



**Conservatori Superior**  
de Música de les Illes Balears

# EL SINCRETISMO AFROCUBANO Y SU AMALGAMA CON LA NUEVA MÚSICA

*Trabajo Fin de Grado*

Alumno: Jorge Edo Aznar

Especialidad: Interpretación, Percusión

Tutor: Amadeu Corbera

Curso académico: 2020-2021

Convocatoria: Junio 2021

*A Amadeu Corbera, por ayudarme a realizar este proyecto, de la manera más sana a nivel terminológico.*

*A Louis Aguirre por sus enormes conocimientos, que he podido disfrutar y plasmar en el trabajo.*

La existencia humana es un fenómeno en constante evolución, tanto a nivel físico como psicológico. Evidentemente, no todas las evoluciones son idénticas, apunte que explica la retahíla de milenios de historia de Homo Sapiens en el planeta, sucediendo así la fusión en infinidad de ámbitos, y aquí disfrutaremos del espacio artístico, deslizándonos por la senda musical.

Este trayecto navegará en dirección a Cuba, isla invadida por el Imperio Español entre finales del s.XV y principios del s.XVI; creando diversas fusiones que darán paso a la cultura afrocubana y al culto hacia numerosas deidades en forma de ritual, donde la música tiene un valor fundamental durante todas sus generaciones hasta el día de hoy, momento de crecimiento de la vanguardia musical iniciada hace un siglo.

Trascender a la representación de las ceremonias que forman parte de esta cultura será una de las metas de este proyecto, portando los pilares de la composición, la información existente y la interpretación. Esta última será de las paradas finales de la expedición, trayendo consigo la necesidad de trabajar el control de los niveles físicos y psicológicos para ejecutar la fusión más actual, preparada para ser más impregnada por nuevos elementos que se adentrarán en el progresista mundo musical.

Palabras clave: *Hibridación, afrocubanismo, Louis Aguirre, extremos*

Keywords: *Hybridization, afro-cubanism, Louis Aguirre, extremes*

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
1.1. Marco teórico y metodología utilizada.....	5
1.2. Hipótesis y objetivos.....	5
2. AGUAS CARIBEÑAS DESEMBOCANDO EN RITUALES.....	6
2. 1. Afrocubanismo.....	6
2.2. La dirección del sincretismo.....	10
2.3. Hacia lo más profundo. Toque de Santo.....	12
3. Primeros toques de vanguardia.....	20
3.1. Pedro Sanjuán y la Orquesta Filarmónica de la Habana.....	20
3.2. Música dentro de la revolución artística.....	24
4. Diáspora nutriendo el entorno musical.....	29
4.1. Leo Brouwer. Sonata nº3.....	30
4.2. Louis Aguirre.....	31
5. Futuro de la vanguardia.....	43
6. Conclusiones y aportaciones propias.....	45
7. Bibliografía.....	47

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. Marco teórico y metodología utilizada

Este proyecto ha sido realizado mayormente en la ciudad de Palma, Mallorca. En este lugar se ha producido la hipótesis e idea inicial, el desarrollo de la escritura, y la cohesión de ideas. La otra localización se sitúa en la ciudad de Valencia, donde he impartido una videollamada vía Skype con el compositor Louis Aguirre, ubicado en Aalborg, Dinamarca. Dicho evento se realizó el día 7 de abril de 2021, entre la franja horaria de 13:51 a 15:50h, hora española.

La elaboración del trabajo se ha basado por una parte en una búsqueda de información vía Internet, mediante libros, artículos, tesis y enciclopedias web. Por otra parte, mucha de la información procesada en el proyecto se basa como fuente principal en los conocimientos de Louis Aguirre transmitidos vía oral, información que se halla a lo largo de todo el trabajo. También hay reflejados conocimientos propios adquiridos durante mi experiencia como estudiante.

### 1.2. Hipótesis y objetivos

La primera idea que tenía pensado llevar a cabo era la representación de las ceremonias de Santería y Palería en la música contemporánea actual, de la mano de Louis Aguirre. Es cierto que no era un tema novedoso en la musicología del s.XXI, por lo que tras investigar y comentar con esferas cercanas, decidí que podía funcionar mejor abarcar un trabajo sobre el sincretismo afrocubano en general, contextualizando, mencionando los medios de comunicación musicales en las ceremonias, e indagar en alguna de ellas como ocurre con el *Toque de Santo*. El compositor también proporcionó datos y ayudas a nivel de musicología para redactar sobre sus obras, e incluso referencias técnicas para la interpretación de ellas.

Las reuniones con mi tutor del trabajo, Amadeu Corbera, han sido de gran referencia a la hora de utilizar el lenguaje técnico en el proyecto. Es cierto que en nuestra sociedad occidental cargamos a la espalda una serie de términos impuestos de carácter etnocentrista, y a la hora de referirnos a otras culturas y comunidades considero que deberíamos tener un punto de vista más objetivo y no dejarnos llevar por el lenguaje que se nos transmite sin pensar en él a priori.

Tampoco olvidaré el coloquio realizado en un establecimiento de hostelería, concretamente en la *Cervecería Byblos*, situada en Palma. En este local conocí personalmente un varón cubano que me aconsejó sobre Santería y autores de libros que me sirvieron para continuar el trabajo.

Como objetivo principal del proyecto, mencionaría la cabida de este en el campo de la etnomusicología, y por supuesto, de la historia de la percusión. Considero que puede tener interés en un gran grupo cultural, y ser visualizado para consultar

cualquier tipo de cuestión sobre historia del afrocubanismo en términos generales.

## **2. AGUAS CARIBEÑAS DESEMBOCANDO EN RITUALES**

### **2. 1. Afrocubanismo**

Los ancestros traen consigo el nacimiento de este elemento artístico, obteniendo las primeras fuentes desde África Central, cuyas costumbres y rituales se producen desde miles de años de historia humana. La zona en la que nos enfocamos se rotula entre los países de Nigeria, Camerún y Congo; más concretamente en el primero, cuya religión principal es la fe Yoruba.

Tras la invasión española de las islas caribeñas, la red de importación de esclavos hacia Cuba fue constante durante cientos de años hasta llegar a la abolición del esclavismo cubano en 1873 (Ecured).

El choque cultural durante todo este tiempo más el posterior a esta ley es evidente, pues las posteriores generaciones de los invasores, ya nacidos allí, denominados criollos, fueron hipnotizados por la nueva ola cultural que yacía en la isla. Todo fluye por la transmisión y las energías como medios. De todas maneras, tras esta admiración hacia estos ritmos intrincados pero bailables habitaba una marginación hacia el colectivo afrocubano que perdura hasta la revolución social de hoy en día. Este racismo se llevó a cabo en toda América, desde el *Indian Act* hasta los gurús jamaicanos.

Por si la fusión cultural que llega a nuestros días parece escasa, todavía cabe retroceder breves décadas para encontrarnos la llegada de pobladores islámicos a estas zonas africanas, pues una muestra que habita actualmente en territorio cubano, al inicio de ofrendas de *Palo Mayombe* o Palería se mencionan el saludo “*Nsala Malekum*” – curiosamente similar al saludo islámico “*Salam Aleikum*” – y se toman oraciones de esta religión de la mano de poetas como Rumi:

“Siempre estás en mi corazón y alma. Llegas tarde a los perdidos en el amor. El amor es el agua de la Vida Eterna.” (Aguirre 2015, 3)

En Cuba, las manifestaciones en forma de ritual más importantes y duraderas que se practican hoy en día tienen por nombre la *Regla de Osha-Ifá*, también conocida como Santería; y la práctica de *Palo Mayombe* o Palería anteriormente mencionada.

Estas ofrendas son, según cuenta el artista cubano Miguel Barnet, “una transculturación de elementos que encontraron su caldo de cultivo en nuestro país y que nos han enriquecido con una savia nutriente que aporta condimento muy especial a la cultura cubana.” (Barnet, 1995, 3)

Más adelante profundizaremos en la vanguardia artística, no sin previamente señalar la primera fusión social, base de este proyecto, trasladándonos a la Cuba del s.XVII y XVIII. Los campos eran trabajados por los esclavos importados a la fuerza de la región mediana de África – y demás continentes, destacando el africano – donde convivían numerosas culturas, algunas más novedosas y fusionadas, y otras más ancestrales y primitivas. En esa época, estas regiones africanas abarcaban numerosos conflictos bélicos entre ellas, pero exportaron a miles de personas hacia el Caribe, ya que la población nativa de Cuba y demás países estaba prácticamente extinta por la opresión española y posteriormente inglesa. Este hecho provocó que esclavos que originariamente eran enemigos en sus tierras africanas, fueran sometidos a un trabajo y a mayores que abusaban de cientos de maneras – generalmente en centrales azucareros – donde convivirían día y noche, y paulatinamente se crease un vínculo entre estas personas. La venta de esclavos intensificó esta relación de culturas africanas, cuya diferenciación entre territorios africanos era nula por parte de los conquistadores, tratando a todos los nuevos pobladores forzados por igual y con un racismo en ocasiones escalofriante.

**VENTA DE ESCLAVOS.**  
**UNA NEGRA** se vende, recién parida, con abundante leche, excelente lavandera y planchadora, con principios de cocina, joven, sana y sin tachas, y muy humilde: darán razón en la calle de O. Reilly n.º 16, el portero. 6 30

**UNA NEGRA** se vende por no necesitaría su dueño, de nación conga, como de 20 años, con su cria de 11 meses, sana y sin tachas, muy fiel y humilde, no ha conocido mas amo que el actual, es regular lavandera, planchadora y cocinera: en la calle del Baratillo casa n.º 4 informarán. 31

**VENTA DE ANIMALES.**  
**SANGUIJUELAS** de buen tamaño y sobresaliente calidad, se hallan de venta en la barbería plazuela de S. Juan de Dios, y también en la calle del Sol equina á la de Compostela frente á la hojalatería, barbería de Reyes Satesteban á peso doc.º, con la satisfacción que pueden devolver las que no peguen por casualidad, pues con lo que garantizo lo buenas que son, y puesta por el mismo autor con la velocidad de 2 minutos, como lo tiene acreditado con las principales familias de esta capital, por 12 rs. doc. bien sean fuertes ó sencillos. 30-4

**VENTA DE LIBROS.**  
**LOS HIJOS DEL TIO TRONERA.**  
**PARODIA DEL TROVADOR.** Este chistosísimo sainete picaresco, en verso, original del célebre poeta D. Antonio García Gutierrez, y que fué tan aplaudido en el gran teatro de esta capital, se ha impreso con el mayor esmero, y se halla de venta á 2 rs. senc. en la librería de la Prensa y en la de D. Antonio Charlain, calle del Obispo número

*Fragmento de Diario de la Marina (Periódico cubano conservador de la época) perteneciente a las páginas de venta de esclavos y demás quehaceres – 3 de febrero de 1846 – año 3, núm 34 , pág 4*

En este momento la Santería y la Palería tuvieron su primera toma de contacto, coexistiendo y enmascarándose detrás del catolicismo.

Aquí obtenemos las primeras manifestaciones sincréticas, el amalgama entre divinidades yoruba y cristianas:

Santa Bárbara es Changó, el Niño Jesús de Praga es Elegguá, la Virgen de la Caridad del Cobre (patrona de Cuba) es Oshún, la Virgen de Regla es Yemayá, la Virgen de las Mercedes es Obatalá, etc. De esta manera, los afrocubanos comenzaron a celebrar sus tradiciones los días pertenecientes a las festividades católicas. Este sincretismo se pudo llevar a cabo en Cuba, sin embargo, en Estados Unidos se liquidó rápidamente. (Aguirre 2021)

Esta primera colaboración entre la Santería y la Palería se llevó a cabo en estos centros azucareros. Anteriormente, eran zonas donde entre ellos sucedían guerras, pero claro, el contexto en la isla caribeña fue extremadamente contrastante: cuando todas estas personas son trasladadas a los centrales azucareros, con un ejército controlándolos y muchos perros, la persona que uno tiene al lado y está siendo atacada con machete y látigo por el mayoral, puede ser de otra región,

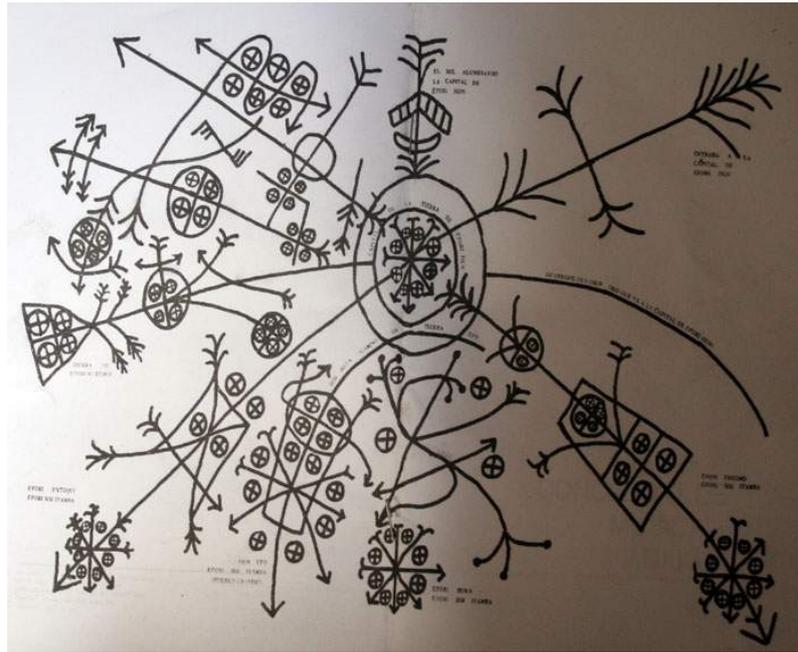
evidentemente sin importarle mucho a los dueños de estos centrales. Desafortunadamente, aquí se encuentra el inicio de la coexistencia entre estas dos religiones.

Más adelante, los *barrios extramuros* formaron parte de este fenómeno. En estas zonas periféricas de ciudades con renombre cubanas – La Habana, Matanzas, Camagüey, Cárdenas, Santiago de Cuba - la población afrocubana practicaba su religión, ya sea mediante el enmascaramiento citado anteriormente llevado a cabo en *cabildos*, en las casas madre de santeros, donde emanan las familias históricas dedicadas a la santería y a transmitir los conocimientos de esta; o por la sociedad Abakuá, un organismo cultural ya originado en Cuba, caracterizado por su *modus operandi* de realizar la espiritualidad. (Erskine 2009, 51)

No se admitían mujeres, ni hombres homosexuales, su religión estaba basada en escenas muy similares a la tradición del Palo Monte, religión por aquel entonces más practicada en el oriente insular. Hoy en día siguen en vigor estas asociaciones, con una normativa muy similar a la de su origen, hacia los mediados del s.XIX.

Una definición muy acertada de la sociedad Abakuá la podemos encontrar en el libro *Creole Religions of the Caribbean*: “La Sociedad Abakuá es una sociedad esotérica de cofradías y religiones mágicas exclusivamente para hombres. Los primeros capítulos de la sociedad aparecieron en la localidad de Regla en 1836 y luego se difundieron por La Habana, Matanzas y Cárdena.” (Fernández Olmos 2011, 88)

Está claro que desde un punto de vista occidental, el concepto Abakuá puede parecer completamente desfasado a nivel social, donde no entran ciertas libertades personales. En cambio, fue la mayor fuente de transmisión de elementos musicales y de más artes en la sociedad cubana de la época, donde la marginación al colectivo afrocubano no cesaba.



*Muestra de símbolo Abakuá, con rayas, fimbrias y marcas, utilizado para la selección de nuevos Ñáñigos a los que se les trazarán figuras en el cuerpo para pertenecer a la religión. Muchas de ellas representan el sacrificio de animales y su posterior conexión con el aspirante, como podría ser beber la sangre de la cabeza degollada de una gallina. Sin embargo, otros hacen referencia a instrumentos musicales como el Tambor de Mpegó. (Ecured)*

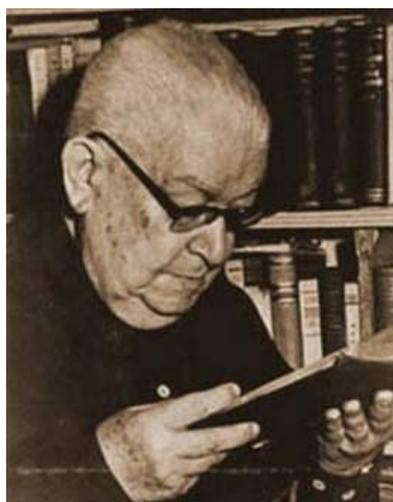
Cabe destacar que en la sociedad Abakuá se interpretaban cantos procedentes en su totalidad de regiones centro-africanas, a las que hoy en día se siguen haciendo culto y conservando, ya sea originalmente o pasadas por el sincretismo.

## 2.2. La dirección del sincretismo

Ya décadas posteriores al fenómeno de esconder la religión Yoruba tras el catolicismo, y sucediendo diversas etapas donde el afrocubanismo fue totalmente perseguido, como trataremos más adelante en la vanguardia musical del s.XX, en Cuba se llega a un punto de aceptación que va más allá. Me doy el pequeño lujo de emprender un nuevo término referido a un nuevo fenómeno no visto aún en este proyecto: La “multi-espiritualidad”.

Cabe destacar que no es un sinónimo de la transculturación que trató el musicólogo cubano Fernando Ortiz a lo largo de toda su obra literaria, como por ejemplo encontramos en su trabajo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* escrito en 1940:

“No hubo factores humanos más trascendentes para la cubanidad que esas continuas, radicales y contrastantes transmigraciones geográficas, económicas y sociales de los pobladores; que esa perenne transitoriedad de los propósitos y que esa vida siempre en desarraigo de la tierra habitada, siempre en desajuste con la sociedad sustentadora. Hombres, economías, culturas y anhelos todo aquí se sintió foráneo, provisional, cambiadizo, aves de paso sobre el país, a su costa, a su contra, y a su malgrado.”(Ortiz 1983, 17)



*Fernando Ortiz (Ecured)*

Con este concepto desembarcamos en la actual situación cultural que lleva años existiendo en Cuba. Por una parte, es un país muy católico. Datos oficiales aseguran que el cristianismo en 2010 llegaba a un 65,89% de personas dentro de la totalidad del país. Realmente estos datos están mezclados con un sincretismo total sobre la religión de Cuba. La religión católica contiene trazas culturales de la tradición afrocubana; y evidentemente, las religiones afrocubanas llevan a la espalda toda la historia de conquista y sincretismo producido durante los siglos pasados con la religión católica. (Datos Macro, 2020)

El concepto de “multi-espiritualidad” se basa en la posibilidad y el fenómeno de pertenecer a más de un organismo de culto. Una situación bastante usual y por supuesto, aceptada, es una persona que pueda oficiar misas católicas tras pasar sus respectivos escalones de diócesis, pero por otra parte tener el poder participar en el Oru Seco con los tambores batá, e incluso manejar el culto de la *Nkimba* o Rayamiento en el entorno del Palo Monte.

Como observación personal, tuve el gran honor de ofrecer un coloquio con el compositor Louis Aguirre, perteneciente a dos ramas de la religión Yoruba, donde él mismo me explicó cómo vivió esta última ofrenda al entrar al Munanso - cuarto sagrado del Palero donde habita su Nganga o caldero, para establecer la firma del Nfumbi o espíritu libre de un difunto - (Aguirre 2017):

Quando tú entras en el cuarto para que te inicien, vas con los ojos vendados y desnudo. Y te cortan con machete. Por todos lados. Esto lo tuve que pasar yo, que de verdad, te orinas encima, te estremeces del miedo, porque es muy fuerte. Las ceremonias estas son realmente de la selva, esto se ha adaptado... Pero nosotros utilizamos un montón de animales en cada ceremonia, es lo más normal. (Aguirre 2021)

Más adelante retomaremos a Louis Aguirre, refiriéndonos a su obra compositiva y su defensa del afrocubanismo en nuestros tiempos.

Continuando con la “multi-espiritualidad”, digamos que esta situación es única, pues ni en el Congo -lugar donde habitan centenares de religiones y muchas de ellas exportadas hacia Cuba- ha sucedido esta coexistencia entre religiones pertenecientes a un territorio tan cercano.

### 2.3. Hacia lo más profundo. *Toque de Santo*

En este apartado del proyecto tomamos la mano exclusivamente de la Santería: nos trasladamos al centro de la acción, al punto más espiritual, a la ofrenda, al momento donde la música tiene un papel más que fundamental. La ceremonia que se desarrollará en adelante es llamada *Toque de Santo*.

Anteriormente habíamos comentado que la Santería cubana se desarrolló prácticamente en su totalidad en las casas madre de santeros, o también llamadas Templos. Estas casa-templos o *Ilé-Ocha* consisten en 3 secciones generales, teniendo en cuenta que son primeramente casas personales donde residen sus habitantes, pero a la vez estas secciones son referentes a la identidad espiritual que conlleva el poder de la Santería.

Mencionaremos las partes de la casa-templo según el orden en que se practica la ofrenda a las deidades afrocubanas. Estos lugares se llaman *Igbodú*, *Eyá aranla* e *Iban baló*. (Eli Rodríguez 2002)

Pero antes de adentrarnos en la explicación de las partes, cabe saber cómo actúa la música en las ofrendas santeras. Estamos hablando del método de transmisión entre las personas y los orishas, entre el mundo terrenal y el panteón de deidades, entre *Ayé* – Tierra - y *Orun* – mundo metafísico - (Erskine 2009, 51).

El *Toque de Santo* se dividirá pues en 4 fases: *Oru Seco*, *Oru Cantado*, sección intermedia y cierre.

Para comenzar, la primera parte del ritual, *Oru Seco*, es el momento más íntimo e introspectivo de toda la ceremonia completa. En un cuarto pequeño, la habitación sagrada, se reúnen 3 *Babalaos* de cara al altar del orisha a alabar. Los instrumentos con los que se interpreta la ofrenda se denominan Tambores Batá. (Eli Rodríguez, 2002, 20)

Estos instrumentos de percusión son sagrados en la religión Yoruba, pues son los máximos mediadores entre los dos mundos. Estos tambores tienen unas cuantas reglas para su elaboración, interpretación y conservación; a su vez, cuanto más duraderos son, más valor espiritual tienen y por consiguiente, son más conocidos por el culto afrocubano para ejercer poder hacia los dioses. El máximo poder espiritual que pueden obtener unos tambores Batá es incorporar la nomenclatura de *Tambores de Fundamento*, pues este concepto determina que son unos instrumentos con muchos años de antigüedad y que a partir del momento de esta consagración pueden ejercer la posición de ser interpretados por los *Babalaos* consagrados u *Olubatá* en los rituales de iniciación de los tambores Batá más novedosos, donde estos tienen la decisión de aceptarlos en la religión o no. Otra nomenclatura que reciben los tambores Batá al pasar la consagración es *Omo añá*.

También encontramos una exclusividad culta al uso de estos instrumentos, pues para las fiestas y eventos más lúdicos y públicos como puede ser el *Bembé* - fiesta para la diversión de los orishas - no se utilizan los tambores sagrados, sino que existe una variante no consagrada de tambores para la interpretación de la música, llamados *Aberikula*. (Erskine 2009, 51)

Veamos cómo es el proceso de construcción de los tambores Batá. Es cierto que para obtener la consagración final y el instrumento definitivo, hay que superar una larga serie de rituales y viajes – ya que los *Babalaos* de mayor poder eran y son pocos, repartidos por toda la isla – que crearán el poder espiritual perteneciente a los tambores.

Entre estos rituales, es destacable el proceso de verter sangre de un animal por dentro y por fuera de la carcasa del instrumento.

Es cierto que en la Santería se practica con rigurosidad el sacrificio de animales. También es necesario saber que son religiones que provienen prácticamente de la selva, por lo que también se trabaja con el sacrificio humano en el mundo de la Palería.

De todas maneras no es algo nuevo ni sorprendente, en nuestro mundo occidental también ha sucedido a lo largo de numerosos siglos, como en la construcción de castillos medievales, en la etapa de las cruzadas. En este entorno mataban a un hijo del señor o príncipe, y con la sangre del niño ellos se aseguraban que no se cayese nunca y que las murallas estarían más que sólidas.

Lévi-Strauss argumentaba que “El arte es la toma de posesión de la naturaleza por la civilización”. (Aguirre 2021) Este ejemplo filosófico es totalmente emparejable con la construcción de los tambores Batá, trayendo elementos animales para consagrar, entre ellos, la espiritualidad del sonido y del elemento sólido del conjunto de tambores. A la vez podemos acoger otra cita del filósofo y antropólogo belga para referirnos a la sucesión cronológica de la ceremonia completa, comentando así que “Todas las culturas tienen una misma estructura”, trayendo consigo los términos preliminar, liminar y postliminar.

El ritual de *Oru Seco* pertenecería pues a la primera fase, aún así siendo la parte ceremonial más icónica a nivel introspectivo y de comunicación con el otro mundo, no es la cúspide de la ofrenda, pues aquí ya tomaría sitio en la siguiente fase liminar.

Finalizando con el proceso de construcción de los tambores, una curiosidad que causa mucha intriga es el secreto o *Añá* que se encuentra en el interior de los tambores. Este término también hace referencia a la conexión mágica que tiene la interpretación de los tambores con el mundo divino, ya que es el nombre de una deidad que los protege. (Eli Rodríguez 2002, 8)

A mitad del s.XX hubo bastante polémica con el concepto de *Tambor de Fundamento*, y cual de todas las familias tenía más carga simbólica. Este hecho provocó por una parte un acercamiento general a la cultura afrocubana y al *Toque de Santo*, pero por desgracia ocasionó pérdidas culturales impactantes. Esta situación de hecatombe cultural se hiperbolizó debido a la carencia de conocimiento sobre sus referencias de origen, sin saber en ese momento – ni a día de hoy – cuales fueron los primeros tambores Batá consagrados, y con respuestas

diferentes de cada familia de Tambores de Fundamento, asegurando que los suyos eran los más antiguos y, por lo tanto, los más sagrados.

Así lo redactaba Fernando Ortiz en un artículo publicado años después en la Revista Trans:

“En Cuba sólo se han construido 25 juegos de Ilú como Batá, si bien 4 de ellos pueden darse como dudosos o irregulares. De los verdaderos, 8 se perdieron, ignorándose su paradero, y 2 están en el Museo Nacional o en colección privada. Quedan, por tanto, sólo 11 batá añá ortodoxos que están en uso para las liturgias, 4 en Matanzas y los restantes en La Habana, Regal y Guanabacoa.” (Eli Rodríguez 2002, 7)

Llegados a este punto, es necesario mencionar que cada familia de santeros tiene un orisha seleccionado como reliquia familiar, que pasa generación tras generación por medio de la línea paterna. Las mujeres llevan consigo a sus orishas de identidad familiar hasta que se casen, que pasa inmediatamente a pertenecer a la línea de la familia del marido, dando a conocer la posición tan marginal y desfavorecida que tiene la mujer en la religión.



*Instantánea de un Oru Seco por Añá Bi en Orlando*

Esta imagen nos servirá como referencia para describir brevemente la música que se crea con los tambores Batá. Encontramos 3 instrumentos de percusión, membranófonos, de 2 parches en cada lado. Sus nombres son Iyá, Itótele y Okónkolo, de mayor tamaño a menor.

El Iyá es el tambor más grande, quien inicia la música. De hecho, suele tocarlo el *Babalao* u *Olubatá* al que le pertenece el conjunto de tambores. Es el instrumento

con más carga solística, creador del ritmo, y el más grave. Como ornamentación estética y sonora, se suelen rodear los dos parches de sonajeros o *Acherés*. En las improvisaciones el intérprete utiliza más elementos del tambor como los golpes en los aros y en el chasis del instrumento, generando una ampliación de texturas que se añadirán al ritmo ya establecido.

En segundo lugar, el Itótele es el segundo tambor que se incorpora en el ritmo iniciado por el Iyá, el que tiene la altura sonora intermedia. Las improvisaciones entran siempre dentro del ritmo que marca, ya que en el momento que el Iyá comienza a improvisar, es el instrumento que sustenta la base rítmica.

Por último, encontramos el Okónkolo, el más agudo, y prescindible en ciertas ocasiones. Es el tambor que completa el ritmo.

De hecho, en este punto cabe destacar que el ritmo que inicia el Iyá no siempre es definido desde la primera nota, en numerosas ocasiones el Itótele entra en la música sin estar claro cuál será el estilo que se practicará, hasta que el intérprete del Iyá tomará esa iniciativa, y progresivamente el Itótele y el Okónkolo tomarán estructuras más reiterativas, donde se formará un ritmo cantado. Este ritmo tendrá una carga importante sinfónica, ya que los tambores han sido afinados de forma que toquen las diferentes tonalidades de la lengua Yoruba. (Eli Rodríguez 2002, 16)

The image shows a musical score for three Yoruba drums: Okónkolo, Itótele, and Iyá. The score is in 2/4 time and has a tempo of 63 (69) beats per minute. The style is labeled as 'Estilo de Matanzas'. The Okónkolo part starts with a rest, followed by a series of eighth notes. The Itótele part starts with a rest, followed by a series of eighth notes. The Iyá part starts with a series of eighth notes. The score is written on three staves, each with a 2/4 time signature. The tempo is indicated as ♩ = 63 (69). The style is labeled as 'Estilo de Matanzas'. The Okónkolo part starts with a rest, followed by a series of eighth notes. The Itótele part starts with a rest, followed by a series of eighth notes. The Iyá part starts with a series of eighth notes.

Muestra de Toque de Matanzas (Eli Rodríguez 2002, 21)

Los tambores Batá se sitúan sobre el regazo de los *Olubatás*, sentados en sillas o taburetes. Esta posición favorecerá una facilidad para la improvisación para el intérprete del Iyá, donde con un leve impulso ascendente de las piernas, hará sonar el *Acheré* y generar consigo más sonidos.

Las dos membranas del instrumento permitirán a priori realizar dos sonidos fundamentales, pero los intérpretes realizan un total de 6 tipos de golpes

diferentes, curiosamente los mismos utilizados en la técnica del Djembé africano. Estos golpes se dividen en dos partes, centro y borde, donde se practicarán 3 diferentes golpes, respectivamente.

El centro conforma los tipos de golpe apagado, resonante y *slap*. El golpe seco y apagado, apoyando la palma de la mano en el parche, ocasionando la menor resonancia de armónicos posible. Como opinión de percusionista, cuanto más busquemos el sonido más grave que pueda sonar en el instrumento practicando este golpe seco, mayor será el contraste entre los otros sonidos.

El segundo golpe del centro nos lleva a las acciones de percutir con la palma de la mano bien extendida, y de rebotar lo más naturalmente posible la salida de esta, logrando así la mayor resonancia posible.

Por último, se utiliza una posición cóncava de la mano para producir un toque más *staccato*, es decir, con más velocidad de ataque. Este golpe es el más agudo y el más fuerte perteneciente a la gama central del instrumento.

Adentrándonos en los golpes que se practicarán en el borde, sin contar aros ni carcasa de los tambores, tenemos el resonante, el *slap* seco y el *slap* resonante. El resonante es un golpe con la palma de la mano relajada y un poco curva en posición diagonal ante el parche, produciendo un sonido de altura media-alta en el instrumento.

Los slaps, al igual que en el centro, incorporan una tensión más elevada en la mano para ejecutar estos sonidos con más variedad de armónicos. La mano se quedará en el parche tras el golpe en el seco, mientras que rebotará para provocar el efecto resonante.

Así lo explica el compositor griego Iannis Xenakis en la leyenda de los tipos de golpes de su composición *Okho*, para 3 djembés (1989):

Trois hauteurs différenciées en « bord clair »

*mf* bord clair    *f* bord claqué sec    *ff* bord claqué résonnant

(mes. [25-32] ; [52-54] ; [56-57])

*mf* basse étouffée    *f* basse normale    *ff* basse claquée

Les Djembés doivent être placés sur un portique, fût tourné vers le public, à hauteur du visage. La Basse profonde est jouée par un grand Djembé grave. [mes. 74 à 110] : utiliser des petites baguettes de bois pour Timbalès (timbale créole ou latine). [mes. 117 et suivantes] : il est possible d'utiliser deux Djembés par percussionniste.

Acabando el mundo interpretativo, las secciones varían a cargo del *Iyá*, por medio de las *vuelatas* o *viros*. Una de ellas muy característica es el cambio de binario a ternario, así al menos lo entenderíamos en la manera europea, cambiando del 4/4 a un 12/8, por ejemplo.

Una regla de los tambores Batá, por no decir la mayor de ellas, se refiere a que estos instrumentos de percusión no pueden tocar el suelo bajo ningún concepto. En el momento que se incumpliese, se perdería el poderío secreto del *Añá* que lleva en su interior.

Esta norma afectará también al ámbito de la conservación, añadiendo la ley santera de la noche: Hay que guardarlos antes de que sea de día.

Siguiendo con el ritual de *Toque de Santo*, tras ejecutar el *Oru Seco* - donde se ha creado esta intimidad con las deidades, más concretamente con el o los orishas seleccionados - los *Olubatá* o tocadores salen de la habitación sagrada o *Igbodú* a la gran sala, también llamada *Eyá aranla*. En este espacio se realizará el primer fenómeno artístico, denominado *Oru Cantado*.

Similar al *Oru Seco* en cuanto la rítmica y la estructura de los tambores Batá, el principal contraste se encuentra en la participación ajena a la interpretación musical de los tambores; es decir, esta parte de la ceremonia abarca más fieles, formando parte de la danza y la interpretación vocal. Los tambores son palpados y besados por muchos santeros y santeras, como muestra de elemento sagrado y comunicador con *Orun*.

La ceremonia del *Oru Cantado* comienza siempre con la palabra de Elegguá, el orisha que abre los diferentes caminos para poder alabar al orisha u orishas referentes a la ofrenda. Los cantos y los bailes de harán un incremento espiritual que desembocará en la siguiente fase de la ceremonia.

Un elemento técnico-musical que ejerce una tremenda importancia en el *Oru Cantado* es la afinación de los tambores Batá, pues los cantos se asemejarán a la afinación que comprendan. Al ser una música bastante tonal e inteligible para los oídos, el proceso de afinación será más asequible.

Así pues llegamos a la fase intermedia, saliendo al patio o *Iban baló*, donde se produce la posesión: un orisha entra en el cuerpo de un santero y se realizan bailes sobre esta figura principal, alcanzando un éxtasis y un placer espiritual

elevadísimo, escalando hasta llegar al culmen de la fase liminar que mencionaba Lévi-Strauss.

Estas ceremonias pueden alargarse más de un día, por lo que denota de alguna manera la fuerte unión que habita entre algunas familias, y cómo se transparenta sobre la resistencia que tuvo que ejercer la cultura afrocubana sobre la presión de los Imperios que colonizaron Cuba, y su adaptación sincrética.

Para concluir la ceremonia, como norma general se celebran dos diferentes actuaciones para ofrecer el cierre: *Oru a Egun* y *Oru a Yemayá*. (Eli Rodríguez 2002, 17)

La primera adoración está referida hacia los ancestros y los espíritus familiares. Según la Revista Iberoamericana,

“Los Egun son los espíritus de los ancestros, algunos de ellos son las guías espirituales de una persona al nacer. Después de la muerte, los espíritus permanecen alrededor de sus parientes aquí en la tierra, para protegerlos y guiarlos. Invocados en todos los rituales religiosos, suelen participar en las decisiones familiares, dando su aprobación o desaprobación en asuntos familiares.” (Eli Rodríguez 2009, 8)

Yemayá es la orisha de las aguas saladas y de la maternidad. Una de sus cualidades es pertenecer la custodia de todas las riquezas, y su mayor adoración está destinada a la recuperación de bienes perdidos. (Ecured)

Una amalgama de la adoración de los fieles santeros a Yemayá la encontramos en el pensamiento de Platón hacia el mundo sensible, más concretamente hacia su visión de la naturaleza que le rodea. Este acercamiento se refiere a que Yemayá será adorada pidiéndole una vida saludable y una protección al entorno familiar, pero reconociendo que también podría destruirlas o quitarlas; mientras que Platón solicitaba un futuro lo más benigno posible para la *polis* griegas, siendo también consciente que la naturaleza es fuerte y no siempre habrán rachas positivas en la sociedad de la época.

Otros instrumentos que se emplean en festividades como el anteriormente citado *Bembé* son el güiro, la tumbadora, claves, cencerros, maracas, bongos y timbales; más allá de la percusión encontramos instrumentos de cuerda como la guitarra, el tres y el violín; de viento, utilizando en ocasiones la trompeta china y la flauta; y el órgano oriental.

De aquí en adelante observaremos cómo estos instrumentos forman parte de la vanguardia musical posterior producida a lo largo del s.XX.

### **3. Primeros toques de vanguardia**

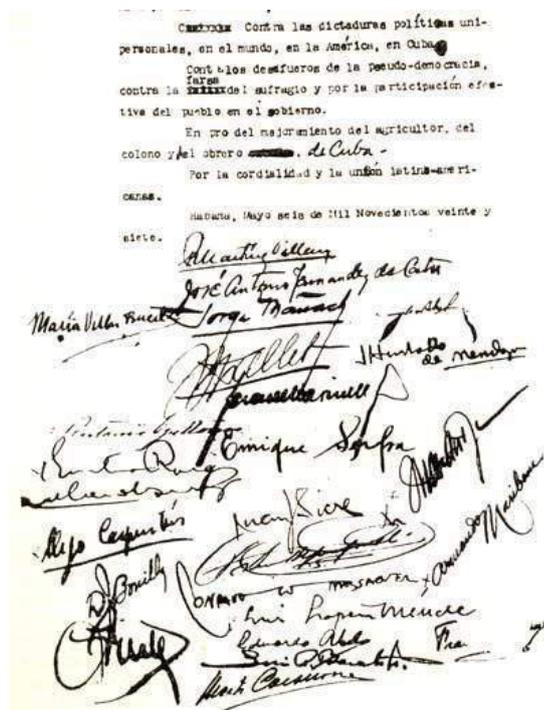
Tras la abolición de la esclavitud y la Independencia de Cuba en 1898 (cuya República comenzó 4 años más tarde) comenzó una década de progresión artística en la nación. Cuba ya no era colonia española, pero eso no quitó que una gran masa de artistas del panorama español y europeo de principios de s.XX emigrase hacia la isla caribeña. La tutela estadounidense que ejercía durante estas décadas en el territorio cubano implicó – entre otros – una mayor libertad artística por parte de la nueva generación afrocubana respecto a los anteriores siglos de opresión. A partir de este momento se comenzaron a consolidar las diferentes religiones y cultos que habitaban en el nuevo país consolidado, y los niveles de Santería y Palería eran aceptados por la sociedad y practicados por una considerable parte de ella, hasta el punto de la posibilidad de formar parte de más de una creencia, y sí, incluyendo Catolicismo, Santería y Palería.

#### **3.1. Pedro Sanjuán y la Orquesta Filarmónica de la Habana**

Con la llegada de artistas europeos a Cuba, de una u otra manera se impregnó a la sociedad cubana con un nuevo tipo de arte, hecho que desenmascaró en cierto modo la música afrocubana para darla a conocer a esta nueva gente que tenía un pasaporte con destino al enriquecimiento personal y artístico, y cómo no, a la búsqueda de compartir sus propios talentos.

A todo esto se añadió el mandato del presidente cubano Alfredo Zayas y Alfonso, cuyas políticas no fueron aceptadas por los intelectuales y jóvenes de la época, confrontando varias revueltas como la *Protesta de los Trece* de 1923 tras un decreto firmado por el Inspector de Justicia donde encubría la compra desorbitada del Convento de Santa Clara de Asís por el presidente, cedido anteriormente a una inmobiliaria. Una pequeña parte de estos ciudadanos cultos y reaccionarios comenzó a coincidir en tertulias literarias, a lo que poco a poco fue aumentando el número de poetas, pintores, periodistas, músicos, abogados y demás artistas hasta formar el *Grupo Minorista* en 1923. (Ecured)

Esta congregación de personalidades progresistas aportó muchas ideas para combatir derroches innecesarios por parte del gobierno, y apoyó a enorme escala el nuevo panorama musical que estaba cociéndose en Cuba.



Firmas del manifiesto del Grupo Minorista en 1923. (Ecured)

Ese mismo año, Pedro Sanjuán Nortes (San Sebastián, España, 1886 – Washington, EEUU, 1976) se instaló en la capital cubana, donde conoció a dos históricas personalidades del futuro musical que se introduciría en la sociedad cubana de los próximos años: Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. Este último comenzó la carrera de Derecho, hecho que lo apartó de la fundación de la Orquesta Filarmónica de la Habana en 1924, pero aún así emprendió la creación de la *Caribe jazz-band* ese mismo año. (Perrón Hernández 2012, 88)

Pedro Sanjuán provenía de una cultura musical marcada por los artistas españoles del momento, tomando referencias de Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Enrique Granados o Joaquín Turina. Este último fue director en la Orquesta Sinfónica de Madrid, donde Sanjuán formó parte como violinista. Al llegar a la nación caribeña se interesó por la cultura afrocubana y las ofrendas santeras. En este momento se comienza a transcribir a la notación occidental las polirrítmias que se

desarrollaban en las Tamboradas, donde parte de los Toques y los Oru aparecían en las obras de Sanjuán, Roldán y Caturla.

Aquí llegamos a las publicaciones de *Castilla* y *Liturgia Negra*, dos composiciones de Sanjuán para Orquesta Sinfónica previas a la década de los 30. La segunda obra nombrada se divide en 5 movimientos o cuadros sinfónicos, donde se comienza a representar cultos santeros hacia orishas. Estos movimientos son:

I. *Changó. Invocación – Danza Ritual*

II. *Iniciación*

III. *Babaluyé*

IV. *Canto a Oggún*

V. *Comparsa Lucumi*

Como observación personal, he seleccionado esta obra para ejercer un análisis estético sobre ella, ya que es el ejemplo ideal para referirse al conjunto de fusiones artístico-sociales que acontecieron en la época, desde el contexto detallado anteriormente hasta las vanguardias musicales producidas en los países europeos de principios del s.XX.

Para empezar, la percusión emplea un papel fundamental en esta pieza, obviamente impulsado por el ritmo de los tambores cubanos. Sin embargo, desde el inicio del primer movimiento se percibe la acción de la percusión con Platos Suspendidos y Timbales, que junto a los Cencerros, Agogos y metales percutidos forman la primera atmósfera percusiva de la pieza. Aquí se demuestra la presencia europea, hay toques Stravinskianos durante toda la obra, donde en numerosas ocasiones los efectos percusivos dominan la línea musical, y no hay una melodía definida que hace fluir a la Orquesta.

Pero el lenguaje musical del culto afrocubano seguía siendo incomprendible para la mayoría, las polirritmias inacabadas e irregulares era algo completamente fuera de lugar para el pensamiento musical más innovador de por aquel entonces.

Sin embargo, Sanjuán creará cambios de tempo entre secciones donde la percusión engaña al cerebro humano en los primeros instantes, más allá, no dejan de ser compases de asequible comprensión y danzables, como él quería expresarlo.

Al mismo tiempo, cabe destacar que es una de las primeras composiciones donde los Timbales tendrán un protagonismo de solista en numerosas secciones, destacando el último movimiento.



Llegados a este punto analítico, destacaremos brevemente que la obra compositiva y vida de Sanjuán no fue prácticamente considerada en la España del momento, pues debido a la lentitud de procesamiento de información entre las dos naciones separadas por el Atlántico, y las posteriores Guerra Civil y Dictadura, impidieron una buena transmisión de la cultura más allá del estado español.

En este momento apreciamos la introducción de instrumentos occidentales al mundo sinfónico cubano, pero a la vez comenzaremos a distinguir las primeras muestras de organología afrocubana dentro del terreno de la composición.

La Orquesta Filarmónica de la Habana desempeñó el rol de promover la nueva música cubana que se componía, entre otros. Fue un organismo donde se dio a conocer, por una parte, el movimiento *Avant-garde* que se desarrollaba en el continente europeo; y por otra, la nueva escuela cubana impulsada por el *Grupo Minorista*, con el fin de dar a conocer la atmósfera musical cubana que adjuntaba la naturaleza afrocubana y sus cultos hacia los Orishas. (Perrón Hernández 2012, 91)

De hecho, la música propiamente cubana también se amalgamó con más vertientes del arte, lugar donde la Orquesta tuvo mucho impacto, representando piezas con un carácter de protesta social como *El Milagro de Anaquillé*, compuesta por Amadeo Roldán y estrenada en 1929, abarcando las controversias entre los campesinos y dueños de los centros azucareros. (Lezcano 1991, 176)

Durante sus años de existencia abrió su repertorio hacia la música orquestal internacional, dándose a conocer por todo el panorama mundial y participando en numerosos encuentros y grabaciones, como cualquier orquesta profesional de hoy en día, pero sin dejar de arraigar su origen como núcleo social de progreso y reivindicación.

### 3.2. Música dentro de la revolución artística

Más allá de la aportación castellana de Pedro Sanjuán y su admiración e introducción de pequeñas señales afrocubanas en su obra, el ya famoso *Grupo Minorista* abarcó personalidades musicales con aportaciones imprescindibles para ejercer una fusión entre la cultura afrocubana y la nueva sociedad cubana de la República.

Primeramente, siguiendo con la senda de Sanjuán, trataré el ámbito compositivo. Aquí es donde aparecen las dos personalidades compositoras cubanas de la época por excelencia, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.

En este caso tomaré el ejemplo de la obra “*Rítmicas V y VI*” de Amadeo Roldán. Esta pieza es la primera composición escrita para conjunto de percusión como tal, en 1930.

Antes de comenzar a analizar estéticamente la pieza, cabe echar un ojo al contexto histórico de la Cuba republicana del segundo mandato, dirigido por Gerardo Machado.

La república neo-colonial “ayudada” por Estados Unidos había alcanzado una línea directa hacia el conato de extinción del afrocubanismo en la Isla. El dirigente prohibió costumbres festivas santeras como las comparsas, e incluso se censuró la práctica del famoso ritmo afrocubano *Son* en público, creando un descontento popular elevado.

El desencadenante que promovió el inicio de la composición de las *Rítmicas* fue la prohibición del bongó y de las tumbadoras, ya que según el gobierno eran instrumentos demasiado africanos y no tenían cabida en el camino al futuro de la nueva Cuba. Evidentemente, estas leyes eran totalmente contradictorias al pensamiento del *Grupo Minorista*, hecho que impulsó a muchos artistas a crear obras propias de carácter afrocubano para reivindicar estas absurdas imposiciones.

Las *Rítmicas* de Roldán son 6 breves piezas para pequeños conjuntos de instrumentos; las 4 primeras están escritas para Ensemble compuesto por Flauta, Oboe, Clarinete, Trompa, Fagot y Piano. Evidentemente la presencia de la vanguardia europea en el panorama musical de la época es total, aportando conocimientos y luthería sobre técnicas occidentales y organología. De hecho Pedro Sanjuán dirigió estas 4 piezas en su estreno con la Orquesta Filarmónica de la Habana. La parte novedosa es la naturaleza de la pieza, cómo se trabaja el ritmo, los contratiempos inyectados desde los Toques de Tambores Batá, solapados en una instrumentación y sonoridad totalmente nueva en Cuba.

Pero la real carga social y cultural se sitúa en las 2 últimas *Rítmicas*, pues la V comienza con la indicación “en el tiempo de *Son*”. Intervienen 11 ejecutantes con un instrumento cada uno, estos son:

- Marímbula o Contrabajo
- Bongos
- Bombo
- Cencerro
- Clave aguda
- Clave grave
- Timbales cubanos
- Güiro
- Maracas
- Quijada
- Timbales grandes

Clave original de *Son*:



La Rítmica *VI* se sitúa “en el tiempo de Rumba”.

Clave original de la *Rumba*:



Es evidente que en esta etapa llena de luchas políticas y raciales - donde la música de concierto en Cuba comenzó a obtener un cierto prestigio “culto” – la publicación de las *Rítmicas V y VI* supuso una fuerte presión hacia los límites de la música de partitura, ya que el carácter afrocubano popular es claro en las dos composiciones; añadiendo que muchos de estos instrumentos estaban prohibidos por la legislación del nuevo mandato de Machado.

De hecho, las *Rítmicas V y VI* no se interpretaron en Cuba hasta el año 1960, en el concierto con sede en la Biblioteca Nacional José Martí, organizado por el musicólogo y compositor cubano Argelirs León, que nos deja esta cita sobre el camino futuro de la musicología y su relación con las carencias culturales que sufría Cuba en el momento:

“La investigación bibliográfica es un campo que aún hay que abordar en Cuba, trabajar críticamente con fuentes bibliográficas y ponerlas al día, ponerlas a funcionar [...] Creo que debemos pensar ya en el desarrollo de la Musicología, buscar nuevos caminos, nos hemos quedado en quitar o poner esto para aquí o para allá, algo que a mi me da tristeza, porque en eso no estriba el cambio, al contrario eso lo que trae es depauperación. Estoy plenamente consciente de que tiene que haber un cambio, no podemos seguir con ese patrón. El cambio tiene que producirse, en primer lugar hacia una base que no se está haciendo. Yo estoy consciente de que todo este trabajo de las fichas debía estar en el nivel medio, siempre lo he dicho, pero mientras no esté resuelto en ese nivel no podemos suprimirlo del nivel superior. La misma ficha va a cambiar al introducir las técnicas de computación. Yo he formado, he ayudado, he estimulado el estudio de la Musicología, pero ¿adónde vamos con eso? Casi me asusto. Estamos al borde de una posibilidad, pero ¿nos vamos a quedar con eso? Porque repetir un nivel es bajar de nivel [...] No puede haber una investigación fuera de un camino científico. No puede haber investigación si no nos adentramos nosotros mismos en la ciencia.” (Ecured)

Siguiendo en el ámbito de la musicología, un hecho importante para la historia de la música afrocubana fue el primer acto público de tamborada, interpretados con tambores no consagrados o *Aberikula*, en el 1936. (Hagedom 2001, 75)

Otra personalidad que marcó huella en el terreno de la vanguardia fue Alejandro García Caturla. Uno de sus marcas más características en su esencia compositiva es el uso de células rítmicas de carácter africano. Estas células son escritas en numerables ocasiones pero en una longitud no muy extensa; es decir, son momentos de poca duración, pero se producen durante toda la composición.

Un claro ejemplo lo encontramos en su obra *Mari-Sabel*, donde surge una polirritmia de 3:2 y una contraposición de ritmos:

The image shows a musical score for the piece 'Mari-Sabel'. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The vocal line is written in a 2/4 time signature and features a 3:2 polyrhythm. The lyrics are: '— bel ya no la pue-des u- sar: tú te me- tis - tea mas-'. The piano accompaniment is written in a 2/4 time signature and features a 3:2 polyrhythm. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

*Mari-Sabel, cc.42-25 (Lezcano 1991, 81)*

La vanguardia siguió en marcha hasta el día de hoy, tanto en términos musicales como en distintas ramas del arte cubano. Entre las personalidades a destacar de la

rama de la composición de la generación posterior a Roldán y Caturla, encontraríamos a Ernesto Lecuona (1895 - 1963), que también era un virtuoso pianista, escribiendo más rítmicas de origen africano en sus obras, como el tiempo de *Danzón*, modificando su estructura en su obra *Danzas Cubanas*, concretamente en el sexto y último movimiento, titulado *En tres por cuatro*.

Allegro maestoso

The image shows a piano score for two systems. The first system is marked 'Allegro maestoso' and 'f'. The second system includes a 'cresc.' marking. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with accents and slurs.

Clave original del *Danzón*:

The image shows the original key signature of *Danzón*, which is 2/4 time. The notation consists of a series of eighth notes: two eighth notes, followed by a quarter note, then two eighth notes, and finally a quarter note.

Tras toda esta vanguardia inicial que se tomará como ejemplo a lo largo del s.XX, la música surcará hacia la actualidad. Un viaje donde las artes se verán muy involucradas por el panorama socio-político de Cuba, tras diversos conflictos en la Guerra Fría. En este período la escuela musical será impartida por la enseñanza soviética, educando a miles de músicos, donde entre ellos encontraremos al frente más vanguardista del panorama cubano de años atrás, e incluso de la actualidad.

#### 4. Diáspora nutriendo el entorno musical

Llegados a este punto, nos situamos en nuestros tiempos, quizás podríamos tirar incluso un par de décadas atrás. El afrocubanismo es más que aceptado y su fusión sigue hasta el día de hoy.

La situación de la sociedad cubana es claramente controversial y subjetiva depende para quién; pues hay habitantes que lucen con gran orgullo su bandera aclarando que se vive muy bien y la felicidad está por encima de cualquier problema; en cambio encontramos la faceta de ciudadanos y ciudadanas, entre ellos un número considerable de músicos que no se encuentran a gusto con la situación económica ni la capacidad de prosperidad que habita en el país, por lo que muchos de ellos han acabado huyendo de la isla y creando su arte fuera de su territorio original.

También cabe destacar que las ramas de la fusión han ido *in crescendo* a medida que la información es más rápida y la posibilidad de movilidad está al alcance de más personas.

Obviamente el mundo de la música de concierto es un claro ejemplo de esta cantidad de mezclas, siendo así el punto central de este proyecto; sin embargo el afrocubanismo ha ejecutado una fusión más alternativa con el mundo de la música moderna, abarcando una gran colección de géneros marcados por la cultura afrocubana, comenzando por el Jazz y sus subgéneros hasta llegar a la inmensa diversidad musical que encontramos en la actualidad. Pero este apartado más *New age* lo retomaré en las últimas páginas del proyecto, como muestra del mundo actual - más allá de los tecnicismos musicales - y el arte sonoro del futuro; correspondiendo a continuación al seguimiento del hilo formado por Pedro Sanjuán, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Ernesto Lecuona y demás.

Nos hallamos ahora en la música de partitura, de la mano de estas dos valiosísimas personalidades musicales – seleccionadas por un servidor - que habitan en nuestro planeta, Leo Brouwer y Louis Aguirre.

Estos dos compositores cubanos pertenecen a la diáspora, aunque Brouwer sigue teniendo contacto con el territorio cubano. El lenguaje musical de los dos es realmente diferente: Para simplificarlo, pese a ser complicado abreviar el estilo de estos artistas en breves palabras, digamos que Leo Brouwer orienta en numerosas ocasiones su obra hacia paisajes, danzas, leyendas y cuentos de identidad afrocubana, sin quitar la importancia de su fructuosa obra pedagógica. Por otra parte, Louis Aguirre trabaja su música a partir de la transmisión que le aportan

sus dioses, dirigida comúnmente hacia rituales de adoración a los orishas, liturgias varias y atributos de la religión Yoruba.

He querido escoger entre muchos compositores de la nueva música a ellos dos, entendiendo como concepto el lenguaje más vanguardista que ejercen sobre el arte actual, y su aporte a demás ramas de la música como la interpretación, pedagogía, musicología o sonología; como a la defensa de la identidad del arte afrocubano y en especial las consagraciones practicadas desde los ancestros Yoruba.

Personalmente, no conocía la obra de Brouwer hasta hace relativamente poco, gran parte gracias a las recomendaciones que he recibido y alguna escucha de compañeros y compañeras del gremio del conservatorio. Pero sin lugar a duda, la pieza que más me ha llamado la atención por su tímbrica, su uso tan completo del instrumento, y el carácter que conlleva, es sin duda la *Sonata n°3* para Guitarra, también conocida como *Sonata del Decamerón Negro*, compuesta en 2012.

#### 4.1. Leo Brouwer. *Sonata n°3*

Años atrás, concretamente en 1981, Leo Brouwer compuso su suite para guitarra también titulada *El Decamerón Negro*. Esta obra pertenece al periodo que él mismo autodenominaba “hiperromantisismo”, de carácter tonal e incluso un estilo similar a la expresión de la segunda mitad del s.XIX; personalmente me gustaría tomarme la libertad de hacer un símil en cuanto a sensibilidad y esencia con el 2º movimiento de la 5ª Sinfonía de Tchaikovsky.

Tanto la suite como la sinfonía son obras para guitarra, y están basadas en los escritos del etnólogo, antropólogo y sociólogo alemán Leo Frobenius (1873-1938), quien recorrió África recopilando leyendas y relatos mitológicos.

A medida que la obra de Brouwer progresaba, el compositor se interesaba más por la Santería y la inmensa variedad cultural que la religión Yoruba ofrecía, elaborando composiciones como *Rito de los orishas* (1993), para guitarra solo; o *El Oráculo de Ifá* (2011), para trio de pianos.

Ya en esta etapa más novedosa, Leo Brouwer busca imitar la afinación de los tambores Batá que páginas atrás mencionábamos. Esta práctica junto a elementos propios de su esencia compositiva llevarán a cabo la creación de la *Sonata n°3* o *Sonata del Decamerón Negro*.

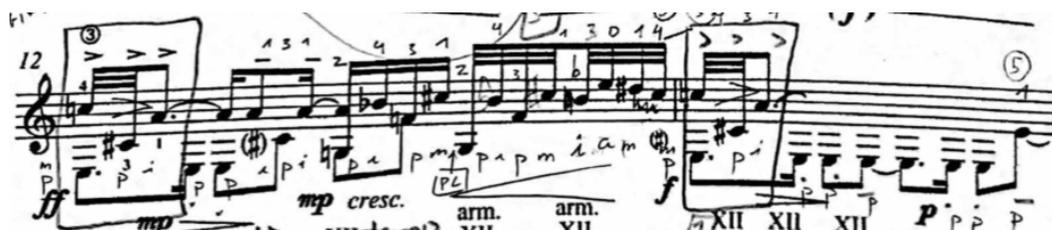
Mi objetivo no es analizar en profundidad la obra de Brouwer, sino mostrar estilísticamente ciertos elementos interesantes y novedosos en la música de concierto afrocubana, concretamente en un instrumento que ejerce una fuerte evolución desde el s.XX., más concretamente desde las últimas décadas, como es la guitarra.

Una marca de identidad de Brouwer con cierto carácter afrocubano es la pérdida del primer pulso, es decir, elaborar un determinado número de notas durante un tiempo, y prescindir de la primera, utilizando ligaduras o síncopas. También ocurre en células más largas, como en un compás.



III. Burlasca al aire. c.25 – Ediciones Espiral Eterna

Otro ejemplo más de la mención a los ritmos africanos la encontramos en la sonata. Como habíamos visto con Roldan y el Son, o Lecuona y el Danzón, lo visualizamos ahora en Brouwer: El 2º movimiento, *Treno por Oyá*, tiene como motivo rítmico la Habanera durante prácticamente toda su duración – sin dejar de tener importancia la dedicatoria hacia la orisha *Oyá*.



II. Treno por Oyá. cc.12-13 – Ediciones Espiral Eterna

#### 4.2. Louis Aguirre

“...La música de Aguirre es una extraña unión de la modernidad con los misterios de las religiones Afro-Cubanas como la Santería y el Palo Monte. Tiene el poder de un exorcismo, brutal e impenetrable... En estrecha

complicidad con sus intérpretes, siempre de probado virtuosismo y desenvolvimiento polivalente, Aguirre conforma los trazos de un entorno sonoro-ritual multi y micro-sensorial...donde el compositor aprehende cuanto elemento encuentra a su alcance para hacer realidad en su obra los más velados y estrepitosos efectos que logran caracterizar, en paralelo, el mundo subjetivo (quasi psicodélico) y representaciones de las ancestrales ceremonias afrocubanas...” (César Morales 2017, 4)

Estas palabras pertenecen al musicólogo Iván Cesar Morales al referirse al contexto musical de la obra de Louis Aguirre, presentado en su ensayo “Louis Aguirre: Avant-garde del afrocubanismo desde la diáspora musical cubana de finales del siglo XX y principios del XXI”. (Aguirre, 2017)

Louis Aguirre contempla el concepto de “multi-espiritualidad” del que tratamos en la parte del proyecto referida a la dirección del sincretismo afrocubano.

El compositor fue consagrado como “Palero” en 1999 y como “Santero” en 2002. El conjunto de ceremonias que se practican en las religiones serán el mayor concepto que se reflejará en su obra, desde fijaciones del Palo Monte hacia el ritual de la *Nkimba* o Rayamiento; hasta la búsqueda de la representación de la posesión hallada en ceremonias como la anteriormente explicada, el *Toque de Santo*.



2 calderos o ngangas. (Ecured)

La obra musical de Louis Aguirre tomó más forma a partir de las consagraciones que ejecutó, primeramente reflejando las experiencias vividas en ellas; y por otra parte obteniendo el sentido espiritual que él buscaba para solaparlo en sus composiciones, aportando así un nuevo lenguaje de vanguardia que podemos disfrutar en la actualidad y en el futuro, con las nuevas técnicas que desarrollará su forma de componer. También es preciso incluir las numerables interpretaciones de sus obras que se producirán por cada vez más diferentes intérpretes, debido al *boom* que está despertando su obra en el mundo de la interpretación musical en nuestra sociedad.

Dejando brevemente atrás el contexto ritual de la obra de Aguirre, nos adentraremos en su técnica de composición, hecho que completa una pieza más del puzzle del porqué es un compositor de vanguardia.

Para ello nos sumergimos y ejemplificaremos en una composición que realizó pocos años atrás, entre 2015 y 2016, desde Dinamarca. La obra se titula *Oru a Elegguá y Oshún*, para set de percusión pieza que tengo el placer de poder interpretarla actualmente. Más adelante nos enfocaremos en la organología y análisis de la pieza.

Para explicar su técnica tan compuesta, nos basaremos en 2 conceptos: el *diloggún* y las técnicas estructurales carnáticas.

El *diloggún* constituye el instrumento del sistema adivinatorio que utilizan los santeros. Está formado por un total de 21 caracoles pequeños, de playa, de los cuales se tiran 16. En Santería lo utilizan los santeros, para dar respuestas a las consultas de los fieles. A partir de los caracoles que se tiran, se forman combinaciones numéricas llamadas *oddunes*, concretamente 256, y con estas se comunican con los orishas, donde el santero tiene el rol de mensajero. Para obtener la comunicación, existe un arquetipo y clasificación de números referente a cada orisha. Así expresa el mismo Louis Aguirre algunas de estas cohesiones:

Por ejemplo, por el número 6, llamado Obbara, hablan Shangó y Orula; pero dicen que la verdadera dueña de esta letra es Oshún. En el número 5, llamado oché, hablan Oshún y Maferefún. Por el número 3, llamado oggundá, hablan Yemayá, Eleggua y Oggún. En el 7, llamado oddí, hablan Yemayá, Eleggua y Ochosi. Todos estos números dan 256 combinaciones de oddunes y en ellas está concentrada toda la sabiduría mágico-filosófica de la Santería.” (Aguirre 2017, 12)



*Caracoles utilizados para realizar el Diloggún. (Ecured)*

Las técnicas estructurales carnáticas tienen una estrecha vinculación con el método de *Diloggún*, ya que su base estructural está completamente ligada con los números. Estos son necesarios en los cálculos estructurales de los talas, o en células de subdivisión como los *Gati* y los *Jathi*, a los que haremos referencia a continuación.

Tras consagrarse como Palero y Santero, Louis Aguirre acudió a Amsterdam para estudiar composición, donde aprendió todas estas técnicas carnáticas del Sur de la India para después introducirlas en su futura obra.

Es necesario explicar las células de subdivisión *Gati* y *Jathi* para entender este sincretismo musical, por lo que nos separaremos de la cultura cubana durante un breve instante.

Los *Gatis* son las diferentes subdivisiones que se producen en un mismo tiempo. Pensándolo con el mecanismo occidental, pongamos que el tiempo equivale a una blanca. Un *Gati* sería un quintillo de corcheas, otro 8 semicorcheas, otro más complejo podría ser la polirritmia de 21 notas entre 4 corcheas. Es decir, diferentes números de notas o *Matras* comprendidas en el mismo espacio de tiempo.

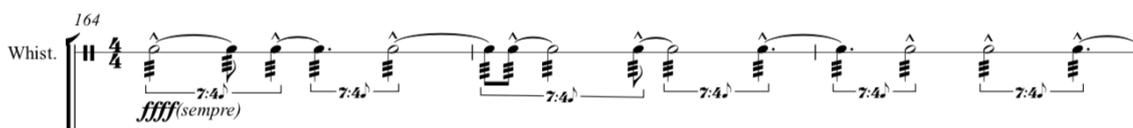
Algunas de las nomenclaturas de los *Gatis* en relación con los *Matras* y su amalgama con la tradición occidental son:

- Tisra – 3 matras (tresillo)
- Chatusra – 4 matras (semicorcheas)
- Khanda – 5 matras (quintillo)
- Tisra (segunda velocidad) – 6 matras (seisillo)
- Misra – 7 matras (sietecillos)
- Chatusra (segunda velocidad) – 8 matras (fusas)
- Sankirna – 9 matras (nuevecillo)

Hay que constatar que el tiempo no es siempre una unidad regular, o al menos como así la podríamos clasificar en occidente, sino que el sistema numérico abarca una amplia gama de combinaciones interrelacionadas por sílabas para facilitar la coordinación e interpretación.

Haciendo una pequeña indagación más sobre el *Gati*, una técnica que Aguirre incluirá en su obra es la llamada *Rhythmical Sangati*, refiriéndonos a un *Gati* que no completa el número total de matras que pueden comprender, sino que se prescinde de alguno de ellos.

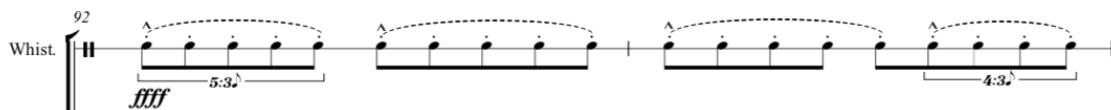
Veamos un ejemplo existente en *Orú a Eleguá y Oshún* (Aguirre 2015/16):



En esta parte, el compás 4/4 trae dos grandes divisiones, de 4 corcheas cada una. Dentro de estas divisiones, se forma en cada una el Misra Rhythmical Sangati, de a priori 7 matras por su subdivisión de 7, pero cada Rhythmical Sangati se diferencia por la colocación de los matras: el primero los tiene en la primera y la sexta sílaba, el segundo solamente en la cuarta, el tercero en la segunda y en la séptima, el cuarto en la quinta, el quinto en la cuarta, y el sexto en la primera y la quinta.

Ya explicados los *Gatis*, comentaremos la figura del *Jhati*. Este se refiere a una serie de acentos contrapuesta con la serie original del *Gati*. Básicamente, como lo entenderíamos desde el punto de vista occidental, sería dos ritmos contrapuestos, con acentos a contratiempo o en otra posición que no sea en el principio del tiempo.

Apliquémoslo a un ejemplo aparecido en la misma pieza:



Como podemos apreciar, el segundo acento actúa en la 4ª corchea del primer compás, produciéndose una serie de 5 notas (corcheas) hasta la finalización del compás; mientras que al principio de ese mismo compás, la serie también es de 5 notas pero actúan entre el tiempo total de 3 corcheas, sucediendo así la polirritmia de 5:3.

De manera similar ocurre en el siguiente compás, pues al principio hay escritas 5 corcheas y después se crea una serie entre tres corcheas, pero en vez de habitar 5 notas, hallaremos 4, por lo que el *Gati* de 4:3 será menos rápido que el 5:3.

Ya vista la técnica de composición sincrética utilizada por Louis Aguirre en muchas de sus obras, nos dirigimos pues al lenguaje de ritual, la representación de las ceremonias vividas en sus carnes y la aportación de sus dioses a la escritura.

Su obra está dirigida a diversos instrumentos, incluyendo también organología muy externa a la cubana, comprendiendo escrituras para piano micro-tonal, flauta de pico, clavicémbalo, mandolina o acordeón, entre otros.  
(César Morales 2017, 4)

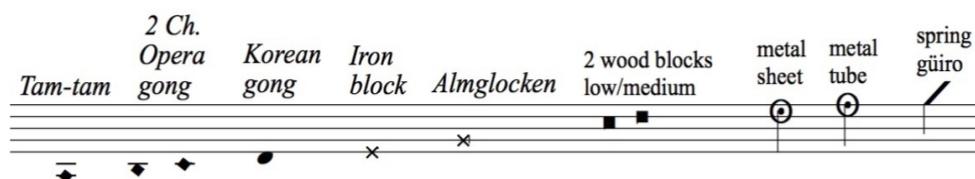
Pero sin lugar a duda, y como él mismo explicó en un coloquio producido en el Conservatori Superior de Música de les Illes Balears en la primavera de 2018, prácticamente todo lo que escribe se convierte en percusión, transformando toda serie de sonidos en ritmos. Evidentemente la escritura para percusión favorecerá la creación de ritmos, apoyándose en metales, maderas, instrumentos propios de la cultura afrocubana, instrumentos occidentales sinfónicos y no sinfónicos.

En este sentido encontramos ya bastante piezas de ese puzzle virtual que completa la vanguardia en la obra de Louis Aguirre, hemos tratado la carga espiritual afrocubana, la representación de ceremonias de Santería y Palería, las técnicas basadas en la adivinación santera y en el carnatismo, y por último el fenómeno rítmico.

Llega el momento de sumergirnos en la lectura de sus piezas, cómo se afrontan a nivel interpretativo, de manera física y psicológica.  
Como ejemplo para ello, retomaremos el uso de la composición *Oru a Elegguá y Oshún*.

Para esta obra de Set de Percusión, Aguirre separará la selección de instrumentos en 4 pentagramas diferentes:

- En el superior, la escritura será únicamente para el silbato. Debido a la intensidad que se genera a lo largo de la pieza en numerosas ocasiones, como recomendación personal utilizaría un silbato con suficiente fuerza para afrontar estos pasajes.
- En el siguiente pentagrama hallamos el Sixxen o Xixxen, un instrumento microtonal y mecánico emprendido por Iannis Xenakis, con la ayuda del grupo musical francés *Les Percussions de Strasbourg* y varios luthiers para el debut de su obra *Pleiades* (1978-79). (Gil de Moráis, Davi de Araújo 2018, 3)
- El tercer pentagrama consta del Set de instrumentos que se colocarán lo más céntricamente posible para ejecutar las baquetaciones adecuadas para la interpretación. Esta es la leyenda de dichos instrumentos:



Louis Aguirre selecciona 4 instrumentos orientales para ejecutar los sonidos más graves; posteriormente un bloque de hierro y el cencerro, instrumentos que se utilizarán al principio de la pieza con unos *Gati* seleccionados para cada uno (5 y 7, respectivamente), como herramienta de *Leitmotiv*. Encontramos en una notación cuadrada los bloques de madera; dos piezas de metal, una sin especificar la forma, y otra en forma de tubo; y para finalizar, el spring güiro, un instrumento con resortes metálicos cuyo sonido más característico se obtiene rascando sobre la longitud de los resortes.

- El último pentagrama pertenecerá a los pedales a percudir: Un bombo y un cubo grande de metal.

Estos pentagramas se combinarán a lo largo de la pieza, llegando a ser interpretados los 4 a la vez, lo que generará al intérprete la necesidad de tener una coordinación absoluta sobre 4 secciones diferentes practicadas en el mismo compás. Veamos un momento donde se produce este fenómeno:

Podemos apreciar cómo están conectados el primer pentagrama con el segundo y el bombo, y el tercero con el cajón metálico.

Pero aún más allá, encontramos también momentos en los que la obra exige una interpretación simultánea de las 4 secciones instrumentales, justo en el momento

que *Oru a Elegguá y Oshún* llega a la posesión grabada en la mente del compositor, plasmando una representación del poder físico y psicológico que implica este acto de trance y elevación.

Musical score for measures 164-168. The score is in 4/4 time and consists of four staves:

- Whist:** Features a melodic line with accents and slurs, marked *fff*(sempre). Rhythmic groupings are indicated as 7:4.
- Xixxen:** Features a melodic line with accents and slurs, marked *ffff*. A box above the staff contains the instruction "L.V SEMPRE". Rhythmic groupings are indicated as 7:4.
- Perc.:** Features a rhythmic pattern with accents, marked *fff*(sempre).
- Pedals Cajón B.dr:** Features a rhythmic pattern with accents, marked *fff*(sempre). A box above the staff contains the instruction "Pedal B.dr & Cajón: on the indicated rhythm, play instruments ad libitum".

Sí, efectivamente este momento se ha utilizado páginas atrás para ejemplificar el *Rhythmical Sangati*, concretamente en el pentagrama del silbato. El Sixxen apoyará el ritmo del silbato, eso sí, con la diferencia melódica que se imparte en el instrumento metálico; mientras, el set de percusión elabora un ritmo más binario y marcado, interpretado con una sola mano, ya que la otra está trabajando con el Sixxen. Los pedales apoyan el ritmo del set, con un orden libre de interpretación.

Previamente a esta explosión rítmica y cognitiva, encontramos una preparación al trance de la posesión compases atrás, con *Gatis* independientes, formando una polirritmia triple entre bombo, la parte del set referida a los gongs y tam-tams, y el cencerro junto al bloque de hierro:

Musical score for measures 145-149. The score is in 4/4 time and consists of two staves:

- Perc.:** Features a rhythmic pattern with accents and slurs, marked *fff*(sempre). Rhythmic groupings are indicated as 5:3 and 7:3.
- Pedals Cajón B.dr:** Features a rhythmic pattern with accents, marked *fff*(sempre). Rhythmic groupings are indicated as 5:3.

En el pentagrama superior se puede apreciar cómo la mano izquierda (voz inferior) fluctúa por distintos *Gatis* alrededor del 5:3 que se produce entre el bombo y la mano derecha.

La evidencia de la concentración y precisión en estas dos secciones es clara; pues el concepto de la reiteración de elementos ayuda a tener una base rítmica para prestar más atención a las voces más intrincadas y diferentes entre sí.

Como opinión personal, la obra tiene un transcurso en esta parte final que va en superávit, pues hay diferentes puntos climáticos, de los cuales cuesta decidir a nivel interpretativo cuál es el más culminante y necesita más implicación físico-psicológica.

Pero la dirección musical me sugiere realizar una desembocadura frenética a lo largo de la repetición de los compases 223, 224 y 225:

X 12-16  
(ad libitum)

223 STRINGENDO MOLTO SEMPRE

Whist.

Perc.

STRINGENDO MOLTO SEMPRE

Pedals  
Cajón  
B.dr.

12

Está claro que si se puede producir una posesión absoluta para el o la intérprete en algún momento de la obra es sin lugar a duda este. Tal y como me comentó el maestro Aguirre, «el trance es llevar al intérprete a un estado mental que ni él mismo se entere, una energía que domina la conciencia».

A este comentario le añadiría incluso la carga física que acarrea la pieza durante los minutos anteriores de música, con exigencias por una parte técnicas, y por otras potenciales, por motivos obvios de dinámicas elevadas.

Con este concepto de carga física me refiero a la dominación de la sensación del cuerpo por esa energía, junto a la conciencia. Una posesión completa, y por lo tanto, una fusión nueva para incluir en los libros de la historia musical. Un amalgama entre el punto de mayor éxtasis que produce la posesión de un orisha en un *Toque de Santo* y la interpretación musical más extrema a nivel fisiológico y cognitivo.

A lo largo de la obra de Aguirre encontramos representaciones de ceremonias más plasmadas en la partitura como instrumento real, es decir, elementos extraídos de las ofrendas que el compositor inserta en sus composiciones.

Estas muestras las podemos encontrar en *Yalodde*, una composición para 2 solistas de percusión y orquesta, compuesta por 2 movimientos:

- 1- *Moyugbación: Liturgia de la palabra divina*
- 2- *Bembé a Yalodde*

Antes de explicar los elementos sacados de la ceremonia y escritos en la partitura, contextualizaremos brevemente según la cultura afrocubana.

*Yalode o Yalodde*, según la tradición africana, es un título honorífico referido a aquella persona que está al frente de una comunidad de mujeres, y las representa ante el Rey (Diéguez Caballero 2003, 8). Los valores de la *Yalodde* africana se trasladan a la orisha Oshún mediante el sincretismo.

El primer movimiento representa una invocación, adoración. La *Moyugbación* va dirigida a los muertos y ancestros, para después tomar contacto con los orishas a tratar (Baute Rosales 2019, 330).

Los cantos guturales producidos en estas ceremonias, representando la agonía del rito, se traspasan así a la partitura:

VOICE *f* [very deep distorted guttural sound.]

52 **F** Ah - O - lo - - - kun.

52 *p* \*

*Parte: Solo Percussion I*

Por otra parte, se incrementa la producción de sonidos con las largas inhalaciones de aire:

The image displays a musical score for a percussion solo. It is divided into two systems, each with a vocal line and a percussion line. The first system covers measures 74 to 79, and the second system covers measures 80 to 85. The vocal line includes 'Ah!' exclamations and 'dramatic inhaling' markings, with a 'VOICE' label at the beginning. The percussion line features a complex rhythmic pattern with 'CB' and 'I' markings. The score is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat.

*Parte: Solo Percussion I*

A todas estas técnicas vocales se añade la complejidad que pudimos apreciar en *Oru a Elegguá y Oshún*, coordinando varios agentes musicales simultáneamente. Otro factor que proporciona más dificultad es el tempo del movimiento, con una negra a velocidad de 52, por lo que las notas mantenidas que visualizamos en las imágenes anteriores implicarán una previa respiración potente para realizar la distancia completa. Por ejemplo, la inhalación que comienza en el segundo tiempo del compás 81 durará poco más de 9 segundos, siguiendo estrictamente el tempo.

En cambio, en el segundo movimiento se reproducen palabras en honor a *Yalodde* con un sentido muy rítmico. Así da comienzo:

♩ = 132 (♩ = 264)

VOICE *fff*(shouting)

Op.g *fff*

Ya-lod-de! Ya-lod-de! Ya-lod-de ye-yé ka-ri! Ya-lod-de ye-yé ka-ri! Ya lod-de/o-mó

ri-ye-ye-o! Ya-lod-de/o-mó ri-ye-ye-o! O - shún! O - shún! O - shún!

Parte: Solo Percussion II

Louis Aguirre optó por crear un unísono vocal para todas las voces de la orquesta, solistas inclusive.

En un aspecto genérico, el estilo de Aguirre parece que desencaja frente a las breves connotaciones afrocubanas que estableció Alejandro García Caturla en su obra de la primera vanguardia, o en el estilo percusivo de Amadeo Roldán.

Es cierto que Louis Aguirre enfoca su obra más allá del paisaje externo afrocubano, se dirige a la búsqueda de esas tímbricas que surgen al pasar la página de después de las claves afrocubanas, donde la carga ancestral y la realidad espiritual afrocubana está presente en su totalidad.

La similitud evidente entre los compositores de vanguardia es la búsqueda de la novedad, la recreación en su esencia experimental, la modulación de lo original. Pero en el panorama cubano encontramos una curiosa semejanza, que desde Roldán hasta a Aguirre aparece, también característico de la sociedad cubana en general: La citación de artistas del panorama de vanguardia cubana.

En las décadas de 1930 y 1940, momento del auge del *Grupo Minorista*, los artistas de diferentes campos se apoyaban entre ellos y glorificaban sus nombres y autorías en las obras. Un claro ejemplo es la cantidad de dedicatorias y menciones que recibe el escritor Alejo Carpentier por Roldán y Caturla; y a la vez cómo estos reciben homenajes por compositoras y compositores actuales, como es el caso de Louis Aguirre, en especial en su única obra para solo de timbales: *The Juggler's Drum*.

En esta composición, aprovechando la afinación de los 6 timbales se hace homenaje a Caturla, pero también a más compositores de admiración de Aguirre, como son Beethoven, Stravinsky y Tchaikovsky.

The image shows three staves of musical notation for a timpani part. The first staff starts at measure 104 and includes a bracketed section labeled 'Homage to Stravinsky' with the instruction '(PLAY WITH THE BACK SIDE OF MALLETS- wooden handles)'. The dynamic marking 'pp(sempre) e leggero' is placed below the first staff. The second staff starts at measure 107 and includes a bracketed section labeled 'N'. The third staff starts at measure 109 and includes bracketed sections labeled 'R' and 'C'. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

*Homage to Stravinsky - Petrouchka*

## 5. Futuro de la vanguardia

Dado a que la atención principal en el proyecto está enfocada en la música de concierto, parece que la expresión de la música afrocubana en el entorno de la música moderna se ha escondido entre los toques de los tambores Batá. Evidentemente, no es así.

Encontramos a lo largo del s.XX eminencias musicales que defendieron la cultura afrocubana. Haciendo una inmensa generalización, Stan Kenton y la familia Valdés han aportado mucho en la escuela jazzística y moderna (Bebo, Chucho y Chuchito); o cómo ha evolucionado en el ámbito del Bebop de la mano de Dizzy Gillespie.

Me gustaría relatar un fenómeno que ocurrió el 21 de Octubre de 2015.

Wynton Marsalis -compositor, trompetista y arreglista- estrenó junto a Pedrito Martínez - una eminencia musical en el panorama de la cultura cubana actual y futura- el espectáculo musical *Oshas* en el Lincoln Center, uno de los centros de artes escénicas con más renombre del mundo.

En este concierto la disposición organológica fue la siguiente:

Para empezar, tres *Obalátás* se hallaban con sus tambores. Entre toda la música que se interpreta durante el espectáculo, cabe destacar que a nivel estructural, el orden de entrada y de creación de ritmo era tal y como se aprecian en los *Oru* de los *Toques de Santo*, por lo que se mantenía la originalidad dentro de toda la

maravillosa fusión. Pedrito Martínez también interpreta aquí, ejecutando el tambor *Itótele*. No hay fuentes que determinen si los 3 instrumentos son consagrados o no. Ciertamente, en ningún momento del concierto tocan el suelo, de hecho su trato es bastante delicado cuando no están interpretando y no sufren ninguna incidencia. Por otra parte, es realmente difícil encontrar 3 tambores Batá que se ejecuten para estas actuaciones, ya que por circunstancias de transporte o de uso en los ensayos pueden ser dañados o desobedecer alguna regla de conservación. Lo más seguro -ciertamente sin fuente de conocimiento- es que los instrumentos fueran *Aberikulá*, no consagrados.

Seguidamente, la famosa Lincoln Center Orchestra interpretaba, con ensemble completo, las partituras de la obra de Marsalis, tocando la trompeta junto a la Big Band.

Un invitado a esta es el gran Bebo Valdés, recibiendo una evidente calurosa aclamación del público.

En el espectáculo podemos apreciar cómo los Toques y el Jazz se mezclan, en ritmos binarios, ternarios, y ofreciendo numerosas polirritmias. Los cantos de Pedrito Martínez crean una esfera, que se completa hacia el final del concierto con la colaboración de dos cantantes realizando los coros, y una representación de un baile del orisha Changó por un bailarín.

Si ya en sí el Latin-Jazz es una fusión proveniente del sincretismo afrocubano, en este concierto se añade la originalidad de las ceremonias afrocubanas a la fusión ya acontecida; hecho que no había ocurrido en ningún momento de la historia.

Por otra parte, y para nada menos importante, dentro de mí se halla la necesidad de citar a un grupo que forma una última pieza de ese puzzle que tanto hablábamos, al menos el puzzle que llega a nuestros días. Hilight Tribe completa la fusión actual, juntando numerosas músicas del mundo con la electrónica y el trance psicodélico, y claramente no podía pasar por alto el fenómeno afrocubano.

Dentro del catálogo del grupo, escogemos el álbum estrenado en 2008 llamado *Trancelucid*, donde encontramos el tema de *Abakwa*. Esta obra dura 8:10 minutos y el género musical que aflora en él es el Psytrance, una variante del Techno. El tema está grabado en acústico, con instrumentos propios de la cultura afrocubana mencionados anteriormente como pueden ser los tambores, tumbadoras y sonajeros.

## 6. Conclusiones y aportaciones propias

Durante el proyecto hemos observado cómo la evolución de la cultura afrocubana ha estado supeditada a la situación política de Cuba; primeramente en los *barrios extramuros*, donde se generó el primer sincretismo a base del enmascaramiento; y en la Cuba del gobierno de Machado, donde la prohibición de emblemas culturales afrocubanos fue la fuente de inspiración de artistas del panorama artístico para crear sus obras; como sucedió con la anulación de la práctica de algunos instrumentos musicales, y como respuesta a ello, la esfera musical contraatacó experimentando con la cultura afrocubana y la vanguardia musical occidental.

La vanguardia actual forja su relación con este afrocubanismo tan peleado durante siglos, con el especial enfoque en Leo Brouwer y Louis Aguirre, este último representado las ceremonias de Santería y Palería que ha experimentado en su propia piel, plasmadas en obras con un lenguaje contemporáneo digno de analizar.

Considero que este proyecto tiene una esencia que puede resultar interesante depende para quién, pues abarca unas referencias sobre afrocubanismo y ceremonias, marcando su progreso hacia la composición, musicología e interpretación de hoy en día; añadiendo breves toques de la música más moderna, e incluso géneros en los que no se ha ejecutado en abundancia una práctica de investigación y desarrollo, como puede ser el Techno y sus variantes, posiblemente debido a su antagónica posición en las críticas musicales.

En adición a este progreso que viaja sobre la vanguardia de principios del s.XX, la mención a la percusión es necesaria, pues también se efectúa una evolución hacia la actualidad, véase en los materiales y técnicas a utilizar, como parches sintéticos y avances virtuosos; y la extrapolación de instrumentos afrocubanos originalmente sagrados hacia un mundo más cosmopolita e informado de las diferentes culturas, como podría ser el fenómeno del festival y celebración.

Me he sentido muy realizado al poder contar con el conocimiento suficiente para poder nombrar citas de personalidades alejadas del ámbito afrocubano para referirse a él, como es el ejemplo de Lévi-Strauss.

Como opinión personal, me gustaría comentar que la música de Louis Aguirre, enfocándome sobre todo en su carga espiritual y ritual, es la máxima muestra de representación de estas ofrendas. He podido visualizar elementos audiovisuales de ceremonias de Palería, y hay acciones bastante impactantes, entre ellas desmayos, decapitaciones a animales con la posterior toma oral de su sangre, entre otros.

En mi forma de percibir el arte sonoro, no cabe en mí la posibilidad de relacionar estos hechos con una música de carácter clásico o romántico. También es cierto que el término del romanticismo es muy diverso y se puede tomar de varias maneras, pero para mí no entraría en la esfera del sacrificio.

Los metales, los gritos, las polirritmias que implican un forcejeo físico-psicológico, son elementos que perviven desde siglos atrás, y hoy por hoy, la cultura afrocubana ya tiene unos cuantos siglos como para asentir que hay una esencia propia, más allá de la objetiva fusión y sincretismo con el territorio africano.

## 7. Bibliografía

AGUIRRE, Louis Franz. Arqueología del rito en la música de Luois Aguirre. Espacio Sonoro, 2017. N°43

AGUIRRE, Louis Franz. Entrevista vía *Skype*, 2021

AGUIRRE, Louis Franz. The Juggler's Drum. Dinamarca: Igbodú Edition, 2015 Volumen 119. 8 páginas.

AGUIRRE, Louis Franz. Oru a Elegguá y Oshún. Dinamarca: Igbodú Edition, 2015/2016. Songbook from the garden of heaven. Volumen 120. Páginas 25-39

BARNET, Miguel. Cultos Afrocubanos. La regla de Ocha. La regla de Palo Monte. Illustrated, University of Texas: Ediciones Unión, 1995. ISBN: 978-9592090828

BAUTE ROSALES, Mireya. La práctica religiosa de la Regla de Ocha-Ifá: Análisis desde la perspectiva de género en la Sociedad el Cristo, Palmira, Cienfuegos. Universidad y Sociedad, 2019. Volumen 11, n°3. Páginas 327-338

BROOKS TRULY, Donald. The afro-cuban Abakuá: Rhythmic Origins to Modern Applications. Tesis Doctoral, University of Miami. ProQuest Dissertations Publishing, 2009.

BROUWER, Leo. Sonata del Decamerón Negro: Sonata n°3 para guitarra. Ediciones Espiral Eterna, 2012. 20 páginas.

BROWN, David H. Santería enthroned. Art, Ritual and Innovation in an Afro-cuban religion. Chicago: University of Chicago Press, 2003. ISBN: 978-0-22607-609-6

CÉSAR MORALES, Iván. Identidades en proceso. Cinco compositores cubanos de la diáspora. Fondo editorial Casa de las Américas, 2018. ISBN: 978-959-260-514-5

CÉSAR MORALES, Iván. Louis Aguirre: Avant-garde del afrocubanismo desde la diáspora musical cubana de finales del siglo XX y principios del XXI. Espacio Sonoro, 2017. Sevilla, n°41, página 4

Datos Macro – 2020 - Estadísticas -

<https://datosmacro.expansion.com/demografia/religiones/cuba>

DÍAZ CADENA, Álvaro D. De la literatura a la Música: La influencia de El Decamerón Negro de Leo Frobenius en la composición e interpretación de Leo Brouwer. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, 2009

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. Los textos de la Santería cubana: las construcciones metafóricas y la inversión paródica en la textualidad de algunos mitos afrocubanos. Poligrafías IV. Revista de Literatura Comparada, 2003. Pàgines 99-119

ECURED – Enciclopedia Cubana -  
[https://www.ecured.cu/EcuRed:Enciclopedia\\_cubana](https://www.ecured.cu/EcuRed:Enciclopedia_cubana)

ELI RODRÍGUEZ, Victoria. El afrocubanismo, un cambio de estética en la creación musical académica de hispanoamérica. Revista de musicología. Sociedad Española de Musicología, 2009, Volumen 32,nº1. Pàgines 309-319

ELI RODRÍGUEZ, Victoria. Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores de batá. Trans: Transcultural Music Review, 2002. Nº 6.

ERSKINE, Greg. Bata drumming of the Oru Seco: Its tradition, and adaptability for drum set. California State University, 2009.

FERNÁNDEZ OLMOS, Margarite; PARAVISINI-GEBERT, Lizabeth. Creole Religions of the Caribbean: An Introduction from Vodou and Santeria to Obeah and Espiritismo. NYO Press, 2011. 2a edició. 324 pàgines. ISBN: 978-0814762288

FROBENIUS, Leo. El Decamerón Negro. Argentina: Editorial Losada. Traductora: Gladys Anfora Rústica.

GIL DE MORAIS, Ronan; DAVI DE ARAÚJO, Lucas. Sixxen e música electroacústica: o diálogo instrumento microtonal e aparatos eletroeletrônicos no repertório pós-Pléiades. Revistamúsica, 2018. Volumen 18, nº2. Pàgines 8-29

HAGEDOM, Katherine J. Divine Utterances: The performance of Afro-Cuban Santeria. Smithsonian Books, 2001. ISBN: 978-1560989479

HUSTON, John B. The Afro-Cuban and the avant-garde: Unification of style and gesture in the guitar music of Leo Brouwer. University of Georgia, 2006. Tesis doctoral (Doctor of Musical Arts -DMA)

LEZCANO, José Manuel. African-Derived Rhythmical and Metrical Elements in Selected Songs of Alejandro Garcia Caturla and Amadeo Roldan. Latin American Music Review. University of Texas Press, 1991. Volumen 12, nº2. Pàgines 173-186.

MANZONI, Celina. Vanguardia y Nacionalismo. Itinerario de la revista de avance. Iberoamericana. Iberoamericana Vervuert, 1993. Volumen 17, nº1 (49). Pàgines 5-15.

MENDONÇA TELES, Gilberto; MÜLLER-BERGH, Klaus. Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. LUGAR Iberoamericana Editorial Vervuert, 2009. ISBN: 978-8484893189

ORTIZ, Fernando. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. La Habana: Editorial de ciencias sociales, 1983.

PERRÓN HERNÁNDEZ, Greta. Pedro Sanjuán y el afrocubanismo musical en el contexto de la vanguardia cubana de la década de 1920. Cuadernos de Música Iberoamericana. Editorial Álvaro Torrente; Judith Ortega, 2012, Volumen 23. Pàgines 87-106.

RAMÍREZ CALZADILLA, Jorge. Religión, cultura y sociedad en Cuba. Papers, 1997. Volumen 52. Pàgines 139-153.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Juan Javier. Primeras obras escritas para conjunto de Percusión, en la primera mitad del s. XX. Tesis Doctoral, Universidad de La Laguna, 2015.

WEST-DURÁN, Alan; MOREJÓN, Nancy. Añá Orún en la tierra. Revista Iberoamericana, 2011. Volumen 77, nº 235. Pàgines 489-499.