



**TRADICIÓN AFROCUBANISTA EN LA  
MÚSICA DE CONCIERTOS EN CUBA:  
LA BÚSQUEDA CONSTANTE DEL  
RITO**

---

---

**Norma Estela García López**

Espacio Sonoro nº 52. Septiembre - Diciembre 2020

---

## TRADICIÓN AFROCUBANISTA EN LA MÚSICA DE CONCIERTOS EN CUBA: LA BÚSQUEDA CONSTANTE DEL RITO.

**NORMA ESTELA GARCÍA LÓPEZ**

### **Resumen**

Mientras en la primera mitad del siglo XX europeo el mayor interés de los compositores estuvo en la búsqueda de nuevas sonoridades tímbricas y en la novedad del mundo atonal, en Cuba, la principal inclinación estuvo en la vanguardia afrocubanista, que se encauzó a encontrar y organizar la herencia folclórica como elemento más atrevido de la producción de la música de conciertos. A manos de nuestros grandes Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro Caturla (1906-1940), la vanguardia logró la síntesis de elementos musicales y géneros que no habían conocido tal nivel de convivencia con anterioridad. Su lenguaje se concentró en la corriente posimpresionista de la escuela de composición francesa y del folclorismo stravinskiano, y su renovación tímbrica se limitaba a la inclusión de instrumentos folclóricos a la orquesta. En la década de los noventa del siglo XX –después de un extendido devaneo entre la represión de la República de 1902 a 1958 y el sentimiento de amor-odio hacia la libre cultura que propició el Realismo Socialista y gracias a la avanzada de Louis Aguirre y sus contemporáneos bebedores de la herencia de Harold Gramatges, Roberto Valera y Juan Piñera entre muchos otros– el escenario cubano toma un camino de modernización real en cuanto a sus criterios y lenguaje mezclando el afrocubanismo de Roldán y Caturla con las sonoridades instrumentales, tímbricas y conceptuales del siglo XX europeo. *Alegoría IV*, obra para clarinete solo escrita por Louis Aguirre en el año 2000, expone las técnicas extendidas para clarinete y un carácter afrocubanista plasmado tanto en sus rítmicas como en su concepto general. Al analizarla, hemos tenido en cuenta tanto el uso de las técnicas extendidas como su relación con la historicidad estética de la música cubana de conciertos.

## Abstract

While in the first half of the European 20th century the greatest interest of composers was in the search for new timbral sounds and in the novelty of the atonal world, in Cuba, the main inclination was in the Afro-Cuban avant-garde, which was aimed to find and organize the folkloric heritage as the most audacious element in the production of concert music. Guided by two of our greatest composers Roldán and Caturla, this avant-garde achieved the synthesis of musical elements and genres that had not known such a level of coexistence before. Its language focused on the post-impressionist current of the French school of composition and Stravinskian folklore, and his timbral renewal was limited to the inclusion of folk instruments in the orchestra. In the nineties of the twentieth century - after an extended flurry between the repression of the Republic from 1902 to 1958 and the feeling of love-hate towards free culture that Socialist Realism fostered; Thanks to the advancement of Louis Aguirre and his contemporaries who drank the heritage of Harold Gramatges, Roberto Valera and Juan Piñera among many others- the Cuban scene takes a path of real modernization in terms of its criteria and language, mixing the Afro-Cubanism of Roldán and Caturla with the instrumental, timbral and conceptual sounds of European 20th century. *Alegoría IV* is a solo clarinet opus written by Louis Aguirre in 2000, which exposes the extended techniques for clarinet and an Afro-Cuban character embodied both in its rhythms and in its general concept. During our analysis, we have taken into account both the use of extended techniques and their relationship with the aesthetic historicity of Cuban concert music.

Palabras clave: afrocubanismo, música vanguardista, herencia africana, técnicas extendidas, Louis Aguirre, clarinete.

Key words: afrocubanism, avant-garde music, African heritage, extended techniques, Louis Aguirre, clarinet.

## 1. Pinceladas generales sobre la llegada de la cultura negra

Tal como se presentan sus influencias, se puede clasificar la música cubana, de acuerdo a su origen, en la que viene de la europea y la que proviene de la africana; así como de una amplia convergencia de ambas en la cual se encuentra casi toda la música considerada criolla. De esta manera, cualquier forma de clasificación que se quiera asignar a un género de la música cubana dependerá del balance de influencias de una u otra índole.

Considerando que Cuba fue una colonia española durante poco más de cuatro siglos en los cuales la presencia negra fue casi en su totalidad esclava, la más temprana evidencia de la herencia negra en las manifestaciones artísticas se producía durante el Corpus Christi y el Día de Reyes. Los representantes de todos los cabildos africanos – *lucumí, abakuá, mandinga, ganga, mina, carabalís, macauas y congo*<sup>1</sup>– interpretaban ese día sus toques y sus cantos rituales y bailaban sus danzas. Durante el resto del año, en los eventos sociales a los que accedía el resto de la población castiza, mestiza y criolla, la música que se escuchaba hasta casi mediados del siglo XIX era única y exclusivamente importada<sup>2</sup>.

A finales del siglo XVIII, hacia 1790, la presencia de cabildos en las zonas más blancas de las ciudades era ya preocupante para la ciudadanía, no solo por el caldo político que se gestaba en esos núcleos sino por la penetración cultural que significaba, a la cual los más conservadores eran aun totalmente reacios. Por ello, se decidió arrojar extramuros a todas estas organizaciones propiciando, sin saberlo las autoridades, la conservación del patrimonio africano casi intacto<sup>3</sup>.

En el año 1774, según el censo, la población negra es casi tanta como la blanca, a 96.440 habitantes blancos, se contraponen 76.180 negros, de los cuales 31.847 son

---

<sup>1</sup> Los cabildos eran organizaciones étnicas que se clasificaban mediante su nación de origen, basados en los gremios o fraternidades que se definieron por primera vez en Sevilla en el siglo XIV. Su momento de mayor crecimiento e importancia en la isla de Cuba fue hacia el siglo XVIII, cuando aumentó la esclavitud debido al *boom* azucarero. En estos cabildos se les permitía a los esclavos reunirse durante las vacaciones para bailar según la costumbre de sus naciones. Miguel RAMOS: *The Empire Beats On: Oyo, Batá Drums, and Hegemony in Nineteenth-Century Cuba*. Masters Thesis. Miami: Florida International University, 2000.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

libres, a éstos se suman los aproximadamente sesenta mil que se importaron hacia el año 1820, ya abolida la trata con Inglaterra; y hacia 1840, los esclavos constituyen el 45% de la población. En 1873 desembarca el último barco con esclavos africanos, y en 1886, luego de la liberación insurreccional de las poblaciones de esclavos de múltiples fincas e ingenios que propició el suceso conocido como Grito de Yara<sup>4</sup>, la metrópoli española considera más rentable la abolición total de la esclavitud. Así, se fundan las Sociedades de Color, entidades sociales que ayudaron a los negros a preservar y propagar su cultura<sup>5</sup>.

En 1783, habían entrado también esclavos provenientes de Haití que llegaban con los colonizadores franceses y «hablaban con sus amos y entre ellos mismos un francés “acriollado”: el *patois*», se establecían en lo que se conoce como «tumbas francesas», organizaciones parecidas a los cabildos y que se extendieron por todo el territorio cubano<sup>6</sup>.

### 1.1 El nacimiento de un estilo afrocubano

La principal herencia folclórico-musical de los esclavos africanos es la asimilación de una serie de patrones rítmicos muy diversos que representan a cada una de las deidades de las distintas comunidades africanas. Dichos toques se realizan de manera general mediante los llamados tambores *batá*: tres tambores de distintos tamaños en forma de reloj de arena que se percuten normalmente por la misma persona con ambas manos por los dos parches. En el mayor de ellos –*iyá*– habita, según la creencia religiosa, el dios *Añá*; el segundo de ellos es el *itólete* y el más pequeño *okónkolo*. Por su parte, de las tumbas francesas tenemos los tambores *tambuyé*: *catá*, *bula*, *premier* y *second*. Sin embargo, en sus toques, las danzas no son africanas sino europeas: rigodones, cuadrillas y de pareja desenlazada. Por último, durante la ceremonia religiosa, se entiende la mezcla de estos ritmos como una confluencia y comunicación entre las deidades que se pretende invocar<sup>7</sup>.

En la figura 1 observamos la propuesta de afinación de los tambores *batá* por Adrian Coburg, percusionista especializado y estudioso de la percusión afrocubana,

<sup>4</sup> Primer enfrentamiento histórico entre cubanos y españoles, llevado a cabo por el General en Jefe del Ejército Libertador Carlos Manuel de Céspedes. Inicio de la Guerra de Independencia. ECURED: *Grito de Yara (1868)*.

<sup>5</sup> *Historia Afrocubana: una línea de tiempo*.

<sup>6</sup> María Teresa LINARES: *La santería en Cuba*, Gazeta de Antropología, 1993.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

RITO.

Norma Estela García López

organizada de la siguiente manera: en la primera posición la tríada fundamental de fa mayor con bajo tónica; en la segunda posición la tríada fundamental de sol mayor con bajo tónica; y en la tercera posición, la tríada de la bemol mayor con la octava aumentada en la voz superior. El *Iyá* anuncia la deidad para la que se toca en las celebraciones religiosas, y es además quien regula la forma de afinar el resto de los tambores, tal como hemos observado. Véase también que los tambores abarcan tres octavas diferentes dentro de sus posibilidades melódicas<sup>8</sup>.



**Figura 1.** Disposición y criterios de afinación propuestos para los tambores *batá*<sup>9</sup>

Desde 1902, con la instauración de la República Neocolonial, y hasta 1959, con el triunfo de la Revolución Socialista, la aceptación de todo lo que fuese negro sufría un ir y venir constante. Aunque algunos de los presidentes fueran iniciados en los cultos de la santería, como es el caso de Fulgencio Batista (1901-1973) quien tenía asentado a la deidad *Shangó*,

se observa una proyección gubernamental, a través de sus cuerpos represivos, de inculpar a los negros descendientes de esclavos, a los criollos y a los mestizos de prácticas de brujería, fetichismo y, en múltiples casos, de asesinatos, robos y violaciones, a fin de sembrar el miedo en la población blanca del país<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Adrián COBURG: *Orú Seco: Batá Scores*, Suiza: Schwabe AG, 2012, p.4.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Natalia BOLÍVAR: «El legado africano en Cuba», *Revista de Sociología*. 1997, p. 164.

A principios del siglo XX, la santería y la música religiosa de origen afrocubano estaba casi normalizada, sobre todo en La Habana. Pese a que los cabildos como sociedad de ayuda mutua habían disminuido, si no desaparecido, el sincretismo de las deidades africanas en deidades católicas, como es el caso histórico de las procesiones de la Iglesia de Regla<sup>11</sup>, habían logrado instaurar en la cultura popular el folclorismo africano<sup>12</sup>.

Por otro lado, gracias a la natural asimilación de los ritmos de baile europeo de las tumbas francesas, podemos decir que se da a luz a lo que podría ser el embrión de la música totalmente cubana: las danzas de Ignacio Cervantes y las contradanzas de Manuel Saumell que terminarían evolucionando en el Danzón, el primer género musical de origen cubano.

No es posible hablar acerca de la santería y su influencia en la música cubana sin mencionar a Fernando Ortiz. Aunque en sus primeros trabajos sobre el tema –la trilogía compuesta por *Los Negros Brujos* (1906), *Los Negros Curros* (1986, edición póstuma), y *Los Negros Esclavos* (1916)– Ortiz responsabiliza criminalmente a la santería de la incidencia de la raza negra en la violencia de la isla, es en 1940 –con la publicación de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*– cuando acuña el término que más ha marcado la forma de entender la cultura cubana, la *transculturación*: «(...) como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos<sup>13</sup>».

Es precisamente en esa época en la que se percibe el clima más favorable en cuanto a la «práctica de las religiones afrocubanas en el marco de las libertades civiles» y las facilidades del sincretismo, ayudan a la población a practicar con mayor naturalidad tanto la Regla de Ocha, la Regla de Palo, el catolicismo, el espiritismo y los preceptos *Abakuá*.

---

<sup>11</sup>«Allí, lo que parecían ser imágenes de cuatro santos católicos se colocaban ante el altar, y el sacerdote celebraba misa y pronunciaba sus bendiciones, rociando las imágenes, los tambores y la multitud con agua bendita. En la entrada de la iglesia, los directores del cabildo emitían *obi*, uno de los oráculos de *Lukumí*, para evaluar la satisfacción de las deidades con el rito católico antes de seguir adelante. Luego de que el oráculo confirmara que los *orishas* estaban complacidos, los fieles cruzarían la calle hacia el frente de la bahía, donde volverían a consultar al oráculo y ofrecer sus respetos a *Yemojá* y *Olokún* en el océano. Los devotos depositaban ofrendas en el agua para estos *orishas* mientras tocaban los tambores batá y la multitud respondía a los cánticos y alabanzas a las deidades» (RAMOS, 2006).

<sup>12</sup> RAMOS: *The Empire Beats On...*

<sup>13</sup> Citado por George COLE: “*Transcultureo cubano*”: la santería, el negrismo y la definición de la identidad cultural cubana a comienzos del siglo XX: *Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 2012, pp. 3.

Actualmente este sincretismo es la forma más generalizada de creencia en el pueblo cubano<sup>14</sup>.

La música de conciertos fue también, poco a poco, normalizando y asimilando la influencia de la música ritual africana. Amadeo Roldán (1900-1939), Alejandro García Caturla (1907-1940), y el emigrado vasco Pedro Sanjuán (1886-1976), fueron parte de la avanzada que comenzó a utilizar ciertos rasgos de la música africana en la nueva música de conciertos cubana al aunarse al movimiento denominado afrocubanismo. En su artículo *Pedro Sanjuán y el afrocubanismo musical en el contexto de la vanguardia cubana de la década de 1920*<sup>15</sup>, Greta Perón insiste en que la primera obra que podríamos catalogar como afrocubanista es la *Obertura sobre temas cubanos* (1925) de Amadeo Roldán. De sus *Tres pequeños poemas* (descompuesta en *Pregón*, *Poema* y *Fiesta negra*) expresaría tan locuazmente Carpentier:

*Fiesta negra* nos pega, nos golpea implacablemente (...) Ráfagas de acordes, acotados por formidables golpes de tam-tam, son arrancados al metal. Atravesamos un momento de violencia; un cúmulo de recias anarquías armónicas se entroniza en la orquesta. Y, sin tardanza, un agrio motivo de rumba se enuncia; el ritmo, seco, obsesionante, todopoderoso, comienza a sacudir frenéticamente los instrumentos; el tema es zarandeado, triturado; se alza de pronto para volver a caer; si se corporeizara lo veríamos saltar de los metales a las maderas como una gruesa pelota roja (...) La percusión se inquieta, se multiplica; los percutores típicos se unen a la batería tradicional (...); distintos ritmos se desintegran (...) y se combinan en una polirritmia furiosa. La orquesta clama a vos en cuello su áspero motivo; la formidable rumba adquiere proporciones épicas<sup>16</sup>.

Lo frenético de la reseña de Carpentier recuerda de inmediato el éxtasis alcanzado por algunos agentes del oficio religioso. Mientras los tambores tocan, se busca, mediante la aceleración del tiempo, la repetición de un mismo texto a manera melódicamente improvisatoria y la utilización de sonidos guturales, lograr que alguno o varios de los

<sup>14</sup>BOLÍVAR: *El legado africano en Cuba... op. cit.*, pp.163.

<sup>15</sup>Greta PERÓN HERNÁNDEZ: *Pedro Sanjuán y el afrocubanismo musical en el contexto de la vanguardia cubana de la década de 1920*. Cuadernos de Música Iberoamericana, 2012, p. 97.

<sup>16</sup>Viviana GELADO: «La legitimación de la música afrocubana en la crítica periodística de Alejo Carpentier». *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, 2008, pp. 67-73.



presentes lleguen a un estado de comunicación directa para que las deidades hablen a través de ellos, a lo que se le conoce comúnmente como «montar el muerto».

De las *Rítmicas* de Amadeo Roldán, compuestas entre 1929 y 1930, se puede destacar su estructuración a base de ritmos de origen africano, así como la «reiteración y superposición de microestructuras rítmicas del tipo de los ostinatos (...) que contrastan más o menos entre ellas, que interactúan o transicionan»<sup>17</sup>. Sin embargo, no es únicamente el elemento rítmico, o al menos en sí mismo, lo que representa la herencia africana en la música de Roldán. La *Rítmica VI*, en tiempo de rumba e instrumentada únicamente para percusión, presenta una textura en tres planos: «uno organizado también a base de ostinatos diversos que constituyen el plano sonoro intermedio, y dos estratos de ritmos libres, que sobresalen como estratos jerarquizados»<sup>18</sup>.

Por su parte, en palabras de Carpentier, Alejandro García Caturla se inspira en «motivos genuinamente criollos» prácticamente sin elaborar, insertados en la obra casi como escuchados en la vida común<sup>19</sup>. Por su lado, Pedro Sanjuán, adscrito desde su llegada a Cuba en el movimiento minorista<sup>20</sup>, lleva a cabo una incursión compositiva en la vanguardia afrocubana. Tal es el caso de su obra *Liturgia Negra*, de «vigor rítmico, colorido espiritual y de acierto en la estilización del tema *Incumí*»<sup>21</sup>, con motivos sincopados, a manera de pregunta y respuesta entre metales y maderas, y con los motivos melódicos de las danzas *lucumíes*, *Babalú-ayé* y *Changó*<sup>22</sup>.

## 2. «Nuestro tiempo», un tiempo diferente

Con la llegada al poder de la Revolución Socialista, todos estos valores folclóricos cobran una importancia rotunda en la actividad cultural del país: lo que fuese conocido en otros lares como Realismo Socialista, una depuración hostil de todo lo que no

---

<sup>17</sup> Lilia Sofía VIERI: *Forma y textura en la producción musical latinoamericana del siglo XX*: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música, 2008, pp. 226-228.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Andrés LORA BOMBINO: *Alejo Carpentier y su acercamiento a Carlos Enríquez y Alejandro García Caturla: una defensa de la identidad cultural cubana y latinoamericana*: Islas, 2015, pp. 238.

<sup>20</sup> Grupo de creadores de las ciencias sociales, artistas, literatos y músicos de orientación izquierdista, que propulsaron el desarrollo más primario de la vanguardia y se abrieron al universo intelectual y establecieron fuertes vínculos con grupos afines del continente y de España. *Grupo Minorista - EcuRed*, n.d.

<sup>21</sup> Jon BANDRÉS: *La hora azul: Liturgia negra (Pedro Sanjuan) y la 'justísima ira' de Vivaldi*, 2018.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

representase los preceptos de la ideología comunista y la alabanza a los elementos nacionales.

Las figuras más prominentes de esa época, serían los integrantes de la sociedad cultural Nuestro Tiempo<sup>23</sup>, conformada por personalidades sobre todo abiertamente de izquierda como son: Harold Gramatges, Argeliers León, Carlos Fariñas y Edgardo Martín, así como algunos de sus alumnos tales como Odilio Urfé, Nilo Rodríguez y Juan Blanco. Este último llegó incluso a patentar un novedoso instrumento llamado multiórgano y a utilizar técnicas como el serialismo y los clusters armónicos y fue el primer compositor cubano de música electroacústica. Sin embargo, a partir que tanto estos como otros personajes influyentes de la cultura cubana llegaron a conformar el cuerpo oficial de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba), y que cayese en sus manos la responsabilidad de cribar los contenidos culturales, parece haber una etapa oscura en la creación cubana, lo que ha pasado a la historia como El Quinquenio Gris<sup>24</sup>. Juan Piñeira, por ejemplo, no tenía permitido exponer en público su trabajo musical por cargar con el estigma de ser sobrino de Virgilio Piñeira, quien, debido a su homosexualidad, no era aprobado por la UNEAC. Aparte de esto, la relación comercial, cultural, educacional y política con la URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas) propició que muchos de los profesionales de la isla se formasen en la actual Rusia, tal es el caso de Leo Brouwer, y que redirigiesen su interés hacia las tendencias europeas, aunque sin siquiera de lejos retirar la cultura afrocubana, pero sí haciendo más hincapié en el serialismo, el aleatorismo y la música electroacústica. Así, la música cubana de conciertos cae en un período de eclecticismo y la vanguardia dejó de basarse en el material sonoro de origen africano para diversificarse:

El estilo de nuestras piezas evolucionó de la tonalidad y la modalidad ampliada, a un franco atonalismo. Más tarde incorporamos el aleatorismo que descubrimos a través de algunas obras de Brouwer (...) las técnicas aleatorias. Muy pronto incorporamos

---

<sup>23</sup> Sociedad desprendida del llamado Grupo de Renovación Musical, al interesarse por su hacer algunos agentes de las artes en general como son Alicia, Alberto y Fernando Alonso; los actores Raquel y Vicente Revuelta y los pintores Servando Cabrera Moreno, Mariano Rodríguez, Cundo Bermúdez y René Portocarrero. Armando RODRÍGUEZ RUIDÍAZ: *Los conciertos olvidados de La Sección de Música de la Brigada Hermanos Saíz (1975-1985)*, 2020, pp.15-41.

<sup>24</sup> Bautizado de esta manera por Ambrosio Fornet, prolífero escritor, ensayista, guionista y editor cubano, El Quinquenio Gris fue una etapa en la que prolíferos agentes culturales vieron frenada su labor artística por no cumplir con los parámetros definidos por el proceso socialista, ya fuese en cuestiones de imagen o en el contenido de su propuesta.

RITO.

Norma Estela García López

también el poli-estilismo, una tendencia que nos servía de apoyo para lograr la síntesis de elementos dispares que nos interesaba incorporar a nuestras composiciones<sup>25</sup>.

### 3. La bautizada “diáspora”, avant-garde de nuestro afrocubanismo

Este es el caldo donde se gestaba el pensamiento de los años noventa, donde nacía y crecía la generación que se formaría, que se ilustraría y que en buena medida emigraría.. Iván César Morales Flores, estudioso de la música de esta generación, la ha llamado la «diáspora» e incluye en ella a los cincuenta y tres compositores graduados del ISA (Instituto Superior de Arte) entre 1990 y 2010, y que está marcada por la emigración en más de la mitad de los casos. Según este autor, las obras de dichos compositores pasan por un proceso de «des/re-territorialización» que:

(...) contienen en sí mismas dos procesos divergentes: la pérdida de la relación ‘natural’ de la cultura con los territorios geográficos y sociales [de origen], y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas. Este hecho llama poderosamente la atención cuando se advierte el lugar de referencia que ocupa en la producción musical de dichos compositores migrantes el ámbito músico-cultural y religioso de ascendencia africana<sup>26</sup>.

Dentro de esta avanzada se encuentra Louis Aguirre, quien con más de setenta composiciones para diversos formatos de propuesta afrocubanista, se ha dedicado a la recreación e inserción de la música ritual en un lenguaje compositivo totalmente modernizado: « (...) la suya es una propuesta que apropia como objeto, no como y no como sujeto, el elemento cultural y religioso negro»<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Armando RODRÍGUEZ RUIDÍAZ: *Los conciertos...* 2020, p. 41.

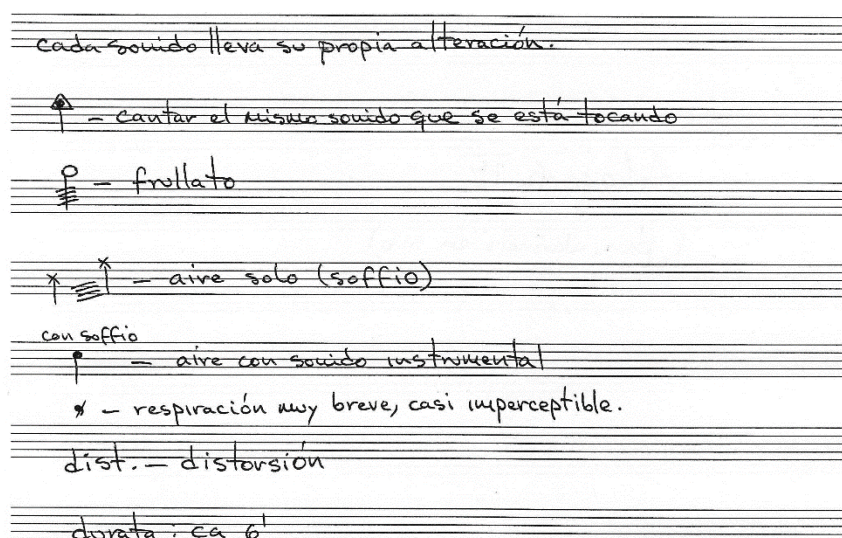
<sup>26</sup> Iván César MORALES FLORES: *Des/re-territorialización de prácticas musicales afrocubanas: compositores académicos cubanos de la diáspora de finales del siglo XX y principios del XXI*. Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM, 2018, p. 5.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp.5-6.

### 3.1 Análisis de la obra *Alegoría IV* de Louis Aguirre, para clarinete solo

*Alegoría IV* es una obra para clarinete solo de Louis Aguirre compuesta en el año 2000, estrenada en el Teatro Amadeo Roldán por el clarinetista Nilo Borges en octubre de ese mismo año en el marco del VX Festival Internacional de Música Contemporánea celebrado en La Habana<sup>28</sup>. A continuación, analizaremos los rasgos que la hacen heredera de ciertas cualidades afrocubanas.

La obra incluye la acostumbrada leyenda a la que, por cuestiones de notación, se ven obligados a recurrir los compositores contemporáneos (Figura 2). En ella se presentan las técnicas extendidas, así como otras indicaciones específicas que interesan al compositor.



**Figura 2.** Leyenda de la obra. Fuente: *Alegoría IV*.

En un sentido estructural podemos observar una introducción (Figura 3) de doce compases, en los cuales se mostrará el elemento más característico de la obra: el *frullato*, que además se indica tanto en la leyenda como en cada una de las incorporaciones al texto de la obra con cuatro líneas de ritmo encima de cada nota, un *frullato* energético y con mayor vibración. La obra comienza con la nota más grave del clarinete, el mi<sub>2</sub>, y ya desde

<sup>28</sup> Louis AGUIRRE: *List of Compositions*. <https://louisaguirre.cargo.site/list-of-works>

RITO.

Norma Estela García López

la introducción se refuerzan los valores de tresillo ocupando todo el compás dentro de compases de subdivisión binaria en un sonido cada vez más distorsionado (compás 2 en adelante).

The image shows a handwritten musical score for 'Alegoría IV' by Luis Aguirre. The score is for Clarinet in B-flat (Cl. Bb) and includes dynamics like FF (brutale), F, FFF, P, PPsob, and markings such as 'frull.', '+voz', 'con soffio poco', and 'molto'. It features complex rhythmic patterns with triplets and accents.

Figura 3. Primera parte a la que hemos calificado de Introducción. Fuente: *Alegoría IV*.

Esta primera nota pedal, va variando en su emisión desde ataque brutal, pasando por sonido que comienza con aliento desde el piano súbito y alcanza el clímax en la combinación de trino y voz para terminar en un multifónico de mucha fuerza que además se desdobra en alturas contrapuestas, aunque debemos enfatizar que, de acuerdo a la experiencia interpretativa de manera personal con la obra, es más escuchado el sonido agudo –compases 6 al 11 de la introducción– (Figura 4).

RITO.

Norma Estela García López

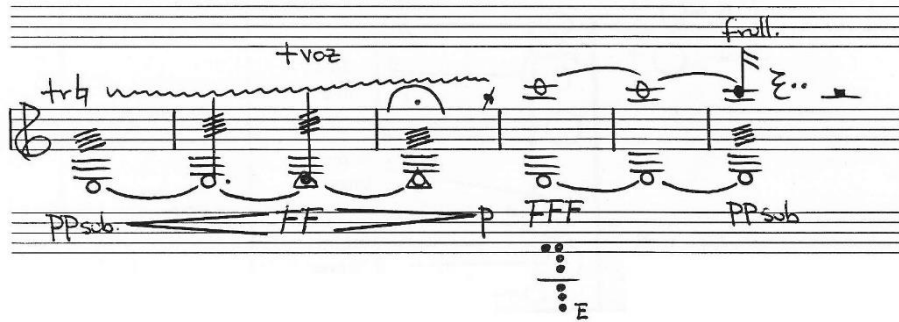


Figura 4. Compases 6 al 11 de la Introducción, clímax final de su primera mitad.

Fuente: *Alegoría IV*.

A partir del compás doce de la introducción, se produce una especie de reflejo de este mismo motivo, con el intercambio del trino por el *frullato* y combinando la emisión con y sin aliento en el sonido que propicia un efecto aún más abrupto para terminar en otro multifónico que de acuerdo a la experiencia en el estudio práctico de la obra, así como la audición de otras interpretaciones disponibles, denota mayor facilidad para propiciar que sean escuchados los sonidos agudos. Hasta este punto, el intérprete cuenta con una libertad mayor en cuanto al movimiento, prácticamente *ad libitum*, gracias al uso intensivo de ligaduras y calderones (Figura 3).

La parte que hemos identificado como desarrollo que comprende los compases 18 a 74, se encuentra dividida en pequeños períodos de actividad rítmica constante que concluyen en calderones y si su tempo general pareciese ser más distendido es por la constante variación de compases a la que está sometida. Aunque hemos escuchado grabaciones en las que se interpreta esta parte con una cierta libertad rítmica, comprendemos que no está indicada por el compositor y que esta parte central de la obra, que además goza de numerosos pasajes de mayor complejidad rítmica, debe tocarse como está escrita. Como vamos a observar, el *frullato* no deja de estar presente en ninguna de ambas partes, es sumamente importante reiterar este timbre tanto para notas de pedal, fragmentos rítmicos con valores de tresillo como para fragmentos rítmicos de más movimiento (Figuras 5 y 6).

RITO.

Norma Estela García López

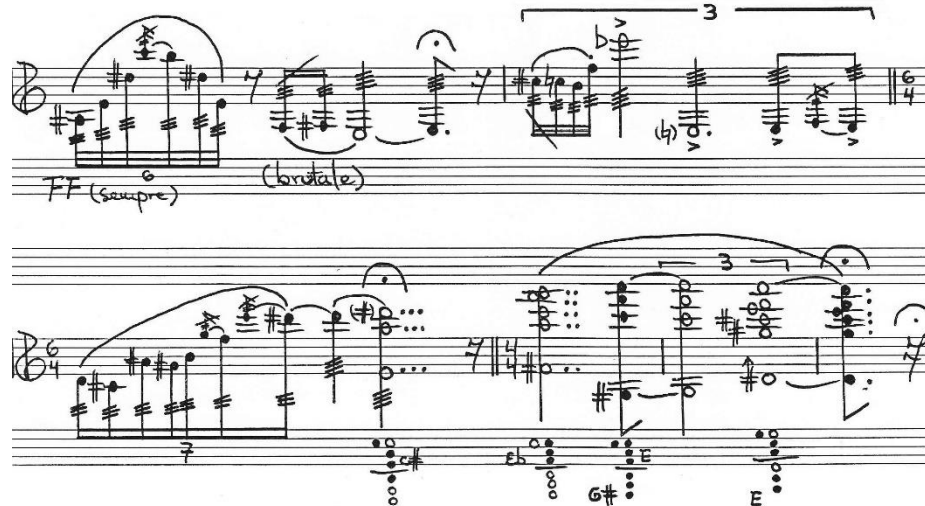


Figura 5. Primera sección seleccionada del desarrollo. Fuente *Alegoría IV*.

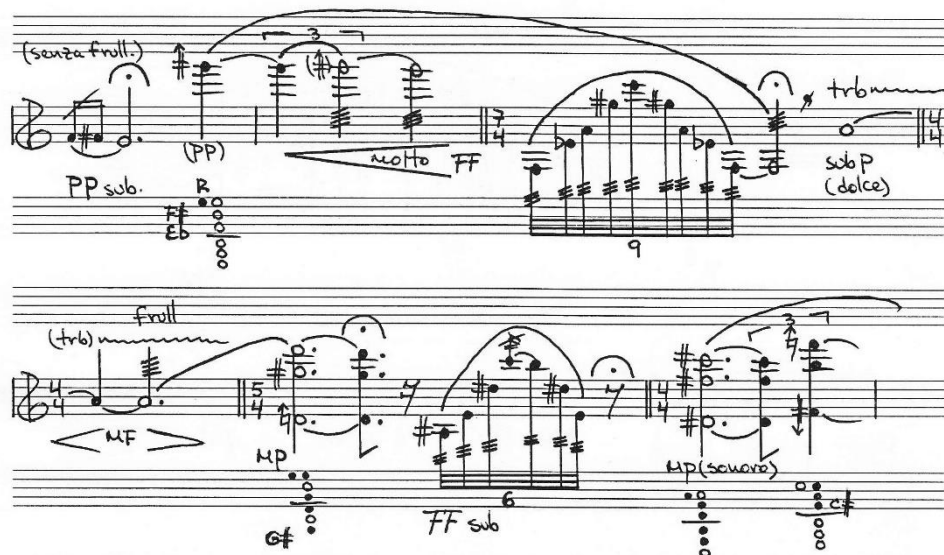


Figura 6. Segunda sección seleccionada del desarrollo. Fuente *Alegoría IV*.

Esta parte está en constante salto de registro, bien de motivos rítmicamente más vigorosos que comienzan y terminan en el registro grave, a figuras más extensas cuya altura se encuentra por encima de las líneas adicionales; o bien de figuras largas en registros contrapuestos. La inclusión del *frullato*, la distorsión, los trinos y de la voz simultánea al sonido sobre todo en los momentos de mayor éxtasis de casi todos los pasajes, es un elemento distintivo. Las constantes ligaduras oscureciendo el tempo fuerte

y el uso de valores irregulares sobre todo de tresillo y seisillo combinados a los valores sincopados, como se presentan a partir del tercer compás de la Figura 7, le aportan una rítmica que, aunque retraída por la constante voluntad del intérprete, aún recuerda los toques de tambor *yoruba*.

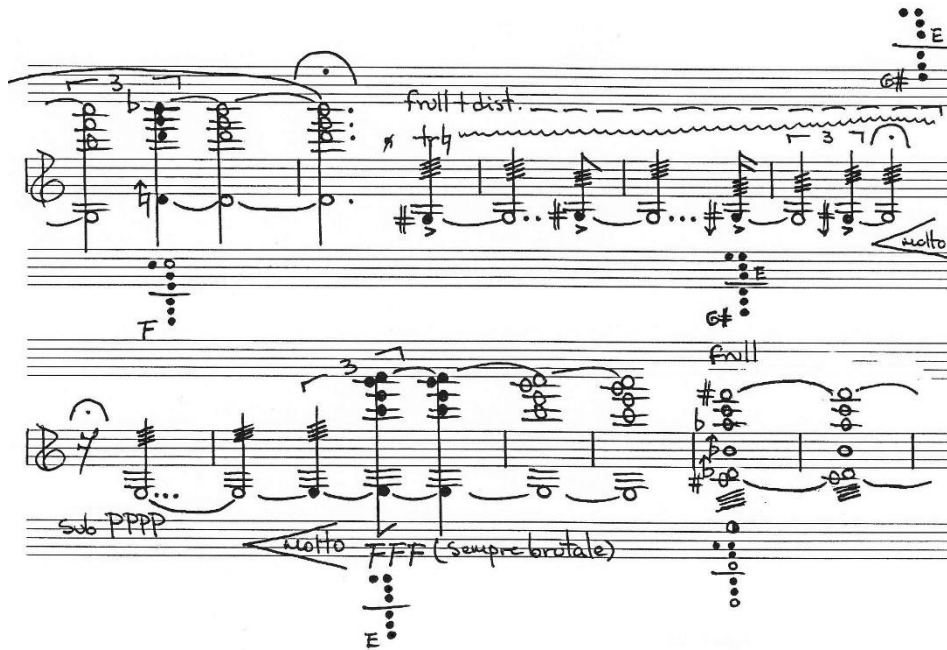


Figura 7. Tercera sección seleccionada del desarrollo. Fuente *Alegoría IV*.

Se utiliza con relativa frecuencia un elemento melódico que, combinado con la dinámica propuesta por el compositor, refuerza su importancia. Se trata del motivo mostrado en la Figura 8 y que aparecerá en varios momentos del clímax. Si considerásemos la nota mi como marco tonal de la obra, aunque tal como plantea el compositor cada nota tiene su propia alteración –dicho lo cual a priori no hay tonalidad definida– podríamos adecuar las notas de afinación para el tambor *Iyá* que propone Coburg<sup>29</sup> y que hemos mostrado en la Figura 1 y obtendríamos las notas mi<sub>2</sub>, fa<sub>2</sub> y sol<sub>2</sub> bemol, esta última tratada enarmónicamente, las mismas de este motivo, que se usa en este estado dos veces, otra más una octava por encima y una tercera en una tercera por encima, siempre en lugares climáticos.

<sup>29</sup> COBURG: *Orú Seco: Batá Scores...* p. 4.





Figura 8. Motivo seleccionado de la segunda sección. Fuente: *Alegoría IV*.

La obra en sí, recurre constantemente a la estridencia. Los contrastes de registro ayudan mucho a esta idea de sonidos imitativos de la voz humana en medio del éxtasis experimentado por quienes offician las fiestas religiosas afrocubanas. El uso de la producción de sonido y voz de forma simultánea parece ayudar a imitar la idea de la sinergia entre el agente religioso y deidad en el momento de dicho éxtasis.

Podemos apoyarnos para esta idea en Morales Flores cuando comenta sobre la obra de Aguirre: «los tres niveles trabajados buscan representar la estratificación compleja del Yo, el cielo y el inframundo»<sup>30</sup> Aunque aquí se refiera a la obra *Toque a Eshu y Ochosi* (2013), la categorización podría aplicarse casi perfectamente a la obra analizada, en la cual podríamos calificar al sonido convencional como el Yo, casi siempre en movimiento, motor del discurso; al uso de sonido distorsionado, multifónicos, *frullato*, sonidos con aliento y trinos abruptos como el cielo y las deidades, comunicándose a través del instrumento/hombre. En el caso de la obra a la que se refiere Morales Flores, el inframundo se representa a través de algunos movimientos escénicos, de carga dramática, que no se dan en este caso, aunque sí comparecen en otras obras de Aguirre como son los golpes en el suelo o movimientos espaciales.

<sup>30</sup> MORALES FLORES: *Des/re-territorialización de prácticas musicales afrocubanas...*, p. 5.

#### **4. Conclusiones y recomendaciones generales.**

La música de conciertos cubana es un caso de continuado nacionalismo que ha pasado por épocas de influencia política y épocas de apoliticidad. En cualquiera de los casos, la inquietud de los compositores hacia la herencia africana lleva siendo una de las características más generales a cualquier época.

En sentido general, la influencia afrocubana continúa siendo un material compositivo de primera necesidad en Cuba, incluso cuando se encuentra enmascarada o al menos no tan evidente, hay rasgos que pueden rastrearse hasta lo más profundo del rito africano.

La música de Louis Aguirre es uno de estos casos sin lugar a dudas, desde los nombres de sus obras hasta los más pequeños detalles, están plasmados de esa idiosincrasia que nos define.

Nos proponemos estudiar en más profundidad y acceder a más material que nos permita rastrear la contemporaneidad de la música cubana a través del uso de las técnicas extendidas para clarinete, llegando a organizar un corpus lo más actualizado posible de obras que cumplan con estos parámetros y que nos permitan entender si la música contemporánea cubana de nuestros días continúa bebiendo de la herencia africana, transformándola o adaptándola.

## Bibliografía

AGUIRRE, Louis, *Alegoría IV*, 2000, Partitura.

———, *List of Compositions*.

BANDRÉS, Jon: Liturgia negra (Pedro Sanjuan) y la ‘justísima ira’ de Vivaldi» *La hora azul* (19/04/2018),

<https://www.rtve.es/alcanta/audios/la-hora-azul/hora-azul-liturgia-negra-pedro-sanjuan-justisima-ira-vivaldi-19-04-18/4573624/> (consultado el 10/08/2020)

COBURG, Adrian, *Oru Seco: Bata Scores*. Suiza: Schwabe AG, 2012.

COLE, George, «“Transculturo Cubano”: La Santería, El Negrismo y La Definición de La Identidad Cultural Cubana a Comienzos Del Siglo XX », *Hispanic Journal of Theory and Criticism* (2012)

<https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol3/iss5/5> (Consultado el 04/08/2020)

ECURED: «Grito de Yara (1868) - EcuRed»

[<https://www.ecured.cu/Grito\\_de\\_Yara\\_\(1868\)>](https://www.ecured.cu/Grito_de_Yara_(1868)) (Consultado el 04/08/2020)

——— «Grupo Minorista - EcuRed» [<https://www.ecured.cu/Grupo\\_Minorista>](https://www.ecured.cu/Grupo_Minorista) (Consultado el 04/08/2020)

GELADO, Viviana: «La legitimación de la música afrocubana en la crítica periodística de Alejo Carpentier», *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, (2008)

<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18187> (Consultado el 06/08/2020)

HERNÁNDEZ, Greta Perón: «Pedro Sanjuán y el afrocubanismo musical en el contexto de la vanguardia cubana de la década de 1920», *Cuadernos de Música Iberoamericana* (2012)

RITO.

Norma Estela García López

[https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as\\_sdt=0%2C5&q=Pedro+Sanju%C3%A1n+y+el+afrocubanismo+musical+en+el+contexto+de+la+vanguardia+cubana+de+la+d%C3%A9cada+de+1920&btnG=](https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Pedro+Sanju%C3%A1n+y+el+afrocubanismo+musical+en+el+contexto+de+la+vanguardia+cubana+de+la+d%C3%A9cada+de+1920&btnG=) (Consultado el 10/07/2020)

WAYBACK MACHINE: «Historia Afrocubana» Una Línea de Tiempo» (2005)  
<<https://web.archive.org/web/20050728143458/http://www.afrocubaweb.com/history.htm>> (Consultado el 11/08/2020)

LINARES, María Teresa: «La Santería En Cuba», *Gazeta de Antropología* (1993)  
<[https://www.ugr.es/~pwlac/G10\\_09Maria\\_Teresa\\_Linares.pdf](https://www.ugr.es/~pwlac/G10_09Maria_Teresa_Linares.pdf)> (Consultado el 11/08/2020)

LORA BOMBINO, Andrés O.: «Alejo Carpentier y Su Acercamiento a Carlos Enríquez y Alejandro García Caturla: Una Defensa de La Identidad Cultural Cubana y Latinoamericana», *Islas*, (2015)

[https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as\\_sdt=0%2C5&q=Alejo+Carpentier+y+Su+Acercamiento+a+Carlos+Enr%C3%ADquez+y+Alejandro+Garc%C3%ADa+Caturla%3A+Una+Defensa+de+La+Identidad+Cultural+Cubana+y+Latinoamericana&btnG=](https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Alejo+Carpentier+y+Su+Acercamiento+a+Carlos+Enr%C3%ADquez+y+Alejandro+Garc%C3%ADa+Caturla%3A+Una+Defensa+de+La+Identidad+Cultural+Cubana+y+Latinoamericana&btnG=) (Consultado el 01/08/2020 )

MORALES FLORES, Iván César: «Des/re-territorialización de prácticas musicales afrocubanas: compositores académicos cubanos de la diáspora de finales del siglo XX y principios del XXI », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* (2018)

[https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as\\_sdt=0%2C5&q=Des%2Fretorializaci%C3%B3n+de+pr%C3%A1cticas+musicales+afrocubanas%3A+compositores+acad%C3%A9micos+cubanos+de+la+di%C3%A1spora+de+finales+del+siglo+XX+y+principios+del+XXI&btnG=](https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Des%2Fretorializaci%C3%B3n+de+pr%C3%A1cticas+musicales+afrocubanas%3A+compositores+acad%C3%A9micos+cubanos+de+la+di%C3%A1spora+de+finales+del+siglo+XX+y+principios+del+XXI&btnG=) (Consultado el 02/07/2020)

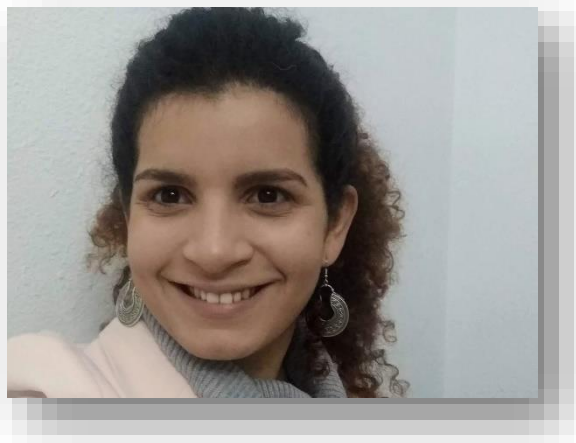
RAMOS, Miguel: «The Empire Beats On: Oyo, Batá Drums, and Hegemony in Nineteenth-Century Cuba» Miami: Florida International University, 2000  
<<https://web.archive.org/web/20060506194654/http://ilarioba.tripod.com/cabildos.htm>> (Consultado el 05/08/2020)

RODRÍGUEZ RUIDÍAZ, Armando: «Los conciertos olvidados de La Sección de Música de la Brigada Hermanos Saíz (1975 – 1985)» (2020)

[https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as\\_sdt=0%2C5&q=Los+conciertos+olvidados+de+La+Secci%C3%B3n+de+M%C3%BAsica+de+la+Brigada+Hermanos+Sa%C3%ADz+%281975+%E2%80%93+1985%29+&btnG=](https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Los+conciertos+olvidados+de+La+Secci%C3%B3n+de+M%C3%BAsica+de+la+Brigada+Hermanos+Sa%C3%ADz+%281975+%E2%80%93+1985%29+&btnG=) (Consultado el 09/08/2020)

VIERI, Lilia Sofía: «Forma y textura en la producción musical latinoamericana del siglo XX», *Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música* (2008)

[http://sacom.org.ar/v2016/sites/default/files/33.Vieri\\_.pdf](http://sacom.org.ar/v2016/sites/default/files/33.Vieri_.pdf) (Consultado el 05/08/2020)



### **NORMA ESTELA GARCÍA LÓPEZ**

Licenciada en Música, en el perfil de Clarinete por el Instituto Superior de Arte de La Habana, Cuba.

Máster en Artes del Espectáculo Vivo por la Universidad de Sevilla

Doctorando en Comunicación, en la línea de Industrias Culturales por la Universidad de Málaga

Actualmente desarrolla una investigación acerca de las técnicas extendidas para clarinete en Cuba en la actualidad como parte de su Tesis Doctoral.

Ha sido clarinetista principal y principal de vientos en la Orquesta Sinfónica de Holguín en Cuba, con la cual ha participado en numerosas actuaciones bajo la batuta de personalidades como: Gregorio Gutiérrez (ESP), Walter Themel (Italia), Guido López Gavilán (CUB), Camp Kirkland (USA), Christopher Mina Diaz (ECU), Daiana García (CUB), Jorge López Marín (CUB- Participó también como parte de la orquesta, en los conciertos de intérpretes solistas de los afamados Aldo López Gavilán (CUB), Harold López Nussa (CUB), Rodrigo González Barragán (MEX) y Augusto Enríquez (CUB).

Fundadora del Cuarteto de Clarinetes “Cámara” y miembro del Cuarteto “Opus” entre los años 2011 y 2016.

Revisora en Revista “Recus” Revista de Cooperación Universitaria de la Universidad Técnica de Manabí, Ecuador.

mumig91@gmail.com