



Entrevista / Entrevista / Interview

Victoria Eli. *“Considero que formo parte de la musicología española con un perfil hacia América”*

por Francisco Bethencourt Llobet¹ (Universidad Complutense de Madrid)*

En 2014 comencé como profesor de la Universidad Complutense de Madrid y tuve la gran suerte de compartir la asignatura de Músicas del mundo con una de las profesoras- investigadoras más valoradas, no solo por los alumnos del grado de la carrera de Musicología sino también por toda la Facultad de Geografía e Historia, Victoria Eli. Desde entonces han sido numerosos nuestros encuentros. Recuerdo con cariño un concierto de músicos de jazz cubanos (Ariel Brínguez, Michael Olivera) en el Café Central de Madrid y cómo nos contaba con entusiasmo que los solos que escuchábamos estaban basados en un canto Yoruba. De la voz de la que fue maestra en La Habana de músicos de la generación de Gonzalo Rubalcaba, Victoria Eli nos cuenta en primera persona sobre su etapa de formación, investigación y docencia como musicóloga. Cuando Miguel A. García nos sugirió escribir sobre Victoria se nos ocurrió grabar y transcribir nuestros encuentros para tener su voz y pensamientos sobre nuestra disciplina lo más fidedigno posible.

Francisco Bethencourt Llobet: ¡Buenos días Victoria! [...] ¿nos podrías hablar un poco de cómo te defines y cómo fueron tus inicios en la música?

Victoria Eli: Sobre mi trayectoria profesional, prefiero comenzar con las palabras con las que suelo identificarme en las presentaciones que nos piden para congresos, seminarios y charlas de diferente índole: Victoria Eli, musicóloga y profesora. Es en la interrelación entre esas dos esferas –investigación y docencia– que ha transcurrido mi trabajo. Comencé mi formación en la música en La Habana, mi ciudad de origen, pero confieso que cuando de pequeña estudiaba el piano –como tantas otras niñas y jóvenes de mi generación– no imaginé que la música iba a ser el camino que trazaría mi desarrollo profesional. Empecé

¹ Agradecemos la ayuda de Cristina Castilla Figueras con la transcripción.

* frbethen@ucm.es



a trabajar en la música con quince años, haciendo prácticas en la enseñanza del piano y ahora tengo 71. Sin dudas han sido muchos los años de acumular experiencias de diversa índole en la música.

Con siete años dio comienzo esa andadura, primero con una maestra particular llamada María Luisa Martínez que era la esposa del dueño del comercio donde trabajaba mi papá. En la enseñanza de la música en Cuba, en aquel entonces, sólo había un conservatorio público: el Conservatorio Municipal de La Habana, hoy Conservatorio Amadeo Roldán, nombre este de uno de los más importantes músicos cubanos del pasado siglo. Aunque no puedo dar cifras exactas, Cuba, en el ámbito del Caribe y también entre otros países latinoamericanos, tenía una gran cantidad de conservatorios privados, algunos de ellos de gran prestigio.

Yo tuve la suerte de que mi primera profesora “estuviese incorporada” –los alumnos realizaban los exámenes y estudios oficiales en un conservatorio privado reconocido por el Ministerio de Educación del país– al Conservatorio Internacional de Música que dirigía la pianista y pedagoga María Jones de Castro. Este conservatorio se encuentra en el barrio de El Vedado y hoy lleva el nombre de otro importante músico, Manuel Saumell. En el Conservatorio Internacional, la directora y los profesores seguían una línea de enseñanza que gozaba de mucho reconocimiento y el aprendizaje de la música que allí se llevaba a cabo se calificaba de experimental y muy avanzado. La enseñanza comenzaba con niños muy pequeños de menos de cinco años, que aún no sabían leer ni escribir y estaba basado en juegos, pinturas, práctica musical y danzaria en grupos. Son varios los métodos y procedimientos que han logrado avances en este tipo de enseñanza, pero para mí con quince años este fue un momento que despertó mi interés por la pedagogía con niños en edad preescolar. María Jones de Castro también se distinguió por sus investigaciones encaminadas a alcanzar la excelencia en la interpretación pianística y hoy sigue sorprendiendo el libro de *Leyes científicas aplicadas a la enseñanza del piano* (1957) donde, la que fue también mi profesora, escribía que “una técnica universal de la interpretación estaba basada en las leyes de la relajación muscular y la lógica de los procesos mecánicos” (27), entre otras muchas consideraciones.

Este camino del aprendizaje del piano y su enseñanza se daba la mano con otro: haber matriculado en la Escuela Normal de Maestros de La Habana. Allí inicié mis estudios, en 1958, en paralelo con la música. En uno y otro sentido el fin era común, pero en el año 1959, en el momento del triunfo de la Revolución Cubana yo no imaginaba que ese interés por la enseñanza se dirigiría hacia la música.

Terminé mis estudios en el Conservatorio Internacional de Música entre los años 1961-63 y en esa etapa final recibía clases de María Jones. Ella nos propuso, a un grupo de sus discípulas, trabajar en el Conservatorio. En ese escenario entré en contacto con otra gran profesora, pianista, compositora y una de las primeras directoras de orquesta en Cuba: Zenaida Romeu.

Zenaida pertenecía a una de las familias de músicos más prestigiosa y numerosa del país. En el ámbito docente ella también tenía la condición de profesora de piano incorporada al

Conservatorio Internacional; su hija “Zenaidita” –hoy directora de la Camerata Romeu, una orquesta femenina de cuerdas– asistía a mis clases de Apreciación musical. Sin dudas mi relación con la profesora Zenaida Romeu fue una vuelta de tuerca en mi carrera, en la docencia del piano y las asignaturas complementarias al estudio del instrumento. En aquel momento tenía diecisiete años. Comencé a trabajar como profesora colaboradora de Zenaida con sus alumnos de piano y recibía clases de repertorio de música cubana para piano. Ella me aconsejó que matriculara en el Conservatorio Municipal de La Habana, para cursar asignaturas de nivel medio superior y profundizar en mi profesión en un ámbito que podríamos calificar de teórico.

Tuve profesores como Edmundo López, Edgardo Martín y destaco a la profesora Carmen Valdés en las clases de Historia de la música. Su propuesta académica no seguía el clásico modelo de la clase magistral. La tan llevada y traída transversalidad que ocupa páginas de las propuestas metodológicas actuales, la estimulación de la independencia en la búsqueda del conocimiento, la interdisciplinaridad, eran constantes en sus clases. Una verdadera apertura en un aula donde casi todos teníamos ya experiencias docentes o interpretativas. Algunos como Carlos Malcolm y Juan Piñera se abrían al mundo de la composición y Zoila Gómez, Yazmine Ibáñez, Rolando Pérez y yo hacia la musicología. Eran pasos muy tímidos y casi imperceptibles, dado que esa carrera aún no existía en Cuba bajo techo institucional. Esto sucedía en la década de los sesenta, cuando irrumpía con fuerza en el país la vanguardia en la música. En Carmen teníamos un adalid de los cambios estéticos que se producían en la creación musical académica cubana. Ella nos trasmitía sus criterios y sus relaciones profesionales y de amistad con la intelectualidad más avanzada de entonces. En sus clases se hablaba de los estrenos de la Orquesta Sinfónica Nacional, de la vanguardia polaca, de Pierre Boulez y Luigi Nono, de Alejo Carpentier, Juan Blanco y Leo Brouwer.

Los cambios sociales y políticos que se iban produciendo en el país abrían nuevos cauces en el sistema general de enseñanza artística, con la fundación de la Escuela Nacional de Arte y las escuelas provinciales de música. En 1968 desaparecieron todas las formas de enseñanza privada en Cuba y muchos conservatorios se reconvirtieron en centros de enseñanza gratuita con el objetivo de formar profesionales en las diversas ramas del arte. Yo pasé a trabajar al Conservatorio Alejandro García Caturla y tuve la suerte de tener entre mis alumnos a músicos hoy reconocidos nacional e internacionalmente como Víctor Rodríguez, Javier Salva, Emilio Morales, en fin, una larga lista que hoy me llena de regocijo.

La década de los setenta trajo nuevos cambios. Junto al terreno de la docencia que impartía se fueron consolidando la investigación y específicamente la musicología. No fue hasta 1976 que se fundó el Instituto Superior de Arte (ISA), hoy Universidad de las Artes, con sus diferentes facultades: Música, Teatro, Danza, Artes Plásticas, Radio, Cine y televisión, pero hasta esa fecha algunos de los que habíamos alcanzado el llamado nivel medio de música, optamos por matricularnos en la Universidad. Yo elegí la Licenciatura de historia en la Universidad de La Habana y allí cursé estudios entre 1973 y 1978.

FBL: ¿Continuaste formándote y trabajando al mismo tiempo?

VE: Efectivamente. No abandoné la enseñanza de la música y en 1973 comencé la docencia en una escuela con características especiales. Se trataba de un centro de formación y desarrollo para los hombres y mujeres que trabajaban en las direcciones [conserjerías] de cultura de todo el país. El objetivo era que estas personas conocieran más de las esferas del arte y la literatura y desempeñaran su trabajo con una efectividad mayor. Yo asumí las clases de Historia de la música, pero lo interesante era que todos los profesores teníamos que articular nuestros contenidos y coincidir en la enseñanza de periodos históricos y de estilos, con las diferencias propias de cada manifestación artística. Esta visión de conjunto rompía con la tradicional singularidad que solía seguirse en el estudio del arte y la literatura. Formamos un equipo de profesores: el dramaturgo Nicolás Dorr, el pintor y crítico Manuel López Oliva, la profesora de literatura y periodista Neysa Ramón, el antropólogo y artista plástico Jesús Guanche, entre otros.

Para la impartición de historia de la música cubana se contaba con el musicólogo y pianista Odilio Urfé. El maestro Urfé, al igual que su familia, estaba vinculado a la creación y la interpretación del danzón y era un estudioso de la música cubana en general. Durante mucho tiempo fue representante de Cuba ante el Consejo Internacional de la Música (UNESCO), y en uno de sus viajes de trabajo me dijo: “Victorita” (sic) tienes que hacerte cargo de la asignatura”. En la formación académica cubana, al igual que ocurría en otros conservatorios latinoamericanos, el estudio de la música europea ocupaba la casi totalidad del corpus curricular. ¿Qué sabíamos de la música en Cuba, salvo los nombres canónicos que transitaban por el libro *La música en Cuba* de Alejo Carpentier? Todo el amplio panorama de lo popular y lo académico se convirtió para mí en un verdadero reto de investigación y objeto de la enseñanza, que hoy día sigue acompañándome.

FBL: ¿Podrías mencionarnos a algún otro maestro o profesor que te inspirara? Te he escuchado en muchas ocasiones hablar de Argeliers León.

VE: Sin dudas pudiera nombrar muchos otros, pero destaco el camino que me llevó hacia Argeliers León. El compositor y maestro José Ardévol –músico de origen catalán residente en Cuba desde la década del treinta, impulsor del grupo de Renovación musical y de gran reconocimiento en el país– tenía el empeño de crear una Escuela Superior de Música. En 1973, Ardévol propició la organización en la Escuela Nacional de Arte de una serie de cursos, que fueron precedentes para las carreras de musicológica, composición, dirección de orquesta y coros. Allí –“bajo el rubro de cursos de postgrado”– coincidimos nuevamente amigos y colegas del Conservatorio Municipal, pero ahora en las clases de Musicología del maestro Argeliers León.

Haberme encontrado entre los alumnos de Argeliers León fue una oportunidad de inestimable trascendencia. El Maestro, como todos lo llamábamos, era pedagogo,

musicólogo, compositor, etnólogo, africanista, gestor cultural, artista plástico... Era un apasionado investigador. Un humanista que influyó en muchas personas de mi generación y de generaciones posteriores por su amplia capacidad de enfrentar situaciones diferentes desde posiciones filosóficas desde la izquierda más progresista.

Tras haber sido discípulo de Fernando Ortiz, Argeliers siguió aún con mayor intensidad el camino de aquel para desentrañar científicamente la intrincada madeja que conforma la cultura cubana y latinoamericana. En sus aulas debatimos a Boas, Herzkowitz, Malinowski, Lévi-Strauss, Fernando Ortiz, la dialéctica hegeliana, el materialismo de Marx y Engels, Carlos Vega e Isabel Aretz, Charles Seeger y Alejo Carpentier, junto a métodos y procedimientos capaces de estructurar un diseño de investigación, llevar adelante un trabajo de campo y tomar cada vez más conciencia de nuestra condición de latinoamericanos.

Todos los estudiantes de su clase fuimos partícipes del Primer seminario de investigación musicológica que se llevó a cabo en la Casa de las Américas en 1976. De ese encuentro data mi primera publicación en colaboración con la también musicóloga y amiga Zoila Gómez, “Factores materiales, lógicos y psicológicos que determinan el desarrollo de la música” (*Boletín Música* 59, Casa de las Américas, 1976). Este seminario se considera el primer espacio académico relacionado con el estudio universitario de la musicología en el recién creado, en el propio año 1976, Instituto Superior de Arte. También fue un punto de partida del camino iniciado por Argeliers al frente de la Dirección de música de la Casa de las Américas y la fundación del hoy reconocido Premio de musicología que promueve la Casa desde 1978 y que tanto ha engrosado la literatura musicológica latinoamericana.

FBL: ¿Cuándo se define tu camino hacia la investigación y la musicología?

VE: Concluí la Licenciatura en historia en 1978, pero la Licenciatura en música en la especialidad de Musicología que cursé en el ISA se inició en 1976 y terminó en 1981. Por supuesto, la realización de trabajos de investigación eran fundamentales en ambas carreras, pero en el ISA, bajo la dirección de Argeliers el camino era específico en la música. Seguía impartiendo clases en la Escuela del Ministerio de Cultura, pero en 1978 con la fundación del Centro de investigación y desarrollo de la música cubana (CIDMUC), dirigido por el musicólogo Olavo Alén, el trabajo de investigación cobró más protagonismo, pero sin abandonar la docencia. En el CIDMUC trabajé durante veinte años. En 1981 me incorporé al Departamento de musicología del ISA y cada nueva experiencia en la investigación se revertía en mis clases en el ISA. Esto fue así hasta 1997 cuando comenzó mi trabajo en España.

Los dos primeros años en el CIDMUC fueron de organización, de propuestas y objetivos en los temas de investigación. Después las áreas de trabajo se definieron cada vez más. Zoila Gómez dirigió el Departamento de desarrollo y yo el de Investigaciones fundamentales. Algunos colegas pasaron poco tiempo en el CIDMUC y ocuparon otras funciones, pero el equipo que se consolidó en el Departamento de investigaciones es una parte imprescindible

de mi vida personal y profesional. Este fue el formado por los musicólogos Carmen María Sáenz, María Elena Vinuesa, Ana V. Casanova, Zobeyda Ramos, Laura Vilar y Rolando Pérez, y por Jesús Guanche (antropólogo) y Carmen Corral (especialista en documentación y auxiliar de investigación).

Casi todos lo que formamos ese grupo debutábamos en los años ochenta en la realización de trabajos de campo. Yo no había trabajado nunca antes en el terreno, no había entrado antes en contacto con la riqueza y el mestizaje cultural de la música popular del país: esto no formaba parte de mi pasado formativo como músico. Un aprendizaje sobre el terreno que me enriqueció no sólo profesionalmente, sino humanamente. También el trabajo fuera de las fronteras de la isla, en Angola, la República Cooperativa de Guyana, Guadalupe y Nicaragua son piezas de una experiencia que supera todos los relatos.

De estos años en el CIDMUC se derivaron muchos resultados. El más importante fue la publicación de los tres volúmenes de la obra *Instrumentos de la música folclórico-popular cubana. Atlas* (1995-1997) y la colección de diez discos de la serie *Antología de la música afrocubana*, esto último bajo la dirección y producción de la musicóloga María Teresa Linares. La colección, primero en LPs y hoy en Cds, reunió muchas de las grabaciones de campo realizadas durante nuestros trabajos para el Atlas; estas eran verdaderas primicias de una parte de la cultura cubana que salía a la luz por vez primera.

Con el imprescindible antecedente de la obra *Los instrumentos de la música afrocubana* de Fernando Ortiz (5 Vols. 1952-1955), la musicología, la antropología, la historia, la arqueología, la cartografía y otras ciencias afines se dieron la mano para lograr una obra multidisciplinar que no sólo apunta a la descripción organológica sino al análisis de contextos, variantes, repertorios y modelos de combinaciones instrumentales. El instrumento de música fue un sujeto capaz de narrar muchas historias tanto del pasado como del presente. Todo esto pudo lograrse gracias a la colaboración de muchos protagonistas de las prácticas musicales populares. Esta obra y los que participamos en ella fuimos merecedores de la Mención de honor en la convocatoria de 1999 de “*The Robert Stevenson Prize for Research in Latin American Music*”.

También como parte de estos años de trabajo en el CIDMUC destacan la publicación de dos libros junto con la musicóloga Zoila Gómez *...haciendo música cubana* (1989) y *Música latinoamericana y caribeña* (1995). Sendos encargos del Ministerio de educación de Cuba para su utilización en el Sistema de enseñanza general del país y en la Facultad de enseñanza artística del Instituto Superior Pedagógico.

FBL: Como musicóloga ¿has pensado en cuáles han sido las publicaciones de las que te sientas más orgullosa?

VE: Todos tenemos puntos de referencia en nuestras carreras. Un periodo de mi trabajo estuvo marcado por la realización entre 1980 y 1996 de la obra *Instrumentos de la música folclórico-popular cubana. Atlas*, que acabo de mencionar. Más recientemente los dos

volúmenes de la colección *Historia de la Música en España e Hispanoamérica* del Fondo de Cultura Económica en colaboración con la musicóloga mexicana Consuelo Carredano: *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Vol. 6 (2010) y *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, Vol. 8, (2015).

En mi implicación en estas obras considero que se muestra un perfil frecuente en la musicología y los musicólogos latinoamericanos: enfrentar varias esferas de la cultura musical desde diferentes métodos y perspectivas de trabajo. Para los que tracen líneas divisorias o compartimentos estancos en la ciencia musicológica pueden considerar que en los *Instrumentos*.... seguía competencias etnomusicológicas y en las *Historias* la proyección era hacia la musicología histórica, pero Victoria es la misma en un lado y en otro. Lo que varía es el objeto, la proyección y los resultados que se quieren alcanzar y estos determinan los métodos y los procedimientos de la trabajo.

Desde mi propia formación en las aulas del maestro Argeliers León, donde se enseñoreaba la interdisciplinaridad, se fue sedimentando el convencimiento de que la compartimentación disciplinar –entre etnomusicología y musicología histórica– era el resultado de criterios eurocéntricos y más que una reunificación era necesario una rearticulación de las fronteras que se abrieron entre uno y otro campo de estudio, sobre todo en lo concerniente a los estudios latinoamericanos. Sin embargo sabemos de la institucionalización académica y de las dificultades existentes para “derribar esas fronteras”, pero también de los cambios acaecidos en los últimos años que contribuyen a difuminarlas.

Sin embargo, esto no ha sido óbice para que durante dieciocho cursos, a partir de 1997, impartiera Etnomusicología en la Licenciatura de historia y ciencias de la música y después en el grado de Musicología en la Universidad Complutense de Madrid. Sólo hacía unos pocos años que la musicología volvía a las universidades españolas y en particular la Etnomusicología se asumía como una necesidad disciplinar de primer orden. La creación de programas de estudios, la fundación de la Sociedad de Etnomusicología (SIBE), la conexión entre los profesores que dictaban esta asignatura en Oviedo, Valladolid, Salamanca, Barcelona, Granada y Madrid, brindaba motivaciones nuevas a los estudiantes que matriculaban la carrera. Ramón Pelinski, Josep Martí, Enrique Cámara, Jaume Ayats, Paco Cruces, Miguel Ángel Berlanga y yo misma fuimos un núcleo que se ha ido diversificando y ha alcanzado un protagonismo mayor en las diferentes instituciones con nuevos profesores y nuevos temas de investigación.

FBL: ¿Nos podrías hablar un poco de la estancia en la República Democrática Alemana? ¿Allí hiciste parte de tu Doctorado, verdad? Cuéntanos de tu experiencia.

VE: En Alemania del Este, la República Democrática Alemana (RDA), estudiaron el nivel superior y alcanzaron el título de doctores varios músicos cubanos, entre los que me encuentro. Cuba perteneció al bloque socialista y como parte de las relaciones diplomáticas y económicas se abrió también un espacio para los intercambios culturales. Entre las

décadas del sesenta y el ochenta del pasado siglo, no sólo Alemania, sino también la antigua Unión Soviética, Polonia y Checoslovaquia fueron países que recibieron a músicos cubanos de diferentes especialidades para alcanzar grados científicos que no se habían consolidado en Cuba en ese nivel académico. Se estableció como un mapa de profesiones que llevó sobre todo a pianistas e instrumentistas de cuerdas a la URSS, a compositores a Polonia y a flautistas, clarinetistas, arpistas, directores de coro y musicólogos a la RDA.

La Universidad Humboldt de Berlín fue la institución donde Olavo Alén, Danilo Orozco y yo recibimos nuestros títulos de doctores en musicología. En mi caso esto sucedió en 1987 bajo la dirección del Prof. Dr. A. Brockhaus, pero en mi tesis doctoral “La creación musical en Cuba tras el triunfo de la Revolución Cubana (1959-1981)”, donde abordaba la canción, la música bailable y la música académica, estaba también mi maestro Argeliers.

Además de recibir nuevas experiencias formativas, entramos en contacto con profesores como el musicólogo austriaco G. Knepler, gestor de la formación musicológica universitaria en la antigua RDA, Hesse, Elsner, Kaden, Klugel y Stockmann, este último asesor imprescindible de nuestro libro *Instrumentos de la música folclórica popular de Cuba* y otros. Más allá de la formación de nivel superior, todos los que allí estudiamos coincidimos en considerar que la inserción en un medio académico y social muy diferente al nuestro fue un giro en nuestra percepción y en la manera de enfrentar desde la musicología el estudio de la música.

FBL: ¿Cuándo llegas a Madrid lo haces como investigadora o como profesora contratada?

VE: Pues como musicóloga y como docente. Es imposible recibir a Victoria sin una u otra cosa, pero yo llego a Madrid con un precedente, que sin duda alguna fue el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. El preámbulo no fue precisamente en España sino en Venezuela. En 1989 se convocó una reunión en Caracas, en la Fundación Vicente Emilio Sojo, para sumar a un grupo de musicólogos latinoamericanos a la elaboración del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Esta reunión fue organizada por los directores del Diccionario Emilio Casares, Ismael Fernández de la Cuesta y José López Calo.

Puedo afirmar que para todos los que estuvimos en esa primera reunión caraqueña, este fue un punto de inflexión en nuestras vidas profesionales. En la Fundación Sojo coincidimos un buen número de colegas latinoamericanos junto a figuras señeras de la musicología continental como Robert Stevenson, Francisco Curt Lange, Samuel Claro Valdés, Gerard Behague, Isabel Aretz, Luis Felipe Ramón y Rivera, Walter Guido. Al recordar esos momentos me considero una privilegiada por haber compartido durante unos días con estas personalidades. Esa fue la primera reunión donde se hizo una puesta en común, pero lo más importante fue conocernos, saber que teníamos objetivos cercanos.

Tomamos primero conciencia del desconocimiento que en América Latina teníamos los

unos de los otros, del desconocimiento que había en España de nosotros y de la necesidad de unir fuerzas bajo condiciones de igualdad. En el marco de las relaciones entre España e Hispanoamérica es un poco difícil de entender, pero era así. Cada uno de los que fuimos nombrados directores en nuestros respectivos países asumió la labor de coordinación local del trabajo. Idílicamente o utópicamente se pensó que el Diccionario estaría listo para las conmemoraciones de 1992. Por supuesto era imposible, ni tan siquiera hubo un volumen, porque el cúmulo de información superó lo que inicialmente se había estimado y ahí están los diez volúmenes que vieron la luz entre 1999 y 2002.

Yo fui la directora del *Diccionario* para Cuba, desde mis funciones en el Departamento de investigaciones fundamentales del CIDMUC. Después cuando la totalidad de la información ya estaba reunida en España, gracias a la labor de la que fue la secretaria del *Diccionario*, Mari Luz González Peña, era necesario llevar adelante la edición. Fui contratada por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, junto al antropólogo y músico colombiano Benjamín Yépez como codirectores editoriales de la obra. En lo que a mí respecta fue un convenio entre la Sociedad General de Autores, el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, el Instituto Cubano de la Música y el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana en el que trabajaba.

Viajo a Madrid en el año 1997. Fue otro reto de trabajo, pero también un aprendizaje y una satisfacción. Muchos de los firmantes del *Diccionario* son hoy colegas y amigos, pero más allá de eso recibí todo un cúmulo de información, cuánto había en común entre nosotros y cuánto de diferencias. Trabajar en el *Diccionario* fue tener acceso a un caudal de saber en la musicología que afianzó mi trabajo y mi relación con Cuba y América Latina, sin desconocer obviamente la cultura española.

FBL: ¿Dónde comenzaste a dar clases en aquella época? ¿Te recibieron bien?

VE: Yo había tenido experiencias docentes en España en años anteriores, pues entre 1994 y 1996 había sido invitada a dictar clases en la recién iniciada Licenciatura en historia y ciencias de la música en la Universidad de Valladolid. Cuando llego en 1997, la Universidad Complutense, con el empeño del profesor Emilio Casares, había logrado la aprobación de la Licenciatura como carrera de segundo ciclo. Me encuentro entre los fundadores de esa especialidad en la universidad madrileña junto a Cristina Bordas, Javier Suárez Pajares, Carmen Julia Gutiérrez, Belén Pérez, Julio Arce, Marta Rodríguez Cuervo y otros.

Desde los inicios asumí las asignaturas de Etnomusicología y Música iberoamericana. Poco a poco se fue engrosando el número de los estudiantes que matriculaban los cursos de doctorado y sus tesis doctorales. Más adelante impartí el Máster de música española y latinoamericana y el grado de Musicología. En ese camino he andado en los últimos veinte años, ahora como profesora jubilada y Emérita de la Universidad Complutense, lo cual es un reconocimiento mayor al estar fuera de mi país de origen.

En este último aspecto, deseo comentarte que nunca he dejado de estar vinculada a Cuba tanto en la investigación como en la docencia. Pertenezco al grupo de profesores de la Maestría de patrimonio musical y artístico del Colegio de San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana), dirigido por el gabinete Esteban Salas y la musicóloga Miriam Escudero. Mantengo vínculos de colaboración y trabajo con el Instituto Cubano de la Música, la Casa de las Américas, el Museo Nacional de la Música y otras instituciones cubanas.

Otra cosa que me preguntabas es ¿cómo me recibieron en España? Me recibieron como una colega más. Considero que formo parte de la academia y de la musicología española con mi perfil, que es un perfil hacia América, hacia las músicas populares, pero también hacia las músicas académicas, hacia la docencia y la investigación musicológica en un haz muy estrecho.

FBL: Para ir concluyendo ¿Nos podrías hablar sobre los estudiantes que ingresan en el grado de Musicología en estos momentos y su formación?

VE: Un musicólogo ante todo tiene que ser músico. Un musicólogo trabaja con la música y la música tiene sus particularidades simbólicas y significantes. Aún subsisten errores entre los estudiantes que eligen la carrera como especialidad universitaria, quizás no se dan cuenta que están enfrentando una línea profesional que tiene un punto de partida, que es la música misma.

FBL: El problema es como conceptualizamos ¿qué es música? Ya que tenemos alumnos que vienen de tocar en bandas de *heavy metal*, vienen del conservatorio o del flamenco y han adquirido sus conocimientos musicales de formas distintas.

VE: Las distintas procedencias que señalas, el *heavy metal*, el *pop rock*, el flamenco, las bandas de música, o los grupos familiares de música tradicional de diferentes localidades de España, generan experiencias indiscutibles en la música, y esto lejos de ser una dificultad es una manera de concebir la música, su práctica e investigación de manera integral. No es que seamos excluyentes –*si no vienes del conservatorio que haces aquí en musicología*– pero el desconocimiento, hace que algunos jóvenes que recibimos de bachillerato piensen que estudiarán la historia de la música y nada más.

El ámbito de trabajo de la musicología es cada vez es mayor y en correspondencia con los nuevos avances tecnológicos, pero la música sigue siendo la espina dorsal de nuestra profesión. Sistematizar en una carrera la multiplicidad de intereses con los que llegan nuestros estudiantes y darles a conocer los diferentes campos de trabajo de la actual musicología es uno de nuestros objetivos más relevantes.

La enseñanza de una asignatura que abre ventanas a los estudiantes sobre diferentes culturas musicales en los distintos continentes, nos unió a ti y a mí en el campo profesional y ha

estrechado entre nosotros lazos de amistad, pero ¿cómo impartimos esas “músicas del mundo”? Como MÚSICAS en diferentes contextos. Los alumnos se han quedado muy vinculados a esa asignatura, porque en el aula se enfrentan situaciones que pueden encontrar en la calle, en una grabación, en el cine, oírla en un escenario de conciertos o a través de internet y las redes sociales. Esta integralidad en la percepción y análisis de las músicas que transmitimos a nuestros estudiantes nos aleja de esquematismos y nos estimula desde el punto de vista docente, pero no podemos perder de vista que formamos a futuros musicólogos.

Bibliografía

- Carpentier, Alejo. 1946. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carredano, Consuelo y Victoria Eli. 2010. *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, vol. 6. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2015. *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. 1995-1997. *Instrumentos de la música folclórico-popular cubana. Atlas*, 3 vols. La Habana: Editorial Ciencias Sociales-Ediciones GEO.
- Casares Rodicio, Emilio (dir.). 1999-2002. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Eli, Victoria y Zoila Gómez. 1989. *...haciendo música cubana*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Gómez, Zoila y Victoria Eli. 1976. “Factores materiales, lógicos y psicológicos que determinan el desarrollo de la música”. *Boletín Música* 59: 31-40. La Habana: Casa de las Américas.
- _____. 1995. *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Jones de Castro, María. 1957. *Leyes científicas aplicadas a la enseñanza del piano*. La Habana: Publicaciones del Conservatorio Internacional de Música.
- Linares, María Teresa (productora). *Antología de la música afrocubana*, 10 LPs (primera edición), 10 CDs (segunda edición). La Habana: Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales.



Biografía / Biografia / Biography

Francisco Bethencourt Llobet (Paco Bethencourt) es etnomusicólogo, guitarrista y profesor asociado de la Universidad Complutense de Madrid. Imparte las asignaturas de Músicas del Mundo y Gestión y Músicas Populares en el Departamento de Musicología. Ha estado

involucrado en numerosos proyectos en Alemania, Portugal y Reino Unido y ha dado ponencias en congresos internacionales como los de la IASPM (Roma, México, Habana, Liverpool y Kassel) y la IMS (Tokio). Además de mantenerse activo como músico y estar grabando un nuevo álbum (*Mundos*) ha producido para el ¡VAMOS!, Festival en Reino Unido, y Jazz & Más y WOMAD Festival en España.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Eli, Victoria. 2017. “Considero que formo parte de la musicología española con un perfil hacia América”. Entrevista realizada por Francisco Bethencourt Llobet. *El oído pensante* 5 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].