investigación se entiende como *patrimonio histórico-documental de la música en Cuba* al conjunto de bienes culturales que constituyen el testimonio material de la práctica musical realizada en Cuba a lo largo de su devenir histórico. Serán considerados como tales aquellos documentos de música anotada (partituras y *particelle* manuscritas o impresas), música programada o grabada (discos LP, bandas magnetofónicas, cilindros, CD, DVD y sus equipos reproductores), representaciones iconográficas musicales (grabados, fotografías, pinturas), objetos organológicos (instrumentos musicales y sus herramientas de luthería), documentos relativos a la administración de la actividad musical (correspondencia, actas, inventarios, catálogos) y a la difusión de la práctica musical (crónicas, críticas, artículos, ensayos) que posean relevantes

valores simbólicos, históricos, culturales, artísticos, científicos y sociales.

Marco legal del patrimonio cultural y de las expresiones histórico-documentales de la música de la UNESCO¹ y Cuba

Según consta en la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural* aprobada el 16 de noviembre de 1972, se considera patrimonio cultural a:

los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos [...], los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas [...], los lugares: obras del hombre y obras conjuntas del hombre y la naturaleza, así como las zonas incluidas [...] que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico (UNESCO, 1972, art.1).

El mencionado documento contiene una estrecha visión sobre el patrimonio cultural, alude en su mayoría a bienes materiales relacionados con lo edificado por el hombre en su devenir histórico y evade la problemática particular que entraña el patrimonio inmaterial y sus soportes documentales. En realidad, estas cuestiones ya se habían empezado a dilucidar casi dos décadas antes, el 14 de mayo de 1954, con la rúbrica de la *Convención para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado*. En esta se define a los bienes culturales como:

los bienes, muebles o inmuebles, que tengan una gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, tales como los monumentos [...], los campos arqueológicos, los grupos de construcciones [...], las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducciones de los bienes antes mencionados. (UNESCO, 1954, art.1)

Dentro de los aspectos mencionados en la lista anterior, queda implícita la música y sus soportes documentales, ideas que serían ratificadas con la firma de la *Convención sobre la Defensa del Patrimonio Arqueológico, Histórico y Artístico de la Naciones Americanas* el 16 de junio de 1976. En los apartados de esta

¹ UNESCO: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

convención se incluye, entre otros bienes culturales, a las “bibliotecas y archivos; incunables y manuscritos; libros y otras publicaciones, iconografías, mapas y documentos editados hasta el año de 1850 [...]” (OEA,² 1976, art.2), categorías generales dentro de las que se pueden incluir expresiones del patrimonio histórico-documental de la música.

Casi dos décadas después, con la firma de la *Carta Internacional sobre Turismo Cultural. La Gestión del Turismo en los Sitios con Significación Cultural*, queda establecido que “el concepto de patrimonio es amplio” (ICOMOS,³ 1999), y que abarca desde los paisajes y sitios históricos, hasta la biodiversidad, objetos diversos, tradiciones pasadas y presentes, así como conocimientos y experiencias vitales.

Dentro del subsistema de trabajo de la UNESCO, el programa *Memoria del Mundo* determina que el patrimonio documental es la memoria colectiva y documentada de los pueblos, puesto que traza la evolución del pensamiento, descubrimientos y logros de la sociedad humana (UNESCO, 2002: 1). A esto se suma que la importancia del legado documental, que se encuentra generalmente en las bibliotecas, archivos, museos y lugares de custodia existentes en todo el planeta, trasciende los límites del tiempo y la cultura; por lo que debe preservarse para las generaciones actuales y futuras, además de ser puesto a disposición de todos los pueblos del mundo (Ibídem: 4). Es por ello por lo que el propio programa considera documento a “aquello que documente o consigne algo con un propósito intelectual deliberado” (Ibídem: 6); comprendiendo características tales como que sea movable, consistente en signos (códigos, sonidos y/o imágenes), conservable y reproducible. Por tales motivos, entre otros ejemplos incluye a los manuscritos, partituras, grabados, dibujos, discos y cintas grabadas, objetos integrantes del patrimonio histórico-documental de la música.

En el año 2003 se corrobora la multidimensionalidad del patrimonio cultural con la firma de la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. En esa convención se entiende por patrimonio cultural inmaterial a:

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 [...] los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural (UNESCO, 2003, art.2).

² OEA: Organización de Estados Americanos.

³ ICOMOS: Consejo Internacional de Sitios y Monumentos.

Según se define en el párrafo anterior, el patrimonio inmaterial se manifiesta en los ámbitos de las tradiciones y abarca expresiones orales, incluido el idioma; las artes del espectáculo, dentro de las que se pueden encerrar las expresiones musicales; los usos sociales como rituales y actos festivos; los conocimientos relacionados con la naturaleza y el universo; así como las técnicas artesanales. Resulta importante señalar que en esa misma convención se considera y explicita que entre el patrimonio cultural inmaterial y el patrimonio material cultural y natural existe una profunda interdependencia, lo cual ayuda a comprender la estrecha relación existente entre las expresiones musicales y sus soportes documentales, que constituyen un verdadero crisol de la diversidad cultural y garante del desarrollo sostenible (Ibídem).

Según se menciona en la *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales* de 2005, la diversidad cultural no solo se manifiesta

en las diversas formas en que se expresa, enriquece y transmite el patrimonio cultural de la humanidad [...], sino que también a través de distintos modos de creación artística, producción, difusión, distribución y disfrute de las expresiones culturales, cualesquiera que sean los medios y tecnologías utilizados (UNESCO, 2005a, art.4).

Hay que tener en cuenta que la diversidad cultural constituye patrimonio común, que debe valorarse en provecho de todos y que crea un mundo variado que acrecienta las posibilidades, capacidades y valores humanos (Ídem). Por lo que el llamado patrimonio histórico-cultural de la música es la expresión de que la cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y el espacio. Esta dimensión particular del patrimonio cultural también es representativa de la originalidad y pluralidad de las expresiones culturales de los pueblos y sociedades que conforman la humanidad.

En Cuba, la Ley No. 1 de Protección al Patrimonio Cultural del 4 de agosto de 1977, mediante su Reglamento contenido en el Decreto No. 118 del 23 de septiembre de 1983, define como bienes que forman parte del patrimonio cultural de la nación a “aquellos bienes, muebles e inmuebles, que son la expresión o el testimonio de la creación humana o de la evolución de la naturaleza y que tienen especial relevancia en relación con la arqueología, la prehistoria, la historia, la literatura, la educación, el arte, la ciencia y la cultura en general [...]” (CM,⁴ 1983,

⁴ CM: Consejo de Ministro de la República de Cuba.

art.1). En consecuencia, en la legislación se enfatiza en que –entre otros elementos integrantes– los documentos y demás bienes relacionados con la historia, forjadores de la nacionalidad y acontecimientos de importancia nacional e internacional; los bienes de interés artístico; los manuscritos raros y documentos de interés especial; los archivos e instrumentos musicales, son parte constitutiva del patrimonio cultural de la nación. En esencia, esta lista representativa puede contener en sí misma las variadas expresiones documentales del patrimonio musical, el cual se ve reflejado desde su pluralidad objetiva.

Un poco más explícita, pero igual de imprecisa, es la Ley No. 2 de Monumentos Nacionales y Locales, rubricada el mismo 4 de agosto de 1977 en Cuba y su Reglamento refrendado en el Decreto No. 55 del 18 de diciembre de 1979, cuando define a los objetos que pueden ser declarados Monumento Nacional o Local como

aquellas armas, pinturas, esculturas, instrumental científico, formaciones naturales separadas de su medio y cualquier otro bien que, por su excepcional significado cultural, histórico o social, merezcan ser conservados y protegidos (CM, 1979, art.7).

Obsérvese que en “cualquier otro bien” podrían quedar contenidas perfectamente las expresiones del patrimonio histórico-documental de la música, aun cuando no se mencionan de manera explícita. En la propia legislación se señala que la declaración de Monumento Nacional o Local se hará atendiendo al valor o valores que presente el mismo (Ibídem, art. 30), por lo que el juicio de valor se establece a partir de parámetros de significación que van desde su relevancia histórica, política, social, científica o cultural, hasta su estilo, detalles decorativos, ambientales y particularidades fisiográficas o geológicas, algunos de ellos válidos también para documentos musicales considerados patrimonio.

Para preservar la memoria histórica de la nación y la protección de los documentos que la integran, el 10 de abril de 2009 se firma el Decreto-Ley No. 265 del Sistema Nacional de Archivos de la República de Cuba, en el cual se define como Patrimonio Documental de la Nación cubana al

conjunto de documentos generados o reunidos en el ejercicio de la actividad de las personas naturales o jurídicas, que por su valor económico, político, social, científico-técnico, legal, cultural, histórico o para la defensa, requiere ser conservado de forma permanente. Incluye el Patrimonio Bibliográfico de la Nación Cubana (CM, 2009, art.2-g).

De acuerdo con lo expresado, se convierten en parte del Patrimonio Documental de la Nación los documentos de significativo valor histórico, autográfico o que posean otros atributos que sean de importancia para el Estado, las actividades científicas, tecnológicas, jurídicas, económicas, políticas y culturales. Los documentos del patrimonio musical cubano pueden contener cualquiera de esos valores.

Como se ha podido apreciar, son contadas las ocasiones en que en la normativa legal existente, internacional y nacional, se especifican bienes estrictamente musicales; estos han de suponerse englobados en términos generales. Tal vez por estas razones o por otras que aún se desconocen, el único bien cultural relacionado directamente al patrimonio musical que ha sido declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad es la *Novena Sinfonía* de Ludwig van Beethoven (A.A., 2002). En Cuba ninguna expresión del patrimonio histórico-documental de la música se ha declarado todavía Patrimonio Cultural de la Nación, o al menos, como Patrimonio Documental de la Nación.

Necesidad de la gestión del patrimonio histórico-documental de la música

La primera mención explícita de la relación entre gestión y patrimonio cultural que aparece en la legislación internacional se encuentra en la *Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico* de 1990. En ella se indica que la protección y adecuada gestión del patrimonio arqueológico es imprescindible para permitir a los científicos estudiarlo e interpretarlo en beneficio de generaciones presentes y futuras (ICOMOS, 1990), mismo enfoque aplicable a cualesquiera de los bienes que integran el patrimonio cultural. En la misma carta se recomienda que la protección del patrimonio arqueológico “exige un fundamento más amplio de competencias y conocimientos profesionales y científicos [...]” (Ibídem), por lo que debe basarse en una colaboración efectiva entre especialistas de múltiples disciplinas. Para ello, incluye reglas profesionales relativas al inventario, prospección, excavación, documentación, investigación, mantenimiento, conservación, preservación, restitución, información, presentación, acceso y uso público del patrimonio arqueológico, funciones de alcance global que sistematizan integralmente su proceso de gestión.

Casi una década después, con la firma de la *Carta Internacional sobre Turismo Cultural. La Gestión del Turismo en los Sitios con Significación Cultural*, se determina que el objetivo fundamental de la gestión del patrimonio consiste en “comunicar su significado y la necesidad de su conservación tanto a la comunidad anfitriona como a los visitantes” (ICOMOS, 1999). En el mismo documento se

enfatisa en el uso de programas de interpretación patrimonial para presentar esos significados, herramienta imprescindible para la difusión de los resultados. Pero es limitado pensar que la gestión del patrimonio cultural se reduce solo a la actividad de comunicación, cuando esta es un eslabón más del complejo proceso de gestión. En este sentido, Josep Ballart y Jordi Tresserras, en su libro *Gestión del Patrimonio Cultural*, entienden por gestión del patrimonio al “conjunto de actuaciones programadas con el objetivo de conseguir una óptima conservación de los bienes patrimoniales y un uso de estos bienes adecuado a las exigencias sociales contemporáneas” (Ballart y Tresserras, 2010: 15). Nótese que esa conceptualización trasciende las razones comunicativas de la gestión patrimonial para incluir acciones planificadas y organizadas que persiguen el logro de objetivos definidos. Estos no solo incluyen la conservación sino también los usos sociales que se les darán a los bienes patrimoniales a gestionar. A esto se suma que los autores consideran al patrimonio como un recurso cultural, limitado y diferenciado, características que deben ser tomadas en cuenta para su gestión. La relativa escasez de los bienes patrimoniales persuade a los gestores para que establezcan métodos que aborden su problemática, así como a dirigir los esfuerzos de investigación y conservación hacia los elementos más representativos. Al respecto, Ballart y Tresserras puntualizan que “la gestión del patrimonio [...] tiene como primera misión la realización de una cuidadosa selección. [...] En segundo lugar, debe encontrar los usos más adecuados y socialmente más beneficiosos para los bienes que se ha decidido preservar” (Ibídem: 18).

Partiendo de lo anteriormente mencionado, los mismos autores determinan que las principales funciones de la gestión patrimonial son identificar, recuperar, reunir, documentar, conservar, estudiar, presentar, exponer públicamente, interpretar y explicar los bienes culturales y sus colecciones. Asimismo, señalan que el conocimiento científico y disciplinar indica la manera de proceder correctamente con los objetos a gestionar (Ibídem: 23). Al respecto, María Ángeles Querol en su *Manual de Gestión del Patrimonio Cultural* expresa que la gestión del patrimonio cultural es “el conjunto de actividades destinadas a la protección de los bienes del Patrimonio Cultural, la mayoría de ellas son llevadas a cabo por distintas administraciones públicas” (Querol, 2010: 51). Por lo que, en su sentido más amplio, gestionar no es más que la realización de determinadas acciones para el logro de objetivos. Según la autora, en el contexto del patrimonio cultural, los propósitos deben ser proteger, conservar y difundir los bienes culturales para que puedan ejercer la función social por la que se definen, así como ser transmitidos a las generaciones futuras (Ibídem: 51). En definitiva, los

propósitos expresados por Querol sintetizan los objetivos que –para Ballart y Tresserras– tiene la gestión del patrimonio cultural.

Al determinar que las diligencias hacia el patrimonio cultural son muchas, en tanto competen a la sociedad en su conjunto, la misma profesora española especifica los mecanismos de su gestión. Para una mejor comprensión, los engloba en cuatro acciones fundamentales: conocer (dado que solo se puede proteger aquello que se conoce), planificar (en aras de programar lo que se va a hacer con los bienes culturales), controlar (estableciendo obligaciones para personas naturales y jurídicas), y difundir (“entrega” a la sociedad de los bienes patrimoniales) (Querol, 2010: 51-56).

Nótese que María Querol se hace partícipe del concepto de administración expuesto por Harold Koontz y Cyril O’Donnell en el libro *Curso de Administración Moderna*. Por tales motivos, se adscribe a la escuela del “proceso administrativo” u “operativa”, que considera a la administración como “una serie de acciones que se desarrollan para alcanzar una meta determinada con anterioridad” (1967: 16). A su vez, Querol sitúa las acciones mencionadas en contextos administrativos, prioritariamente públicos, por lo que no resulta extraño que eche mano de las funciones administrativas para entender los mecanismos de gestión. Resulta interesante señalar que la académica también utiliza como plataforma a las actividades gerenciales descritas por James Stoner, en vez de hacer uso estricto de las categorías de planificación (selección de objetivos y de políticas, programas y procedimientos para conseguirlos), organización (determinación y enumeración de las actividades necesarias para obtener los objetivos esperados), desarrollo del personal (actividades para dotar y mantener los recursos humanos en las posiciones creadas en la estructura organizativa), dirección (guía y supervisión de los subordinados) y control (medición de la ejecución, corrección de desviaciones negativas y cumplimiento de los planes) expuestas por Koontz y O’Donnell (1967: 55-57). La académica también utiliza como plataforma las actividades gerenciales descritas por James Stoner. En su libro *Administración*, Stoner reconoce que las organizaciones, entre ellas: las universidades, los museos y los archivos, son imprescindibles para la sociedad, en tanto guardan y protegen los conocimientos que la civilización ha acumulado en su devenir histórico (Stoner, 1998: 6), por lo que deben ser administradas o –lo que es lo mismo– gestionadas. El proceso administrativo referido por el autor está conformado por las cuatro actividades gerenciales: planeación (implica que los objetivos y acciones se basen, con anticipación, en algún método), organización (acción de disponer el trabajo, autoridad y recursos en forma tal que puedan lograr los objetivos previstos), liderazgo (el cual requiere dirigir y motivar directamente a los recursos humanos para el cumplimiento de las tareas) y control (el

administrador/gestor debe cerciorarse de que las acciones conduzcan a la obtención de las metas organizacionales) (Ibídem: 9-10).

Aun cuando las categorías precedentes son una herramienta metodológica útil para el conocimiento sobre la gestión, en la práctica no siempre es posible separarlas ya que tienden a fusionarse. A tenor de esto, es en la praxis donde los ejecutivos/gestores realizan todas estas funciones administrativas a la vez, independientemente del orden teórico-lógico determinado por los académicos (Koontz y O'Donnell, 1967: 55). Esta investigación se hace partícipe de lo expuesto por María Querol (2010), quien adapta las funciones administrativas de la gestión al tipo de constructo patrimonial, en base a criterios establecidos por Stoner (1998) y Koontz y O'Donnell (1967). Al respecto, Jorge Benavides en *La Herencia Cultural: conceptos claves para la protección* menciona que “el método general de abordar los bienes culturales establece cuatro actos que se estructuran secuencialmente [...]: investigar, proteger, conservar y difundir el legado cultural” (Benavides, 2013: 12). El propio autor enfatiza que la gestión tiene por objetivo el aumento de los resultados óptimos de una empresa, para lo cual hay que trazar estrategias, identificar acciones, definir actuaciones y tomar las decisiones adecuadas en el momento oportuno (Ibídem: 161). Por lo que para saber cómo alcanzar el resultado deseado se permite el uso práctico de la tecnología disponible, considerado por Koontz y O'Donnell como un arte aplicada. Tal arte, ya sea en música o en administración, es uno de los más creativos de todos los propósitos humanos, dado que su labor es crear aplicaciones útiles del conocimiento científico (Koontz y O'Donnell, 1967: 21).

Tales aplicaciones en materia de patrimonio cultural serían, entre otras, el diseño de necesarias propuestas metodológicas para la gestión de bienes culturales, como es el caso del patrimonio histórico-documental de la música. En estas actuaciones metodológicas deben asegurarse de que las particularidades documentales, informativas y del conocimiento que posee el patrimonio musical, sean tomadas en cuentas para su gestión. Por ello es que deben estar abocadas a operaciones interconectadas de investigación, protección, conservación y difusión que sean planificadas, organizadas, dirigidas y controladas por personas especializadas en cada uno de los campos de acción.

En conclusión

En Cuba, las iniciativas de gestión del patrimonio histórico-documental de la música son heterogéneas, insuficientes e inconexas, desde el punto de vista teórico-metodológico. Los bienes culturales que integran el patrimonio histórico-

documental de la música son pocas veces explicitados en las convenciones, cartas y programas internacionales, así como en las leyes y decretos-ley de Cuba, y se suponen englobados en términos generales. Atendiendo a 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.

Agradecimientos

Al Claustro Académico del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana adscrito a la Universidad de La Habana (UH, Cuba); al Lic. Jesús Gómez Cairo, director del Museo Nacional de la Música (MNM, Cuba); y a la MSc. Laura Vilar, directora del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC, Cuba).

Bibliografía

- A.A. 2002. “Una declaración de la Unesco. La novena Sinfonía ya es patrimonio de la Humanidad”. *Clarín*, 22 de diciembre. [Online] Disponible en: https://www.clarin.com/sociedad/novena-sinfonia-patrimonio-humanidad_0_HyQ-gXl0te.html (último acceso 21-06-2019).
- Ballart, Josep y Jordi Tresserras. 2010. *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Benavides, Jorge (comp.). 2013. *La Herencia Cultural: conceptos claves para la protección*. Londres: Amazon.co.uk.
- Delfín Guillaumin, Martha Eugenia. 2012. “La música mexicana, patrimonio tangible e intangible”. [Online] Disponible en: <https://www.ciberjob.org/etnohistoria/musica.htm> (último acceso 21-06-2019).
- Eli, Victoria. 1998. “Hacia una funcionalidad mayor en la ciencia musicológica”. *Música oral del Sur* 3: 55-58.
- Ezquerro Esteban, Antonio y Marian Montagut. 2013. “Del Archivo al Concierto: un itinerario para la recuperación teórica y práctica del barroco musical hispánico”. *Anuario Musical*, enero-diciembre, 68: 169-202.
- Ezquerro Esteban, Antonio. 2008. “RISM-España y la catalogación musical en los archivos de la Iglesia”. *Memoria Ecclesiae* 31: 463-482.
- Fahrenkrog, Laura. 2013. “Hablar sobre patrimonio musical en Chile: Reflexiones”. *Neuma* 6 (2): 46-57.

- Fornaro Bordolli, Marita (ed.). 2011. *Archivos y música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay*. Montevideo: Comisión Sectorial de Educación Permanente.
- García, Jesús. 2012. *Conferencia sobre Patrimonio Musical impartida en el Centro de Documentación Musical de la Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía*. [Video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=illub70h7oQ> (último acceso 21-06-2019).
- García, Jorge. 2014. “La gestión del patrimonio musical desde la Generalitat Valenciana”. En *Actas del Simposio: La gestión del patrimonio musical Situación actual y perspectivas de futuro*, editado por Antonio Álvarez et al., 175-185. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.
- Gembero Ustárriz, María. 2005. “El patrimonio musical español y su gestión”. *Revista de Musicología*, 28 (1): 135-181.
- Gómez, Pedro et ál. 2008. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León.
- Gómez Cairo, Jesús (2013). “Estrategia de inserción del Patrimonio Musical en los actuales procesos socioculturales”. En *Memorias del Taller Internacional Patrimonio Musical: Rescate y Difusión*. 10-22. La Habana: Museo Nacional de la Música.
- Hernández Balaguer, Pablo. 1979. *Catálogo de música de los archivos de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* (2^{da} edición). Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Hernández Sampieri, Roberto et ál. 2006. *Metodología de la investigación* (4^{ta} edición). México D.F: McGraw Hill Interamericana.
- Iglesias, Nieves. 2006. “Bibliotecas e investigación musical”. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, enero-febrero, 182: 55-65.
- Koontz, Harold y Cyril O'Donnell. 1967. *Curso de administración moderna: un análisis de las funciones de la administración* (3^{ra} edición). La Habana: Edición Revolucionaria.
- Le-Clere, Yohany. 2015. “Música escrita: ¿patrimonio cultural material o inmaterial? La pertinencia de un término”. *Boletín Música* 39: 107-111.
- Lodoño Fernández, María y Gonzalo Medina. 2012. “Patrimonio musical, diversidad cultural y radiodifusión de interés público”. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquía*, enero-diciembre, 26 (43): 105-123.
- Marín López, Miguel Ángel. 2014. “El problema del patrimonio musical español y su recuperación a través del concierto”. En *Actas del Simposio: La gestión del patrimonio musical Situación actual y perspectivas de futuro*, editado por

- Antonio Álvarez et ál, 197-199. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.
- Marrero Núñez, Yusmaidi. 2014. “Estrategia para la preservación integral de documentos sonoros en la mediateca de la Biblioteca Provincial de Ciego de Ávila”. *Bibliotecas. Anales de Investigación*, 10 (10): 243-256.
- Martín Moreno, Antonio. 1985. “El patrimonio musical andaluz: estado y problemas de investigación”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 17: 263-276.
- Martínez García, Sara María. 2008. “La Conservación de las Cintas Magnéticas en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. Alternativas para la salvaguardar el patrimonio musical cubano”. Tesis de maestría, Universidad de La Habana.
- Museo Nacional de la Música. 2013. *Memorias del Taller Internacional “Patrimonio Musical: Rescate y Difusión”*. La Habana: Editorial Museo de la Música.
- Querol, María Ángeles. 2010. *Manual de Gestión del Patrimonio Cultural*. Madrid: Ediciones Akal.
- Stoner, James. 1998. *Administración* (5^{ta} edición). La Habana: Editorial Félix Varela.
- Tello, Aurelio. 1997. “El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa”. En *El patrimonio nacional de México*, coordinado por Enrique Florescano, tomo II: 76-110. México D.F.: CONACULTA – Fondo de Cultura Económica.
- Vargas Serrano, Alejandro. 2009. “El patrimonio musical: análisis conceptual y metodológico”. *Didáctica 21*, noviembre, (14). [E-journal]

Fuentes legales, normativas y reglamentos

- Asamblea Nacional del Poder Popular. 1977a. Ley No.1 de Protección al Patrimonio Cultural. La Habana: ANPP.
- Asamblea Nacional del Poder Popular. 1977b. Ley No.2 de los Monumentos Nacionales y Locales. La Habana: ANPP.
- Asamblea Nacional del Poder Popular. 2009. Ley No.106 del Sistema Nacional de Museos de la República de Cuba. La Habana: ANPP.
- Consejo de Ministros. 1979. Decreto No.55 Reglamento para la ejecución de la Ley de los Monumentos Nacionales y Locales. La Habana: CM.
- Consejo de Ministros. 1983. Decreto No.118 Reglamento para le ejecución de la Ley de Protección al Patrimonio. La Habana: CM.

- Consejo de Ministros. 2009. Decreto-Ley No.265 del Sistema Nacional de Archivos de la República de Cuba. La Habana: CM.
- Consejo Internacional de Monumentos y Sitios. 1990. Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico. Lausana: ICOMOS.
- Consejo Internacional de Monumentos y Sitios. 1999. Carta Internacional sobre Turismo Cultural. La Gestión del Turismo en los Sitios con Significación Cultural. México: ICOMOS.
- Consejo Nacional de Patrimonio Cultural. 2012a. Resolución No.3, Declaratoria de la Rumba. La Habana: CNPC.
- Consejo Nacional de Patrimonio Cultural. 2012b. Resolución No.9, Declaratoria del Repentismo. La Habana: CNPC.
- Consejo Nacional de Patrimonio Cultural. 2012c. Resolución No.14, Declaratoria del Son. La Habana: CNPC.
- Consejo Nacional de Patrimonio Cultural. 2013a. Resolución No.21, Declaratoria de las Parrandas de la región central de Cuba. La Habana: CNPC.
- Consejo Nacional de Patrimonio Cultural. 2013b. Resolución No.26, Declaratoria del Danzón. La Habana: CNPC.
- Ministerio de Cultura. 2004. Resolución No.126 Creación de la Comisión para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. La Habana: MINCULT.
- Organización de Estados Americanos. 1976. *Convención sobre la Defensa del Patrimonio Arqueológico, Histórico y Artístico de la Naciones Americanas*. Santiago de Chile: OEA.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 1954. *Convención para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado*. La Haya: UNESCO.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 1972. *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural*. París: UNESCO.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 2002. *Memoria del Mundo. Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental*. París: UNESCO.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 2003. *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París, UNESCO.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 2005a. *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. París: UNESCO.

- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
2005b. *Memorándum de Viena sobre el Patrimonio Mundial y la Arquitectura Contemporánea. Gestión del Paisaje Histórico Urbano*. Viena: UNESCO.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
2007. *Recomendaciones sobre la Conservación y Gestión de Centros Históricos Inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial*. San Petersburgo: UNESCO.