



# **Louis Aguirre: avant-garde del afrocubanismo desde la diáspora musical cubana de finales del siglo XX y principios del XXI**

---

**Iván César Morales Flores**

## **Louis Aguirre: *avant-garde* del afrocubanismo desde la diáspora musical cubana de finales del siglo XX y principios del XXI**

Iván César Morales Flores

“Aguirre siempre fue una persona inquieta, un verdadero intelectual. Su temperamento siempre le llevó a ir en búsqueda de algo distinto. [...] Siempre se fue por el terreno del intelecto. Imagínate, un hombre que ha crecido con un padre que tenía una biblioteca fantástica, lo cual influyó mucho en su formación general de carácter humanista y artístico. Y eso, claro, incita.”

Harold Gramatges (1918-2008)<sup>1</sup>

Louis Aguirre (Camagüey, 1968) se erige en la actualidad musical cubana como el más sugestivo, prolífico y activo de sus compositores en el orbe internacional de la música académica contemporánea. Su obra se define por un sobrecogedor carácter ritual, realce dramático y brusco impacto sonoro en la que estructuras rítmicas complejas, ragas microtonales, tímbricas desmesuradas y formas no convencionales de ejecución instrumental se amoldan a diseños estructurales de ambivalente modernización y tradicionalidad.

La música de este compositor de la diáspora cubana de finales del siglo XX y principios del XXI despliega un espacio estilístico y creativo de marcado acento multicultural. Por su obra confluyen diversos lenguajes y culturas, concebidos a partir de una profunda reflexión intelectual. Atraído por el mundo de las vanguardias musicales europeas, el universo técnico de la música carnática (música clásica del Sur de la India), el Gagaku, el Kabuki y la ancestral cosmovisión ritual, mágica y religiosa

---

<sup>1</sup> Entrevista realizada por Iván César Morales Flores al notable compositor y pedagogo cubano Harold Gramatges, Instituto Superior de Arte, La Habana, 5 de julio de 2003. Gramatges, quien fuera mentor y profesor de composición de L. Aguirre, sobresale en el ámbito musical hispanoamericano como uno de los máximos representantes de la creación contemporánea cubana. Fue ganador de la primera edición del Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria, 1996, fundador del Grupo de Renovación Musical, 1943-1948, Presidente de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, 1951-1961, fundador y director del Departamento de Música de la Casa de las Américas, 1965-1970, Profesor Emérito y Jefe del Departamento de Composición del Instituto Superior de Arte de La Habana y Presidente de la Asociación de Músicos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

afrocubana, Aguirre ofrece un perfil sonoro de expresividad brutal y exquisito refinamiento técnico.

A día de hoy, Aguirre es el primer y único compositor cubano cuya obra ha logrado irrumpir en el histórico escenario del Curso Internacional de Verano de Música Contemporánea de Darmstadt (2010) contando, además, con la privilegiada interpretación del Arditti String Quartet, agrupación de renombre mundial a la que el compositor escribe su obra *Ochosi* (2010).



Louis Aguirre junto a los compositores W. Rihm, B. Ferneyhough, H. Paredes y miembros del Arditti String Quartet, entre otros jóvenes compositores. Jornada de pre-estreno del cuarteto de cuerdas *Ochosi* (2010), Hindemith Foundation, Blonay, Suiza, 13 de junio de 2010

Su música despunta en festivales de más de veinte países de Europa, Asia, Oceanía y las Américas (Norte y Sur), destacando, entre otros: Nuevas Sonoridades (Argentina, 1999), XIX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante (España, 2003), International Gaudeamus Week (Holanda, 2005), Tallin Music Days (Estonia, 2006), Festival Internacional de Música de Morelia (México, 2006), el Summartónars, Faroe Islands (Dinamarca, 2010), Liubliana Festival (Eslovenia, 2010), Arena Festival for New Music (Riga, 2012), Festival Magnet (Vara, 2013), Nordic Music Days (Finlandia, 2013), Festival Ultraschall Berlín (Alemania, 2015), RE:FLUX 11: Music and Sound Art Festival (Canadá, 2016), 6 European Clarinet Festival (Italia, 2016),

GuFeng International Percussion Festival (China, 2016), Istanbul Woodwind Festival (Turquía, 2016) o Australian Percussion Gathering, (Australia, 2016).

Tras su salida de Cuba en el año 2002, Aguirre ha sido laureado en múltiples ocasiones. De estos lauros, cuatro han sido otorgados en EE.UU: Mención Honorífica en el Ironworks Percussion Duo Competition (California, 2009), Mención Espacial en la 19th IBLA World Competition (Nueva York, 2010), 1<sup>er</sup> Premio del 2011 Salvatore Martirano Award, (University of Illinois, 2011) y, por último, el 3<sup>er</sup> Premio del Musica Domani International Composition Prize, Eastman School of Music Rochester (Nueva York 2012). En el ámbito europeo, se unen a esta lista un 3<sup>er</sup> Premio de la 9th Italy Percussion Competition (Fermo, Italia, 2011), una Mención Honorífica del 11th Kompositionswettbewerb um den Carl von Ossietzky-Preis der Universität Oldenburg (Alemania, 2011) y, más recientemente, el prestigioso Three Years Grant (Copenhague, Dinamarca, 2015), concedido al compositor por el Consejo Estatal Danés para las Artes, convirtiéndose en el primer extranjero en recibirlo.

El catálogo de este compositor, miembro de la Danish Composers' Society, el consejo de la Nordjylland Contemporary Music Society y la SGAE, así como integrante y director artístico del grupo danés de compositores e intérpretes de música contemporánea Snow Mask Composer, ofrece más de ciento treinta obras en la actualidad. Entre éstas, destacan las concebidas para instrumento solo y diversos formatos de cámara que van desde dúos, tríos y cuartetos hasta amplias formaciones instrumentales, donde el uso de la voz solista sobresale, frecuentemente, como recurso expresivo de inherente ritualidad y dramatismo.

La amplia gama de sonoridades que abarca el universo sonoro de Aguirre incluye, sistemáticamente, instrumentos poco característicos de su entorno musical caribeño de origen: clavicémbalo, flautas de pico, órgano, mandolina, acordeón o piano con afinación micro-tonal, son algunos de ellos. Sin embargo, es la percusión el medio acústico que nutre por excelencia el largo alcance creativo de este violinista-compositor cubano, afincado en Aalborg, Dinamarca, desde 2004.

A la percusión ha dedicado Aguirre un extenso arsenal de obras, incluyendo varios sextetos, tríos, dúos, obras para instrumento solo y conciertos para percusión

solista y orquesta o conjuntos de cámara. Entre estas: *Añá* (Liturgia de la transmutación) (2005), concierto para percusión y ensemble, *Oru de Igbodú* (2006), para sexteto de percusión, *Yalodde III* (2008), dúo para tambor Iyá y Mridangan o *The Stairway of Existence* (2015), para trío de percusión amplificado. Como en el resto de su obra, la multiculturalidad se impone aquí con el uso de disímiles instrumentos (güiros, bongó, congas, cencerros, pitos, tablas, gongs tailandeses, coreanos y de la ópera china, zan gu, doum-doums, spring drum, flexatones, bell tree, cajón flamenco, etc.), en tanto referencias simbólicas de un sincretismo cultural y religioso (afrocubano, cristiano, islam, sufí o japonés).



**Audio 1:** L. Aguirre: *Añá* (Liturgia de la transmutación) (2005), concierto para percusión y ensemble, interpretado por Enric Monfort (percusión) y Axyz Ensemble, dir. Jos Zwaanenburg (fragmento, vídeo de Nera Films).

En su incorporación continua de técnicas instrumentales extendidas y nuevas soluciones compositivas, la música de Aguirre se perfila dentro de un marco estético de complejidad y saturación infalible. Desde este posicionamiento, plasma un discurso de exigencias extremas, muchas veces al límite de las posibilidades físicas y expresivas tanto de los instrumentos musicales en cuestión como de sus intérpretes, indispensablemente virtuosos. Su expresión es claramente deudora del potencial rítmico varessiano y la densidad arquitectónica de Xenakis, el desgarró tímbrico de Nono, el trazo hiperrealista de la música instrumental concreta de Lachenmann y el universo abigarrado de Ferneyhough, por solo citar algunas de sus referencias más significativas. Todo ello se nutre del sentido ritual y religioso que brota de las experiencias de este compositor cubano-danés, practicante de la Santería (“Regla de Ocha”) y el Palo (“Regla de Palo Monte”), así como del universo afrocubanista inspirador

de los compositores Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940).

Es su consagración como “Palero” (desde 1999) y “Santero” (2002) lo que motiva a Aguirre a convertir en arte sonoro el cúmulo de vivencias adquiridas en el complejo entramado simbólico y ritual de estas dos religiones afrocubanas de ascendencia Bantú y Yoruba, respectivamente. Constituye, sin duda, una de las razones principales por la que su discurso proyecta esa estética afrocubana penetrante y atronadora, alejada de toda intención pintoresca o superflua, como él mismo ha expresado: “Mi idea de lo afrocubano es religiosa, mágica y metafísica. Para mí es más un concepto, pero un concepto de hechos, no de citas”<sup>2</sup>.

La estética de Aguirre se aleja, notoriamente, de los tópicos rítmicos e instrumentales que antaño caracterizaron la música académica afrocubana de la década de los años veinte y treinta del siglo pasado. Época en la que en Cuba:

El afrocubanismo se convirtió en una tendencia estética, a la vez que ideológica y humanista, a la que se sumaron relevantes intelectuales muchos de ellos asociados al llamado Grupo Minorista de 1924, que aunaba a poetas, escritores, músicos y artistas plásticos y que asumía como presupuestos de renovación formal e ideológica un arte antiacadémista donde adquiriría un valor simbólico y de discurso hegemónico la valoración de la cultura del «negro» [...]; no como elemento cargado de exotismo que pudiera alimentar al consumo europeo, sino como una vía para reflejar la identidad propia”<sup>3</sup>.

Asimismo, Aguirre se aleja radicalmente de esa estética de nueva expresividad postmoderna, podría decirse (hiper)romántica, que actualmente siguen exponiendo en el ámbito de la música académica muchas de las realizaciones afrocubanas; seguidoras, en un orden más tradicional, de los preceptos fundadores del afrocubanismo del veinte y el treinta de Roldán y Caturla. Sirvan de referencia obras como: *Ibeyi añá* (1968), para voz solista y conjunto de percusión, de Héctor Angulo; *Monzón y el rey de Koré* (1973), ópera, José Loyola; *Yagruma* (1975), ballet para Orquesta Sinfónica, once percusionistas y electroacústica de Carlos Fariñas; *Variaciones sobre un canto briyumba* (1985), voz

<sup>2</sup> Entrevista realizada a Louis Aguirre por Iván César Morales Flores, casa natal del compositor, Ciudad de Camagüey, 21/07/2002.

<sup>3</sup> Eli, Victoria: “El afrocubanismo, un cambio de estética en la creación musical académica de Hispanoamérica”, en *Revista de Musicología*, XXXII, 1, Madrid, 2009, p. 313.

solista y piano, Guillermo Fragoso; *Batá* (1985), Orquesta Sinfónica, Tania León; *Osun Réquiem* (1986), coro mixto, Calixto Álvarez; *Rito de los orishas* (1993), guitarra a solo, Leo Brouwer; *Ebbó Patakkín olorun* (1996), Flores Chaviano; *Cantos de orishas* (2005), orquesta de cuerdas, Guido López-Gavilán; *Cinco cantos breves a Ochún* (2009), cuatro voces femeninas y conjunto de percusión, Eduardo Morales-Caso o *De Congo y Carabalí* (2009), flauta, clarinete y fagot, Yalil Guerra.

En contraste con las obras mencionadas, la creaciones concebidas por Aguirre desde Dinamarca proponen una sonoridad frenética y atronadora, que busca representar el universo negro no desde fuera, sino desde dentro; sin tono nostálgico por un pasado cubano, pese a su condición como creador de la diáspora del siglo XXI. Más allá de su ascendencia elitista, piel blanca y honda formación intelectual occidental – contando entre sus maestros con Harold Gramatges, Roberto Valera, Rafael Reina, Jos Zwanenburg, Karl Aage Rasmussen o Hans Abrahamsen –, la de este compositor es una estética que apropia como objeto, y no como sujeto, el elemento cultural y religioso negro. Una propuesta menos pintoresca y más heterogénea (multicultural) y brutal, que revela las entrañas de las prácticas rituales afrocubanas alejada de una concepción epidérmica y romántica, todo lo cual da lugar a una estética de amplitud de estrategias y posicionamientos creativos inéditos en el ámbito de la música académica. Una estética afrocubanista *avant-garde* en la que el cruce constante de fronteras identitarias (reinvención/asimilación), tiempos (pasado/presente) y espacios culturales (local/global) nos devuelven un concepto musical afrocubano de valor más universal.

Volviendo a las palabras de Aguirre en torno al “concepto ritual, monstruoso y exorcista” de su concepción musical:

Mi obra se nutre de las ceremonias de la Santería, donde la música forma parte integral del contacto con «otros mundos»: dioses, deidades, orishas y ancestros; y «otra realidad»: trance, posesión y adivinación. En la mayor parte de mi música el sonido es un vehículo de catarsis y significación sagrada. [...] Un sonido susceptible de transmitir la atmósfera violenta, telúrica y brutal de estas ceremonias: su energía, su pavor, su magia, su ritmo. Uno de los retos mayores a los que me he enfrentado como compositor ha sido éste: crear desde una instrumentación occidental, fundamentalmente de cámara, sonoridades capaces de transmitir los momentos intensos de posesión de un/a Santero o un/a Sacerdote de la Santería; los momentos colectivos de trance, donde la respiración cargada, los suspiros, los susurros,

el hablar en lengua y los gritos forman partes del sonido mágico que producen los asisten a las ceremonias. [...] Algo que suelo resaltar en broma cuando digo que: «mi música instrumental suena más electrónica que mi música electrónica»<sup>4</sup>.

Como elemento consustancial y generador de su producción musical, Aguirre convierte el espacio creativo de sus realizaciones en el vehículo ideal de adoración y comunicación con sus *orishas* o deidades de ascendencia africana. Sus más de sesenta creaciones vinculadas, explícitamente, a este ámbito religioso, muestran en sus enunciados el creciente fervor de su obra por el universo mágico y ritual afrocubano. En ellos, no solo resultan llamativas las relaciones directas con diversas deidades del “Palo Monte” y la “Santería”, sino sus conexiones simbólicas con prácticas rituales de sacrificio, trance, invocación, festividad y predicción. En este sentido, nos acogemos a títulos de obras como: *Ebbó* (1998), ópera-oratorio para soprano solista, narrador, bailarín y Ensemble, *Eshu-Elegguá* (2003), para clavicémbalo solo, *Oggún* (2004/Rev. 2005), réquiem para órgano solo, *Ayágguna II (Oru a Obbatalá)*, 2006/07), clarinete bajo en Sib y percusión, *Bembé* (2008), para sexteto de percusión, *Orula (Liturgia de la adivinación)* (2011), para flauta(s) amplificada y trío de percusión, *Nsambia Mpungun* (2012), para viola amplificada, *Toque a Aggayú, Ikolé y Shangó* (2013), para Ensemble amplificado, *Ngangas* (2015), para cello solo amplificado o su reciente *Oru de Igbodú III* (2016), para cuarteto de saxofones.

La lectura afrocubana que Aguirre propone en sus obras, muestra una hechura abigarrada del discurso musical. El suyo es un discurso que comprende artificios de sonoridades rudas y saturadas, no exentas, sin embargo, de un lirismo y un refinamiento recóndito. Su barroquismo radica en la voluptuosidad, la condensación sincrónica de imágenes y significantes que buscan revelar, desde una visión intercultural, la sinergia de un mundo ritual primigenio e inescrutable.

Aguirre asume la complejidad como valor estético y semántico, cuyas bases entroncan sobremanera con las del movimiento musical definido como “Nueva

---

<sup>4</sup> Entrevista realizada al compositor Louis Aguirre por Iván César Morales (vía Skype); 29/06/2014.

Complejidad”<sup>5</sup>. Son las directrices estético-musicales reconocidas por el mismo Aguirre como referentes de este movimiento musical, característico de la “Segunda Modernidad”<sup>6</sup>, las que se ajustan al discurso del compositor:

La escuela estocástica de Xenakis que apunta a complejas masas musicales. El espectralismo de Grisey, Murail, etc., que usa complejos espectros sonoros. La música concreta instrumental de Lachenmann con su amplio espectro de sonidos expandidos desde lo convencional hasta lo más anticonvencional, pero que NO son derivados del mundo circundante, sino del cuerpo sonoro del instrumental clásico. También su discípulo Pierluigi Billone, quien ha expandido hasta límites insospechados los presupuestos Lachemannianos. *Live Electronic Music* a la manera de Nono. La complejidad y su radical discurso súper polifónico derivado de Ferneyhough y la *New Complexity* inglesa. La saturación sonora, nueva tendencia estética de procedencia francesa, con representantes como: Franck Bedrossian, Raphael Cendo y Yann Robin<sup>7</sup>.

Es desde este posicionamiento complejo y sobrecargado que Aguirre aborda el discurso de sus obras, convirtiéndolas en espacios de intensidad física y emocional desbordantes. Un ejemplo significativo, entre tantos, es el que nos ofrece su ya citado cuarteto de cuerdas *Ochosi*.



**Audio 2:** L. Aguirre: *Ochosi* (2010), cuarteto de cuerda. Interpretado por Arditti String Quartet.

La riqueza de recursos compositivos que esta obra de cámara expone, así como su exigente nivel interpretativo, facilita al autor plasmar en sonido su concepción

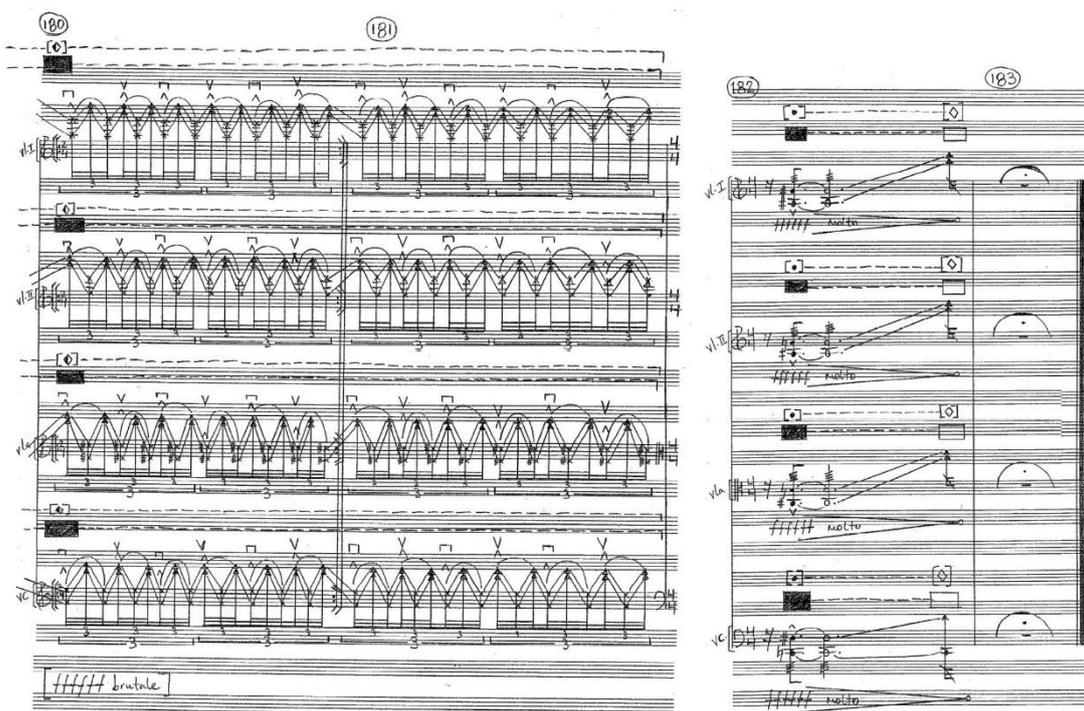
<sup>5</sup> La Nueva Complejidad surge en la escena musical de vanguardia europea en la década de los años ochenta, como reacción a la llamada “Nueva Simplicidad”. El término que define esta tendencia compositiva se debe en gran medida a compositores y musicólogos como Nigel Osborne, Harry Halbreich y Richard Toop. Éste último, autor del texto: *Four facets of The New Complexity (Contact, a journal of contemporary music)*, 1988. Entre sus representantes destaca como figura central el inglés Brian Ferneyhough, a quien suele considerarse como “el padre de la nueva complejidad”.

<sup>6</sup> El término de “Segunda Modernidad” sale por vez primera a la escena teórica contemporánea de la mano del sociólogo alemán Ulrich Beck, al publicar en la década de 1980 su obra *La sociedad del riesgo*. Véase de este autor: *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*, Barcelona, Paidós, 2002 o *La sociedad del riesgo global*, Madrid, Siglo Veintiuno, 2006.

<sup>7</sup> AGUIRRE, L: “La segunda modernidad en la música clásica contemporánea”, 2013. (Material inédito).

afrocubana ambiciosa. En primera instancia, resalta el uso de amplificación electrónica que el compositor indica para su *performance*, lo que abre un mayor campo de posibilidades sensitivas, tanto para los pasajes de sonoridad extrema como para aquellos casi inaudibles que evocan un alto sentido de introspección e inmaterialidad. Y en segunda, el uso de una escritura gráfica e instrumental de precisión rigurosa, que apela a una ejecución ambivalente por parte del intérprete, entre máximo control e inevitable nivel de indeterminación.

Tómese como referencia de lo antes expuesto el siguiente fragmento (Ejemplo 1), clímax final del cuarteto *Ochosi*. El matiz *fffff* (*brutale*) al que responde este instante de textura unitaria, encierra, entre otras indicaciones específicas, el uso del arco en extremo *sul ponticello*, *al tallone* y *marcato*, así como detalles precisos de la dirección de los arcos. Junto a esto, el uso de una presión extremadamente fuerte del arco sobre las cuerdas (*scratch*), y una compleja indicación de presión de los dedos sobre las cuerdas, que combina el sonido normal y los armónicos naturales. A todo lo cual se suma una profusión sostenida de *glissandi* y un uso de notas sugeridas, o relativamente indeterminadas, que exigen al ejecutante contraponer registros extremos en una rítmica frenética de tresillos de semicorcheas.



**Ejemplo 1:** L. Aguirre: *Ochosi* (2010), cuarteto de cuerda (cc. 180-183).

El carácter ritualista que marca este momento de expresión potente, con su reiteración *brutale*, su velocidad acentuada y su saturación tímbrica resultante, cercana a la noción de lo electrónico, infiere un sentido simbólico revelador. Debe recordarse, a tal efecto, que el *orisha* al que refiere el enunciado de la obra (*Ochosi*) representa en el ámbito afrocubano las fuerzas de la naturaleza, la guerra, la magia y la caza, siendo su símbolo por excelencia el arco y la flecha de caza en plena tensión de disparo. Es precisamente ésta última imagen a la que parece aludir, desde un punto de vista icónico, la grafía de este fragmento de escritura gestual. En dicho caso, su cadencia final (compás 182) deviene en gesto simbólico de propulsión ascendente hacia un infinito inmaterial, casi inaudible, subrayado por el efecto de presión extremadamente ligera que los intérpretes deben efectuar sobre las cuerdas del instrumento con sus arcos y dedos.

Uno de los componentes que más aporta a la estética de este cuarteto de cuerdas es su lirismo distorsionado cuya base se asienta en un pensamiento microtonal y tímbrico desmesurado. Ciertamente, la densidad de textura que implica este tipo de

sonoridad a la obra de Aguirre escapa de la búsqueda superficial de efectos coloristas y exóticos para devenir en factor medular de estructuración. A este hecho también se une, como recurso de complejidad sustancial del discurso del compositor, el manejo creativo de técnicas rítmicas de la música carnática como: *Nadai Bedham*, *Rthymical sangati* o *Yati phrases*<sup>8</sup>. En el caso específico de *Ochosi*, debe advertirse que su organización de alturas microtonales responde a la invención de una escala de veinticuatro sonidos, concebida por el compositor desde el conocimiento del sistema de Ragas de la música carnática (ejemplo 2) y su pensamiento occidental de partida.



**Ejemplo 2:** L. Aguirre: *Ochosi*, Escala microtonal de referencia.

Si bien Aguirre no hace uso específico de los grupos de Ragas fundamentales de este tipo de música india (*Janaka Ragas* «ragas madres», *Janya Ragas* «ragas derivadas» y *Bashanga Ragas*), sus referentes constituyen buena parte de la base conceptual de la obra. De ahí que, asuma como principio de organización de las alturas de sonidos los criterios de subdivisión a los que se acogen los siete grados (o *sorams*) de las Ragas carnáticas, denominados SA (I grado), RI (II), GA (III), MA (IV), PA (V), DA (VI) y NI (VII), cuyas subdivisiones en dos, tres, cuatro o cinco tipos de sonidos dependen de los distintos *srutis* o alturas que cada uno de ellos contiene de manera fija.

La propuesta estética de este cuarteto de cuerdas deja tras de sí los aportes de la vanguardia musical cubana al género, canalizado en los *Cuartetos de Cuerdas núm. 1 y 2* (1963 y 1964) de C. Fariñas, el *Cuarteto* (1966) de R. Valera o los cuartetos pasados y recientes de L. Brouwer: *Cuarteto No.1, A la memoria de Bela Bartók* (1961), *Cuarteto No. 2, "Rem tene verba sequentur"* (1968), *Cuarteto No. 3* (1991-1997) y *Cuarteto No. 4*,

<sup>8</sup>Véase: ASENJO-MARRODÁN, Maricarmen: "Entrevista a Louis Aguirre: densidad, exceso, ritos: sincretismo cultural para una teogonía afro-cubana", en *Espacio Sonoro, Revista de Música actual*, N° 40, septiembre de 2016. En línea: <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/2016/09/30/entrevista-a-louis-aguirre-2/>

“*Rem tene verba sequentur II*” (2007). Su salto compositivo rompe con la continuidad camerística de la isla y alcanza la senda trazada por la fisicidad y la perforación sonora del *Gran Torso* (1972) de H. Lachenmann, la micro-tímbrica del *Ishini’ioni* (1984-1990) de J. Estrada o la polifonía saturada y “sobre-expresiva” del *In vivo* (2008-2010) de Raphaël Cendo. Este último cuarteto, concebido por el joven parisino, alumno de B. Ferneyhough y F. Romitelli, en tiempo paralelo con el cuarteto de Aguirre.

Un paso más adelante en ese camino de la multiculturalidad y la transgresión ritual, con epicentro religioso afrocubano, nos acerca a una obra como *Ogguanilebbe (liturgia de la palabra divina)* (2005), concebida para soprano solista, clarinete bajo en Sib, contrabajo y piano. La misma, adopta como texto de partida antiguos rezos Yorubas y está relacionada al *orisha* mayor *Éshu Elegguá*, una de las deidades más influyentes del panteón de la Santería.



**Audio 3:** L. Aguirre: *Ogguanilebbe (liturgia de la palabra divina)* (2005), para soprano solista, clarinete bajo en Sib, Contrabajo y piano. Interpretado por Franca Drioli (Soprano) y MIKROKOSMOS Ensemble, dir. Louis Aguirre.

Entre sus aportes significativos destaca el tratamiento estético deformador y salvaje que ofrece esta obra en el manejo de la voz solista de soprano, en tanto medio de alusión simbólica del ritual. Sonidos inhalados, exhalados, guturales, distorsionados, susurros, gritos o declamaciones en registros extremos de la voz, constituyen el soporte expresivo fundamental de la línea “lírica” de esta pieza junto a un uso dramático y desfigurado de multifónicos vocales. Estas sonoridades tímbricas complejas sirven a Aguirre para concebir su visión estética particular en torno a fenómenos rituales de invocación, trance o posesión en las ceremonias de Palo y Santería cubana (ejemplo 3).

♩ = 36-40

Voice

(\*) (dramatic inhaling) *mp(sonoro)* *mf* (Exhaling air sound) *mf* (Inhaling air sound) *mf*

É - shu

(\*) The performer has to sing the first 24 bars "inside the piano, giving the impression of being in trance.

*ff* (dramatic inhaling) *mp(sonoro)* *f* (dramatic inhaling) *mp* *mp(sonoro)* (deep distorted guttural sound)

É - shu E - leg - guá É - shu Ah

(shout with a metallic/twanged voice) *ff* *mp* (Whispering) *mf* (dramatic inhaling) *f* **etc.**

Ag - gó mo - yug - ba Og-gua-ni- leb-be É-shu É-shu É-shu

**Ejemplo 3:** L. Aguirre: *Ogguanilebbe*, línea de la voz solista (cc. 1-17)

El ejemplo anterior muestra de forma palpable las búsquedas y soluciones afrontadas por el compositor en la voz solista. En este caso específico, Aguirre exige a su intérprete dar comienzo a la obra cantando dentro del piano, provocando con ello que el resultado sonoro inicial, ya de por sí enrarecido, enfatice la idea extra-sensorial del trance. En otras palabras, intentar trascender la realidad inmediata para entrar en contacto físico (acústico) con el inconsciente, la inmaterialidad.

La concepción de esta estética vocal, vislumbrada antes de su salida de Cuba en la lírica de su ópera-oratorio *Ebbó* (1998), muestra aquí vínculos deudores con la concepción estética vocal-electrónica del Berio de *Visage* o *Thema (Omaggio a Joyce)* o, mejor aún, con la estética Lachemanniana de la música instrumental concreta. De la misma forma, sugiere cruces ideo-estéticos con el "bruitismo" futurista emprendido por L. Russolo.

En conjunción con la voz solista, Aguirre desarrolla criterios de orquestación y saturación tímbrica de creatividad considerable en esta obra, contando solo con tres instrumentos. Todos ellos amplificadas, junto a la voz solista, con el objetivo de potenciar un sonido más metálico y revelador de los detalles extremos de su escritura abigarrada. Su resultado estridente, desmedido, tiene como finalidad el impacto directo, podría decirse físico, sobre la percepción emotiva del oyente. Tal como sucede en la obra de los jóvenes Fausto Romitelli (1963-2004), Raphaël Cendo (1975- ), Franck

Bedrossian (1971- ) o Yann Robin (1974- ), compositores identificados con la actual estética saturada, la pieza de Aguirre encuadra a la perfección dentro de esa “poética de la deformación y de los estados alterados de conciencia”<sup>9</sup>. Sin embargo, a diferencia de algunos de estos contemporáneos, cuyo imaginario sonoro se vincula a descripciones de estados perceptivos alucinógenos (Romitelli) o incursiones en el mundo del rock y el punk (Cendo), Aguirre se apoya en el ámbito mágico y sensorial de los rituales afrocubanos.

Vale aclarar que dentro de este espacio ceremonial de ascendencia africana, el efecto de trance, posesión o montado, constituye uno de los comportamientos psicológico-rituales más representativos. Este efecto es comprendido como canal de comunicación sugestivo entre el mundo terrenal y espiritual. Al experimentarlo, el practicante sufre estados de conciencia disociativos, caracterizados por un comportamiento simultáneo de perturbación y lucidez. Tales fenómenos suelen producirse en medio de atmósferas sobrecargadas, inducidos por diversos comportamientos de estimulación y exaltación: “Los dioses [*orishas*] bajan a la cabeza de sus *omós* (hijos), llegando a convertir a éstos en víctimas de su voluntad más absoluta y obligándoles a actuar involuntariamente”<sup>10</sup>.

Al examinar de cerca el fragmento siguiente de *Ogguanilebbe* (ejemplo 4), pueden constatarse algunos de los rasgos característicos de la obra, conceptualizada por el propio compositor como “monodrama de una santera en trance”. El mismo, se ha extraído de la cuarta sección de las siete que conforman la pieza, en su ascenso dramático gradual. Su carácter inductivo evidencia el trazo de un discurso segmentado, reiterativo y multifocal de aparente nitidez. En él se agitan motivos y gestos tímbricos heterogéneos que enrarecen su sonoridad resultante, en atención de un sentido simbólico más profundo.

---

<sup>9</sup> ALONS, Germán: “El bello arte del ruido: La saturación en la música contemporánea de los últimos 20 años”, en *Espacio sonoro, Revista de música actual*, Andalucía, Nº 22, septiembre 2010. En línea: <http://www.tallersonoro.com/anterioresES/22/Belloartedelruido+Biblio.htm>. Última consulta el 24/04/2014.

<sup>10</sup> BARNET, Miguel: *Cultos afrocubanos. La Regla de Ocha. La Regla de Palo Monte*, La Habana, Ediciones Unión, 1995, p. 35.

**Ejemplo 4:** L. Aguirre: *Ogguanilebbe* (Sección cuatro) (cc. 84-97).

La línea de la voz destaca aquí por su relieve y protagonismo, dentro de una textura compleja en la que dominan los gestos tímbricos y percutidos individualizados. Su momento álgido se define por la utilización de un recurso técnico vocal de origen carnático conocido como *shake*, cuyas oscilaciones irregulares y microtonales de dirección ascendente y descendente sirven al compositor para subrayar la idea del trance y la posesión sobrenatural. Véase, en este sentido, la compleja indicación que se

incluye en los cc. 89-91, donde se combina la técnica hindú con cambios de velocidades en la oscilación, *glissando* descendente e indicación dinámica de *p* a *fff*.

Un último ejemplo en este corto periplo por la extensa obra de Louis Aguirre nos conduce al ámbito de la percusión. Es, en efecto, uno de los más prolíficos en la producción afrocubana de este compositor, tomando en cuenta el saldo de casi dos decenas de obras dedicadas exclusivamente a esta familia de instrumentos y, por otra parte, el amplio grupo de realizaciones en las que la misma ocupa un lugar de significación. En esta ocasión, detenemos nuestra atención en el sexteto *Egungún* (2006/07), obra cuya plantilla multicultural combina tambores occidentales con gongs koreanos, tailandeses y de la ópera china, así como cencerros europeos y matracas (carracas).

Esta pieza, de exquisita factura y estética vocal-instrumental brutalista, delinea relieves de sensorialidad intensa, susceptible a la aprensión icónica de imágenes hiperrealistas, extremas, de estados alterados de conciencia, médiums en trance, o espíritus y entidades del inframundo. No debe olvidarse que en la tradición Yoruba el término *Egungún* refiere a los espíritus de los ancestros y su relación con las fuerzas vitales de los seres de la tierra.



**Audio 4:** L. Aguirre: *Egungún* (2006/07), sexteto de percusión. Interpretado por KIMBALA PERCUSSION GROUP.

Inmerso en el propósito de concebir un sonido susceptible de transmitir la atmósfera violenta y telúrica de las ceremonias de ascendencia africana, Aguirre ofrece en esta obra para percusión un concepto ritual más frenético. Su escritura saturada impone al intérprete un reto de virtuosismo y dificultad física, en cuya *performance* “la escena ya no es un simple espacio de interpretación: otorga a la música su función

primera de *ritual*<sup>11</sup>. Aquí, el empleo de la voz emerge del propio instrumentista, sin dejar de responder a criterios rebuscados de elaboración y expresión dramática. Los gestos corporales forman parte intrínseca del discurso y el lenguaje artístico de la obra, “redefinido en sus múltiples posibilidades, por su expresión dinámica entre sonido y espacio gestual”<sup>12</sup>.

Es el propio compositor quien reconoce su propuesta dentro del campo del “instrumento total” o “monodrama instrumental”, apropiándose, en cierto sentido, de la estética metafísica del dramaturgo Antonin Artaud. Las señas de su propuesta no resultan difíciles de relacionar con las expuestas por el autor francés en su clásico manifiesto “El teatro de la crueldad”, donde expresa:

[...] ese lenguaje desnudo del teatro, lenguaje no verbal sino real, debe permitir, próximo a los principios que le transmiten su energía, y mediante el empleo del magnetismo nervioso del hombre, transgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, y realizar secretamente, o sea mágicamente, en *términos verdaderos*, una suerte de creación total donde el hombre puede recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos<sup>13</sup>.

Es por ello que, tal como viene sucediendo en realizaciones recientes del compositor (*Gardens of the Beloved*, 2008; *Toque a Eshu y Ochosi*, 2013; *Cánticos espirituales*, 2014; *The stairway of existence*, 2015; *Moyugbación*, 2015/2016; entre otras), en *Egungún* los intérpretes se enfrentan a un rol multidimensional, en estrecho vínculo con el contenido simbólico y ritual que define la obra. En su *performance*, los seis percusionistas hacen uso de la voz y los pies (patadas sobre plataforma de madera) como recursos dramático-rituales de prioridad en el discurso de la obra. De este modo, el discurso gráfico y sonoro de la pieza recrea un ámbito de estratificación sugerente, a partir de una compleja escritura de tres pentagramas para cada uno de sus intérpretes.

<sup>11</sup> CENDO, Rafaël: “Por una música saturada”, en *Sulponticello*, *Revista on-line de música y arte sonoro*, Nº 30, enero, 2012, II Época, con traducción de Pedro Ordóñez Eslava. En línea: [http://2epoca.sulponticello.com/wp-content/uploads/2012/01/20120102\\_PDF\\_por-una-musica-saturada\\_rafael-cendo.pdf](http://2epoca.sulponticello.com/wp-content/uploads/2012/01/20120102_PDF_por-una-musica-saturada_rafael-cendo.pdf). Última consulta el 04/06/2014.

<sup>12</sup> Entrevista realizada al compositor Louis Aguirre por Iván César Morales (vía Skype), 23/05/2012.

<sup>13</sup> ARNAUD, Antonin: “El teatro de la crueldad. Primer manifiesto”, en *El teatro y su doble*, con traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 104. Las cursivas pertenecen al original.

Dispuestos de arriba hacia abajo para la acción de la voz, los instrumentos de percusión y los pies, los tres pentagramas a los que se acoge la escritura de la obra aluden simbólicamente a la yuxtaposición de los planos estéticos y espirituales del compositor. En el caso de Aguirre, los tres niveles trabajados buscan representar la estratificación compleja del cielo, el Yo y el inframundo. El primero se identifica con el plano de la voz, que simboliza la parte espiritual. El segundo, con el plano de los instrumentos de percusión, medio de ejecución del ritual mismo. Y el tercero, con las patadas en el suelo, lo telúrico y ancestral, que representa la llamada a los muertos.

Véase como muestra gráfica el fragmento siguiente de la obra (ejemplo 5), cuya estratificación monolítica de alto contenido dramático y ritual superpone: patadas *brutale* en el suelo (sobre estrado de madera), multifónicos distorsionados en la voz, efectos guturales de *frullato*, sonidos inhalados, gritos y los característicos shake de la práctica musical carnática; a todo lo cual se une, en equivalente proporción de protagonismo, los golpes trepidantes de tambores graves y sonidos metálicos de cencerros.

Ejemplo 5: L. Aguirre: *Egungún* (cc. 39-44).

El camino recorrido por Aguirre desde sus primeras realizaciones –*Concierto para trío clásico* (1987/1988) o la serie de *Alegorías I, II, III y IV* (1992 / 1993 / 1996 / 2000)– hasta el presente, revela la riqueza transgresora de su discurso y estética, expuestos al reto de los tiempos hiper-modernos. Como José Lezama Lima –afamado escritor cubano, autor de la novela *Paradiso*–, su obra desnuda una tendencia desprejuiciada a la aprehensión, integración y conceptualización de diversas culturas del mundo, más allá de supuestas disociaciones multiculturales: “visión del mundo capaz de incorporar lo disímil, reconciliar los opuestos, y propiciar la creatividad del diálogo”<sup>14</sup>.

En consonancia con su coterráneo Severo Sarduy –relevante escritor cubano del neobarroco latinoamericano del siglo XX–, Aguirre despliega un discurso artístico cargado de multiplicidades y barroquismo. Una estética cuya complejidad bien podría hallar en las teorías Sarduyanas del arte neobarroco de Latinoamérica su mejor pretexto. No solo como mecanismos (“artificios”) de un arte desmesurado y abigarrado –que también–, sino como mecanismo de lectura y reinención de un arte moderno abierto y heterogéneo: “reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está <apaciblemente> cerrado sobre sí mismo”<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> ORTEGA, Julio: “José Lezama Lima y la teoría cultural trasatlántica”, en *Revista Casa de las Américas*, La Habana, Nº 261, octubre-diciembre, 2010, p.7.

<sup>15</sup> SARDUY, Severo: *El barroco y el neobarroco*, Apostillas por Valentín Díaz, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, Cuaderno de Plata, 2011, p. 35.

### Referencias bibliográficas:

AGUIRRE, Louis: *La segunda modernidad en la música clásica contemporánea*, 2013. (Material inédito).

ALONS, Germán: "El bello arte del ruido: La saturación en la música contemporánea de los últimos 20 años", en *Espacio sonoro, Revista de música actual*, Andalucía, Nº 22, septiembre 2010. En línea: <http://www.tallersonoro.com/antioresES/22/Belloartedelruido+Biblio.htm> Última consulta el 24/04/2014.

ARNAUD, Antonin: *El teatro y su doble*, con traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1978.

ASENJO-MARRODÁN, Maricarmen: "Entrevista a Louis Aguirre: densidad, exceso, ritos: sincretismo cultural para una teogonía afro-cubana", en *Espacio Sonoro, Revista de Música Actual*, Nº 40, septiembre de 2016. En línea: <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/2016/09/30/entrevista-a-louis-aguirre-2/>

BARNET, Miguel: *Cultos afrocubanos. La Regla de Ocha. La Regla de Palo Monte*, La Habana, Ediciones Unión, 1995.

BECK, Ulrich: *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*, Barcelona, Paidós, 2002.

\_\_\_\_\_: *La sociedad del riesgo global*, Madrid, Siglo Veintiuno, 2006.

CENDO, Rafaël: "Por una música saturada", en *Sul ponticello, Revista on-line de música y arte sonoro*, Nº 30, enero, 2012, II Época, con traducción de Pedro Ordóñez Eslava. En línea: [http://2epoca.sulponticello.com/wp-content/uploads/2012/01/20120102\\_PDF\\_por-una-musica-saturada\\_rafael-cendo.pdf](http://2epoca.sulponticello.com/wp-content/uploads/2012/01/20120102_PDF_por-una-musica-saturada_rafael-cendo.pdf) Última consulta el 04/06/ 2014.

ELI, Victoria: "El afrocubanismo, un cambio de estética en la creación musical académica de Hispanoamérica", en *Revista de Musicología*, XXXII, 1, Madrid, 2009, pp. 309-319.

MORALES, Iván César: “La obra compositiva de Louis Aguirre. Una inusual confluencia sonora de ritos y culturas”, en *Musiker*, *Cuadernos de Música*, Nº 18, Donostia, 2011, pp. 117-139.

\_\_\_\_\_ : Entrevista a Harold Gramatges en el Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, 5 de julio de 2003.

\_\_\_\_\_ : Entrevista a Louis Aguirre en casa natal del compositor, Ciudad de Camagüey, 21 de julio de 2004.

\_\_\_\_\_ : Entrevistas a Louis Aguirre, vía Skype, 23 de mayo de 2012; 29 de junio de 2014; 22 de mayo de 2014.

ORTEGA, Julio: “Lezama Lima y la teoría de la cultura trasatlántica”, en *Revista Casa de las Américas*, La Habana, Nº 261, octubre-diciembre, 2010, pp. 6-13.

SARDUY, Severo: *El barroco y el neobarroco*, Apostillas por Valentín Díaz, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, Cuaderno de Plata, 2011.

#### **Listado de audios.**

Audio 1: <https://www.youtube.com/watch?v=huLZkaOhhO4>

Audio 2: <https://www.youtube.com/watch?v=QNDZe4Yas0g>

Audio 3: <https://soundcloud.com/louis-aguirre/ogguanilebbe-2005>

Audio 4: <https://soundcloud.com/louis-aguirre/egung-n-for-six-percussionists>



**IVÁN CÉSAR MORALES FLORES.** Posee el Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Oviedo con su tesis “Música, identidad y diáspora: jóvenes compositores cubanos en el cambio de siglo (1990-2010)”, dirigida por Julio Ogas. En 2016 obtiene el prestigioso Premio de Musicología Casa de las Américas (Cuba) y en 2006, el Premio de

Musicología “Argeliers León” de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Fue profesor y jefe del Dpto. de Musicología del Instituto Superior de Arte de La Habana entre 2005 y 2009. Actualmente es profesor de música de la Universidad Internacional de la Rioja, Logroño.

Forma parte del proyecto I+D+i “Músicas en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (siglos XX y XXI)” del Grupo Diapente XXI, Universidad de Oviedo. En 2011 realiza estancia de investigación en el Département d’ Études Ibériques et Latino-Américaines, Université Sorbonne Nouvelle Paris III. Ha asistido a eventos científicos nacionales e internacionales, además de impartir cursos y conferencias en instituciones docentes y culturales de Cuba, España y Francia. Sus trabajos se incluyen en *Boletín Música* de Casa de las Américas; *Clave* del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana; *Musiker* de la Sociedad de Estudios Vascos; entre otros.

[ivancmf48@gmail.com](mailto:ivancmf48@gmail.com)