

# Leo Brouwer y la semblanza de la cubanidad en Parábola

## Leo Brouwer and the appearance of cubanity in Parabola

Luis Yesid Mesa Zabala\*

### Resumen

El artículo presenta un análisis y algunas conclusiones generales fundadas en las características estilísticas que contribuyen a la consideración de “Parábola”, pieza de música compuesta por Leo Brouwer, una creación artística de vanguardia. Para tal propósito, la lógica argumentativa se desplaza desde la descripción de las concomitantes culturales de la cubanidad hacia delimitaciones sistemáticas tanto racionales como inmanentes de la superación del concepto tradicional de obra de arte por una inminente coyuntura de historias tanto de centro como subcontinentales que explican manifestaciones vanguardistas modernas o posmodernas.

### Palabras clave

Vanguardia, interpretación, cubanidad, forma, resemantización.

### Abstract

This article focusses on an analysis as well as some broad conclusions based upon the most remarkable characteristics which contribute the consideration of “Parabola” by the Cuban composer Leo Brouwer as an avant-garde work of music. To serve such a purpose, the argumentative logic displaces from a descriptive exposition of cultural elements which make up the concept of cubanity to systematic constrictions both rational and immanent of the surpassing of the traditional concept of work of art by outstanding historical events in the so called political and artistic metropolis, and also in the peripheral political and artistic thought of Latin America.

### Keywords

Avantgarde, performance, interpretation, cubanity, form, resemantisation.

Fecha de recepción: 24 de abril de 2014      Fecha de aprobación: 8 de agosto de 2014

\* Licenciado en Música para guitarra. Maestro en Interpretación de música latinoamericana del siglo XX. Docente Investigador Programa de Música Universidad Antonio Nariño.

## Introducción

Del modo en que lo expresa un considerable número de historiadores y filósofos, la relación entre sus disciplinas es inextricable, puesto que la idea de lo general como modo de apropiación del mundo, relevante al objeto de la filosofía, no puede encontrar la sustancia misma en lugar otro que el devenir histórico, mientras que de la otra senda toda coyuntura histórica o las historias localizadas encuentran en la filosofía sus relaciones interpretativas y de sentido sobre un sistema lógico de ideas. Desde esta visualización de la historia y el modo de pensar hacia lo general, que es tanto el producto de una historia circunscrita como esta incidencia sobre ella, la historia y el pensamiento en Latinoamérica encuentran su fuente esencial en el devenir singular subcontinental, al interior del cual encontramos una distintiva apariencia de tiempo y espacio como consideraciones emergentes de las coyunturas históricas engendradas por las prácticas socioeconómicas que operaron procesos de transformación cultural a partir de contribuciones desde tres tradiciones distintas a nombrar, hispana, africana y aborígen americana.

El presente artículo centra su atención en la relación entre lo cubano en el estilo de Leo Brouwer y su presencia en “Parábola”, obra del periodo de creación signado por el concepto vanguardia. Para tal propósito el proceso de dilucidación se desarrolla a partir de la definición de sus términos, es decir, el concepto de cubanidad en música, la delimitación del estilo de Brouwer y el contexto estilístico de “Parábola”, aludiendo tanto fuentes que definen los rasgos identitarios en los procesos históricos de transformación del pensamiento y el devenir cubano hasta la contemporaneidad, como la especificidad de su localización en el período en que la obra fue creada. Por lo anterior, bajo la rotulación de la vanguardia, el análisis conduce a una compleja descripción de los elementos que permiten ubicar la obra en tal estadio junto al modo en que lo cubano contribuye a la mencionada localización desde un concepto o práctica de vanguardia moderna o posmoderna.



En el contexto de este estudio, Brouwer constituye una coyuntura inevitable en virtud de su alcance como compositor latinoamericano. Es comúnmente asentido que su creación y sus actos artísticos son un desafío a la posturas de un arte centralizado y más allá una trasgresión de la norma, transgresión manifiesta a través de toda su obra, pero especialmente durante su periodo de experimentación e innovación al cual se adscribe “Parábola”, cuya relatividad estilística es menos objeto discutido que la de otras piezas pares brouwerianas como “La Espiral Eterna”, “Per sonare a Due”, “Tarantos”, etc.

## Contexto Histórico

El concepto Latinoamérica es una sumatoria de aconteceres geográficos y sociales que se entrecruzan. De una parte, opera la contingencia de una naturaleza endémica frondosa, acotejando a nivel de lo existencial un sentido que permea los procesos de desarrollo humano –que es adaptativo– pero de otra parte, es la consecuencia de políticas y campañas transcontinentales, de sagas épicas al encuentro con el mundo mítico de las Indias cuyo despliegue configura el “caldo nutricional” definitorio de lo que somos en una noción general, como lo expresa Fernando Ortiz en “Contrapunteo del

Tabaco y el Azúcar”, caldo del cual se desprenden concepciones originales en las formas de producción simbólica que entrecruzan tradiciones propias con ajenas, estas últimas aprehendidas como paliativo a la esclavitud. A este respecto sostiene Ana María Rosado en su artículo titulado “Latin American Rhythms And Modern Guitar Music: A Historical View”, publicado en la revista “Soundboard” de la “Guitar Foundation of America”: ... As a result of this limits and the social prejudice against the musical profession, this *métier* was left as one opportunity for upwardly mobile free black to escape a life of hard labor” (Rosado, 2009-2, p. 11). El artículo destaca el modo característico en que la tradición europea fue asimilada por los africanos esclavos traídos a las Antillas, quienes aprendieron los rudimentos de un instrumento musical y la tradición musical centro europea con el propósito de evadir los trabajos forzados propios de su condición, sirviendo como músicos a los colonizadores, tras de lo cual una tradición híbrida emergió, explicable desde los propios procesos de transculturación y neo-culturación introducidos por Fernando Ortiz en virtud de los cuales lo nuevo americano es la resultante. Así narra el artículo más adelante:

Astutely free blacks learned to play the European instruments to which the colonial aristocracy danced and by which the soldiers marched. Leaving a rhythmic foot print upon the music they performed was a natural next step in this process of creolization or creation of a new culture from pre-existing forms (Rosado, 2009-2, p. 12).

Hacia la mitad del siglo XVIII, comenta Olavo Alen, el son ya se había formado como una tradición musical cubana. Este género emergió de necesidades comunicativas sociales que fueron la consecuencia del aislamiento geográfico de comunidades rurales del este cubano, tras lo cual tuvo lugar un asentamiento de costumbres que maduraron en tal tradición, sobre la base de comportamientos y actitudes humanas características. De lo anterior se decantan las relaciones

tanto funcionales como estructurales del Son o lo Son observado por Leo Brouwer en su música y en la de algunos compositores cubanos, para quienes lo cubano no se halla explícito en la cita llana de los patrones rítmicos o el apego a una organología sino en el gesto, el modo de hacer asumido por las prácticas musicales cubanas. Así lo expresa Brouwer: “*Para mí, lo son no es algo que yo use conscientemente porque lo Son se refleja no en su arquetipo sino en su esencia, los estudiosos y la gente en general confunde estas cosas, lo sonero, lo Son en la realización de una forma del pensamiento*” (Wistuba Alvarez, 1987c. p. 59). Lo son que caracteriza la música antillana es el producto del proceso espacio temporal que permea la conformación del concepto Latinoamérica, como ese caldo nutricio de Fernando Ortiz, en el que sucede una contribución de lo africano y lo español como lo afirma el mismo Alen:

En lo que a música se refiere, el Son cristalizó cuando se unió el empleo de instrumentos de cuerda pulsada –traídos por los europeos- con determinados comportamientos característicos de la ejecución de la música en instrumentos de percusión provenientes de África. Lo trascendental de este hecho es que se hibridaron así dos formas muy diferentes de concebir y organizar el arte musical: una generada por los europeos y otra generada por los africanos (Alen, 2010, p. 191).

Asintiendo tal convergencia, el son como una tradición se despliega a través de las Antillas en un intercambio fortalecido por la transformación del modo de organización esclavista en virtud de su abolición hacia el tránsito de “contratados” desde las islas vecinas hacia Cuba por la zafra, finalizada la cual retornaban a su lugar de origen, ocasionando la aparición de tradiciones como el Merengue dominicano y el Seis fajardoño de Puerto Rico, así como de modo semejante muchos orientales migran hacia La Habana transportando esa tradición de su espacio rural a la ciudad, teniendo lugar la expansión e influencia que este complejo gé-

rico opera sobre la creación musical a través de todo el siglo XX cubano y antillano general. En este contexto se puede reconocer la obra de Cervantes, Saumell, García Caturla, Roldán y el grupo de compositores cuya obra es creada después de los años 50 incluidos los tres periodos creativos de Leo Brouwer, que de manera distintiva recurren a la tradición cubana explicada sucesivamente desde la reafirmación de lo nacional, su inserción en el contexto de la concepción de la vanguardia en Latinoamérica, hasta su relectura como tradición por el neorromanticismo.

Caturla y Roldán superan el paisajismo compositivo de la joven nación cubana, con la madurez técnica inmersa en el desarrollo contemporáneo internacional y una creatividad relevante como lo afirma Graciela Paraskevaídis respecto de las rítmicas de Roldán y su relación con Édgar Varesse. En su artículo sostiene la inminente patente de Roldán sobre la primera obra para percusión, discutida desde la musicología europea y señalada de folclorismo en virtud de la inclusión de instrumentos distintos de la tradición sinfónica, así como en virtud de las relaciones sonoras emergentes de la tradición afrocubana:

Roldán compuso las seis rítmicas entre 1929 y 1930. Las cuatro primeras son para Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot, Corno y Piano; la Rítmica V en tiempo de Son y la Rítmica VI en tiempo de Rumba Son, cronológicamente, las primeras obras para percusión sola pensadas para la sala de conciertos (Paraskevaídis, 2013, p. 5).

Como consecuencia de tal entorno musical, la tradición afrocubana integra los procesos creativos de la obra de Brouwer, como la de sus coetáneos compositores, desde una episteme de mayor abstracción en tanto esencialidad de los elementos componentes de la cubanidad o “lo Son” expuesto por el propio Brouwer. Esta episteme en su obra opera sobre el uso de unos medios por transposición, desde los colores múltiples de la orquesta hacia los de la guitarra, de modo idiomático y

tímbicamente estructurados como lo sostiene Tomás Marco, refiriendo los procedimientos constructivos que caracterizan la creación musical brouweriana.

Así, encuentra este último autor una transmutación paramétrica desde el ritmo armónico al ritmo tímbrico, este considerándolo como peculiaridad compositiva suya. Tal procedimiento compositivo tiene lugar desde trazos macroformales a microestructurales que realizan de modo cohesivo e intrínseco a su vez una síntesis de la binariedad funcional y formal de las tradiciones de origen africano como lo nuevo cultural cubano, por cuanto es predominante la paridad responsorial como causa de las regiones de atracción y contraste formal, las cuales Brouwer despliega a través de su obra en las relaciones de contraste tímbrico entre color neutro y la producción de efectos como tambores, armónicos, pizzicato, etc.

En la arena de la constitución de un marco diacrónico y sincrónico cubano, latinoamericano e internacional, el desarrollo de la creación musical cubana a partir de los años cincuenta del siglo XX –década de la composición de las primeras obras de Brouwer– se encuentra influida por las particularidades políticas de la isla. La producción estética sonora cubana de los años cincuenta se halla en las intermediaciones de la actividad social dirigida hacia la consolidación de un estado supuesto sobre principios democráticos acendrados, cuyo aseo de mayor significado se sucede en 1959 con el triunfo de la “Revolución cubana” y cuyo estado ya constituido por el poder revolucionario fundamenta cambios en su sistema de organización socioeconómica desde el capitalismo protector de los intereses estadounidenses en la isla hacia un estado de medios sociales de producción. Este paso al socialismo se convirtió en el eje de transformaciones significativas en el pensamiento artístico cubano, puesto que proporcionó las condiciones ideológicas de las cuales surgieron movimientos artísticos revolucionarios como el Grupo Renovación y el Grupo Nuestro Tiempo e instituciones que soportan la creación y promoción en las artes

como el “Instituto cubano del libro” y el “Icaic” (Instituto Cubano de Arte e Industria Científica), la “Egrem” (Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales”) y los institutos nacionales de la música popular y la música de concierto. En este contexto sociopolítico Brouwer desarrolla el estadio de su producción musical en el cual se inscriben obras como “Elogio de la Danza”, “Primer Concierto para Guitarra y Orquesta”, “Espiral Eterna”, “Tarantos”, “Decamerón Negro” y otras obras, además de su trabajo en el Grupo de Experimentación Sonora del Icaic y la creación de música para cine.

Por tanto, la concreción de los rasgos estilísticos que mejor caracterizan la obra de Brouwer se localizan tanto en su comprensión de lo esencial sonero o cubano extraído de las tradiciones populares locales, como de su aprehensión de lo social contingente a la manera en que él lo plasma en “La Música, lo cubano y la innovación” (Brouwer, 1989, p. 74). Lo esencial cubano es sintetizado por Brouwer en las microestructuras derivadas de los sistemas mágico religiosos de origen africano asentados en la isla por medios sincréticos que conservan sus rituales en estado casi original, poseen sistemas escalísticos propios y relaciones morfológicas y funcionales, definidas como binarias por Isabelle Hernández, extrayendo de los primeros el intervalo de 3ra menor o segunda aumentada recurrente a través de la obra completa de Brouwer y de las segundas las relaciones responsoriales binarias que permean las formas sonoras desde las microformas a las macroformas. Desde la perspectiva de lo social, piezas como Canción de Gesta y Asalto al Cielo constituyen la realización de una consigna vanguardística y funcional en cuanto relación arte-sociedad, antes atenuada por la concepción y práctica burguesa del arte, puesto que su carácter épico asimila el retorno del arte a la sociedad mientras exalta el valor de la saga como utopía libertaria cubana.

De modo semejante al que en la obra de Brouwer lo cubano se encuentra sintético, también otros dos componentes se hallan presentes, dependiendo de los rasgos tradicionales concebidos como

occidentales y los rasgos de innovación y experimentación que se relacionan con las consignas creacionales a que adscribe la vanguardia desde la perspectiva de negación de toda tradición. A este respecto, con un propósito metodológico que permite explicar mejor el modo en que estos tres componentes interactúan conformando tres períodos de desarrollo estilístico en Brouwer, la tesis maestra de Vladimir Wistuba Alvares los discrimina como tres subsistemas de rasgos estilísticos nombrando así un primero a) Subsistema de rasgos estilísticos con marca de cubanidad; un segundo. b) Subsistema de rasgos estilísticos tradicionales y un tercero. c) Subsistema de rasgos de innovación y experimentación. Del modo en que introduce esta discriminación en subsistemas de rasgos se desprende una relación en proporciones diversas a través de los tres diferentes periodos estilísticos de Brouwer, en los cuales se hace sin embargo recurrente la presencia de los rasgos de cubanidad, constituyendo así la reificación del concepto de identidad en su estilo, descrito por Wistuba Alvares:

... el sistema de rasgos estilísticos con marca de cubanidad es el de mayor importancia.... puesto que es precisamente este el que posibilita la realización y desarrollo de una concreción estilística con identidad... (Wistuba Alvares, 1987, p. 24).



En consecuencia, la construcción de una periodización estilística de la obra de Brouwer para guitarra se relaciona con esos grados de presencia de cubanidad en contraste con la presencia de lo tradicional occidental y los rasgos de innovación y experimentación, deducible entonces de las proporciones diversas de estos componentes tres periodos creativos así: un periodo nacional que se extiende desde 1956 con la composición del preludio hasta la composición de la Espiral eterna en 1971, comenzando con esta última su segundo período estilístico en el cual predomina el subsistema de rasgos de innovación y experimentación, extendiéndose hasta 1981, año en que tiene lugar una pieza como los “Retratos Catalanes”, dando inicio con esta y sus obras coetáneas a su tercer período, caracterizado por la presencia relevante de rasgos estilísticos tradicionales, entendiendo aquí por el término estilo tradicional las formas, funciones y sus correspondientes relaciones constructivas localizadas en las tradiciones musicales centroeuropeas. De este mismo periodo un rasgo constitutivo importante es la continuidad con respecto al anterior periodo, especialmente referida al uso de aquellos recursos técnicos acumulados en virtud de su experimentación y la indagación por lo nuevo cuya crisis última, la carencia de movimiento y reposo como constante constructiva soportada por la negación de la obra orgánica como expone el propio Brouwer (Calcines, 2007, p. 1), constituyó el origen de su tercer período, es decir, la vuelta a la tradición.

La anterior descripción permite aproximar el contexto creacional musical brouweriano desde la óptica de unas relaciones sociales de producción y consumo de los productos estéticos latinoamericanos en virtud de la concepción de rasgo de marcadez de la cubanidad en la obra del compositor. En tal horizonte, su creación predominantemente nacional se enmarca en la que podría considerarse una intersección coyuntural, ya que relaciona dos momentos históricos a nombrar, la dictadura de Fulgencio Batista y el poder soberano de la revolución con todas las reformas sociales y

económicas de espíritu épico, en busca del ejercicio pleno de la autonomía política y económica, superando el orden internacional establecido, que es de enajenación cultural y desplazamiento de los derechos de naciones enteras. Tal transformación del estado cubano encuentra resonancia en el ámbito latinoamericano alentando la cuestión por lo que somos y como somos, cuestión reificada en las prácticas vanguardísticas desde la perspectiva compleja y compuesta de una vanguardia en dos planos complementarios a nombrar, de una parte como búsqueda de lo nuevo artístico en la apariencia de una identidad latinoamericana y de otra el compromiso político, como lo expresa Ana Pizarro:

... tendencia de la intelectualidad artística y literaria latinoamericana hacia una actividad paralela y simultánea tanto en las artes como en la política, coincidiendo esos mismo poetas, prosistas, ensayistas, músicos pintores de los afanes innovadores en ambos terrenos (Wistuba, 87, p. 21).

Inspirados por la revolución cubana emergen otros movimientos a través del subcontinente, cuya visión está sentada en el mismo espíritu libertario que los engendró y que pervive el contexto internacional de los años 60s de las tendencias ‘mass media’, sin embargo el devenir cubano que dio lugar a tal revolución respondía a la execrable relación de dominio de los Estados Unidos sobre la isla, considerada un puerto de servicios de modo prioritario y una fuente de acumulación de capital que fundamentalmente beneficiaba los intereses estadounidenses. Desde esta perspectiva, el periodo con predominancia nacional en Brouwer constituye un manifiesto por la nación cubana, junto con la obra de sus coetáneos artistas de otras disciplinas para quienes la Cuba de su contemporaneidad fue objeto y cuestión de su creación. Como ha sido sentado por Vladimir Wistuba Alvarez, este rasgo de cubanidad en la música para guitarra de Leo Brouwer se presenta como transgresivo e innovador, no solo por el uso de las técnicas más actuales y la exploración de

las posibilidades idiomáticas de la guitarra, sino porque este rasgo convierte la de Brouwer en la primera música para “la guitarra clásica” que introduce las tradiciones musicales de origen cubano, en un entorno en el cual Latinoamérica ya no es periférica en virtud de compositores como Villa-Lobos, Lauro, Ponce, Mangoré, etc., constituyendo característica estilística central del propio estilo de Brouwer, por cuanto se haya en la base de sus concepciones formales y los procedimientos constructivos a través de los tres periodos creativos del compositor. Así lo expresa Wistuba Álvarez:

Sin embargo, hasta mediados de 1950 este repertorio mostraba una gran ausencia: la música cubana, que no había alcanzado a franquear los umbrales de la llamada música clásica para guitarra, a pesar de contar en sus expresiones populares con riquísimas y largas tradiciones (Wistuba Álvarez, 1989, p. 28).

## “Parábola”

Parábola, escrita en 1973, por su parte pertenece al periodo de experimentación e innovación, junto con obras para guitarra como “La Espiral Eterna”, “Tarantos”, “Per Sonare A Due” y el “Primer Concierto para Guitarra y Pequeña Orquesta de Cuerdas”. Esta pieza se encuentra inmersa en la transgresión de la tradición desde una doble perspectiva, en tanto de una parte se aliena a la vanguardia moderna como ruptura de la organicidad de la obra de arte en beneficio de una forma disjunta y discursiva y retóricamente imprevisible, y de otra parte adscribe a los procesos creativos de producción simbólica de la vanguardia posmoderna, procesos no acendrados por cuanto están revestidos de tal disyuntiva pero también de redimensionamiento entre materiales u objetos sonoros cuyas relaciones orgánicas son disueltas de sus jerarquías originarias y resemantizadas en un nuevo contexto de relaciones alegóricas

y formas inconclusas, al interior de las cuales perviven espacios y tiempos diversos, disimiles, contrastantes entre sí, mientras se encuentran soportados por un marco teórico más democrático, no excluyente, no absoluto sino dialogante, que desdice la unidad de la obra tradicional, así expresado por el pensador Albrecht Wellmer en su libro “Persistence of Modernity” mientras dilucida las características de la posmodernidad:

In the Arts we know, the will to unmaking began to manifest itself earlier, around the turn of the century. Yet from the ready mades of Marcel Duchamp and the collages of Hans Arp to the autodestructive machines of Jean Tinguely and conceptual works of Bruce Naumann, a certain impulse has persisted, turning arts against itself in order to remake itself... (Wellmer, 1989, p. 38).

Lo que de revelador presenta “Parábola” a este respecto es justamente la relación de mosaico que entreteje su discurso, cuya apariencia es conjetura de la recontextualización y la resemantización por los rasgos de cubanidad. Estos se presentan en cada una de las unidades formales y estructuras que se yuxtaponen simétricamente aunque sus desarrollos y forma interior sean conducidos con la aparente imprecisión temporal, unidad de pulso y métricas de difícil percepción de las que se infiere la dilución de los límites articulatorios propios de una forma orgánica tradicional. Indicaciones de carácter o con sugestiva alusión ritual danzaría se encuentran a través de las siete secciones de la pieza, contextualizándola en la tradición yoruba y en géneros como el Yambú. La binariedad que es rasgo formal característico de la obra de Brouwer emerge en esta pieza a través del modo de relación de las alturas, uno de sus parámetros componentes altamente operativos en la construcción de la forma sonora, pues se yuxtaponen estructuras de base diatónica a otras cromáticas, las primeras de las cuales elaborando diseños horizontales que son cantos tradicionales africanos como lo sostiene Isabelle Hernández:

“En la obra hay dos elementos de orden entonacional que contrastan y son los momentos de expansión de un diatonismo ampliado y pasajes cromáticos”. Más adelante continúa la autora: ...”hay células del prólogo que se encuentran en la parte C, como el tema que aparece primero en el bajo separado en Pizzicato, algo que aparentemente es muy simple tomado de un canto africano” (Hernández, 1989, p. 167).

Estas alusiones, citas y prestamos de tradiciones y géneros cubanos bajo el tratamiento paramétrico a los niveles macro y microestructural asientan la concepción posmoderna de una vanguardia. Por tal perspectiva, la cubanidad es disuelta de su apariencia exótica en tanto Brouwer remodela sus elementos de asociación ritualística, asumiendo aquí lo cubano esencial, no el patrón: aun en el caso en que toma el canto africano –el cual aproximaría a la apariencia exótica– este es convertido en el baile mismo como trasmutación performática desde la música hacia la danza, sugerido por las indicaciones de carácter al inicio de diferentes unidades funcionales como “Introducción a la Danza” en la unidad formal “B” y “Alla Danza” en “C” y “F”, las cuales sumadas a la de “Yambú” completan la singularidad formal y constructiva, ya que el modo de emplazamiento de estas unidades formales y estructuras significantes de lo cubano se sucede de modo no orgánico tradicional, es decir, que la relación entre los elementos no preserva su jerarquía retórica tradicional, sino que estos son desarraigados dentro de su propio contexto, aunque de modo persistente a nivel intraformal, en tanto rasgos de cubanidad, generan un sentido de unidad –intervalos de segunda aumentada o tercera menor extraídos de los cantos yoruba y la rítmica sincopada mencionada por Alen–.

El desarrollo del pensamiento artístico del siglo XX al cual responde la composición de “Parábola” es el del manifiesto y las consignas de las vanguardias al interior de las cuales tiene lugar la

obra de compositores de la Europa Central y del Este, de Los Estados Unidos y América Latina, con nombres como Luciano Berio, Moravia, Petrassi, Hensenberger, Michelangelo Antonioni, George Strehler, Cristof Penderecky, Witold Lutoslawsky, John Cage, etc. De este entorno de transformación de los paradigmas creativos aun tradicionales, de desafío a la tradición va a tener significado trascendental la asistencia de Brouwer al Otoño de Varsovia, experiencia propulsora de ideas transgresivas junto con el uso de técnicas nuevas para la composición, aunque su encuentro con los compositores europeos arriba mencionados constituye la acción perdurable como reflejo de su visión contemporánea de la composición. Así lo expresa Isabelle Hernández:

Si bien el Otoño Varsoviano abrió ese camino, solo fue un hecho aislado. Su verdadero y decisivo contacto lo tuvo esa vez con sus viajes a Inglaterra, Escocia, Alemania, Francia e Italia, en los festivales de Aldeburgh, Edimburgo, Avignon y DueMondi de Spoleto, además de tomar parte en un simposio que se hizo en la Academia Musical Chigliana de Siena (Hernández, 2000, p. 142).

Estos eventos corresponden al año 1970, en que su lenguaje da un viraje desde la predominancia de los rasgos de cubanidad y por lo mismo de creación de una música nacional hacia la inclusión de nuevas técnicas de composición, las cuales tienden a reevaluar las formas tradicionales junto con sus procedimientos constructivos, concreto este viraje en el contexto guitarrístico en la “Espiral Eterna”, el “Primer Concierto Para Guitarra y Pequeña Orquesta”, *Per Sonare Due*, “Per Sonare a Tre, Parábola, por supuesto, etc.

El pensamiento transgresivo que caracterizó la vanguardia y que incidió significativamente en la transformación de pensamiento musical de Brouwer también lo hizo sucesivamente sobre el pensamiento composicional musical cubano en general. En este contexto emergió un hito de crea-



Figura 1. Prologo: Sistemas de alturas- "Irregular" y "molto veloce".  
Unidad expositiva- Tema *Pizzicato* segundo sistema estrato inferior



Figura 2. Prologo: Cuarto sistema, tercera menor o segunda aumentada derivativa yoruba



Figura 3. 10' Unidad "e" Yambú: representación sonora del rito



Figura 4. Comparación formal interna o mesoforma entre *Parábola* y *La Esperia Eterna*



Figura 5. Transmutación timbrica percusión yoruba

ción de música nueva, de una música compuesta con los recursos al uso por la vanguardia desplegada a través de la conciencia progresista como lo plasma Brouwer en "La música, lo cubano y la innovación", en el capítulo "La Vanguardia en Cuba" (Brouwer, 1989, 74), mientras alude el papel funcional de la creación musical en Cuba y su estrecha relación con su sociedad de la cual la institución destinada a la producción simbólica la compone el fruitor tanto como el artista, lo cual ahonda en la consigna vanguardística de vuelta

del arte a la sociedad expuesta por Peter Burguer en *Theory of Avantgarde* (Burguer, 1989. p 59).

Más allá, la creación musical cubana volvería a la praxis cotidiana desde una perspectiva inmanente en cada obra de este periodo de Brouwer, pues estas aluden la problemática social que a su vez se evidencia con respecto a sus propias tradiciones locales. Al fragor de tal perspectiva, *Parábola* se constituye en reflexión casual y particular sobre los sistemas mágico-religiosos cuya interpretación suple una relación retroalimentativa entre las expresiones artísticas incluidas y la fuerza expresiva de la representación del rito, así como por otra parte relativiza la forma musical a la que caracteriza la figura geométrica, a través de una observación sinestésica de lo visual en lo sonoro concreto, deslindado cualquier nexo con ideas programáticas descriptivas, convirtiendo esta relación plástica sonora en plan formal constructivo de la forma sonora completa a su vez.

En el estadio de comparación estilística con una obra del mismo periodo pero compuesta dos años antes como "La Espiral Eterna", *Parábola* difiere en cuanto forma geométrica, sin embargo, es relevante que una y otra hacen de la reflexión su objeto de creación. *La Espiral Eterna* plantea la reflexión desde la óptica del devenir cíclico del ser humano expresado por su compositor, mientras *Parábola* la asume como expresión de una cuestión moral abstracta, que resuma el pathos genérico, el impulso vital, la fuerza inmanente y

el sortilegio del ritual al que se aproxima la pieza. En términos de forma musical en función de una dramaturgia, las dos piezas contrastan tan solo al nivel microformal, condensado su contraste en el tropo de infinitud de “La Espiral Eterna”, que supone la transformación continua de la microestructura originaria por variación unas veces y otras por elaboración, aunque al nivel de la mesoforma presentan semejanzas esquemáticas como la articulación de segmentos compuestos de sucesiones determinadas de alturas pero cuyas reiteraciones no están predeterminadas estrictamente, pues en el caso de “La Espiral Eterna” las reiteraciones de las estructuras son una decisión inmediata del intérprete y en “Parábola” están determinadas tan solo por los segundos de duración indicados por Brouwer en la partitura. Así mismo, en el ámbito de la forma externa o nivel de macroforma algunas relaciones de semejanza emergen entre “Parábola” y “Per Sonare a Due”, otra de sus coetáneas, puesto que las dos obras poseen prólogo, epílogo, interludio y una danza evocada, indicados en la partitura con las palabras Prólogo o epílogo, “Interludio”, “Alla Danza” (en “Parábola”) y “Scherzo di Bravura” (“Per Sonare a Due”), más allá de las relaciones constructivas mesoformales que las identifica también en virtud del uso de las técnicas compositivas vanguardísticas como el aleatorismo y la indeterminación.

Desde el objeto central de indagación por los rasgos de cubanidad en Parábola las relaciones entre forma musical y dramaturgia acopian la sintaxis propia de la danza, como tropo representativo de los sistemas mágico religiosos. La danza entonces es nombrada por las indicaciones programáticas, “Yambú”, “Introducción a la Danza” y “Alla Danza”, arriba enunciadas, estableciendo una relación constructiva y formal dialogante entre las tradiciones afrocubanas y las nuevas técnicas y procedimientos constructivos de exploración centroeuropeos, de manera tal que son recontextualizados objetos sonoros, desarraigados de su manifestación original tropológica y su pertinencia retórica tradicional, sin embargo siguiendo una vez más el comportamiento binario de la forma sonora

completa, acudiendo a la tipicidad de los toques y cantos yoruba para ser redimensionados en ese nuevo contexto que son las piezas resultantes.

Valga explicar el significado del encuentro entre las tradiciones musicales conformantes de la cultura cubana de los años 70 y la cultura musical centroeuropea tradicional o sus manifestaciones vanguardísticas modernas y posmodernas. Desde una perspectiva histórica tal encuentro constituye una ruptura con el relato hegemónico, un desafío considerable a las expectativas occidentales en torno a los medios utilizados para la constitución del discurso artístico hasta entonces predominantemente centralizado en las metrópolis –cuya economía protegía la creación artística como el epítome de la opulencia de la propiedad privada de los medios de producción–. Parábola de Brouwer presenta entonces una postura posmoderna no solo por su forma inclusiva y dialogante –que lo es por inferencia–, sino especialmente porque desde la periferia refleja la superación de la razón, cuyo devenir estriba en la semblanza de lo universal como verdad absoluta. La contemplación de manifestaciones no consagradas por la institución del arte como materia de creación y de discurso trascendental había presentado pocas excepciones hasta ahora, porque lo legítimo debía ser lo temporal y espacialmente conveniente al absolutismo de la razón. Tan solo es relevante a este respecto en el ámbito guitarrístico la música para guitarra barroca del español Santiago de Murcia (ca. 1673-1739), cuya creación incluyó patrones rítmicos extraídos de las entonces tradiciones suramericanas en formación, la música marroquí y la tradición centroeuropea e ibérica, desafiando los paradigmas genéricos a los cuales se restringieron sus coetáneos. Así lo describe Fernando Reyes, refiriendo el Códice Saldivar:

In this book (c1930), Murcia presents musical works from a variety of national styles, and his musical composition blend elements of Iberia, middle-European, South American, and even West-Coast African Styles –a very modern ambition for an Eighteenth-century composer! (Reyes, 1999, p. 15).

Una contribución mayor del componente africano, como parte de lo cubano musical se da en el diálogo que Parábola establece entre la tímbrica de la percusión y la guitarra llevando a cabo una transposición de los registros bajos que caracterizan los toques africanos de tambor al registro bajo de la guitarra. Así lo expresa nuevamente Isabelle Hernández:

El mundo cultural de Parábola desborda una esencia profundamente cubana. El folclore de nuestra tierra es rítmico por excelencia. El tambor es un símbolo, el baile también lo es y eso está en la obra...Hay un diálogo como polifonía oculta entre las voces de diversas alturas de esos instrumentos, que en su mayoría son y van hacia un sustrato que desciende (Hernández, 2000, p. 167).

De lo anterior se puede inferir una vez más la transmutación de medios como procedimiento constructivo empleado por Brouwer. En este contexto se deduce la transformación de lo percusivo, que es timbre, en registros diferenciados los cuales representan la polifonía de la percusión mencionada por Isabelle Hernández –que no es polirítmia– de este modo transformando la textura misma propia de la guitarra en un marco de operaciones colorísticas al modo en que Anton Webern elabora una melodía de timbres, por yuxtaposición de sonidos tímbricamente diferentes, procedimiento constructivo cuya emulación por Brouwer no es única de Parábola, sino que encuentra su despliegue también en la sección D de “La Espiral”, en la falseta o unidad formal indicada F de “Tarantos”, etc. de las cuales constituye un recurso dramático autónomo, lo cual permite considerar tal procedimiento constructivo como constante estilística en el compositor.

Ya dentro de los confines propios del instrumento Parábola, como creación musical junto con sus pares creaciones del segundo período estilístico, contribuye a la expansión de las opciones discursivas. Tomando la idea expresada por

Cristof Penderecky a cerca de la superación de la vanguardia que conduce hacia el neorromanticismo, una vez superados sus propios límites esta se decanta en una serie de recursos técnicos y estilísticos que cumplen un considerable rol como materiales para la modelación de un discurso compuesto de medios tradicionales y nuevos, cuyo emplazamiento en este nuevo discurso y esta nueva forma es la consecuencia de una relectura de la función de aquellos tradicionales por el devenir contemporáneo de la música.

## Conclusiones

La creación musical de Leo Brouwer sintetiza el pensamiento musical latinoamericano, en el mismo arbitrio desde el cual puede ser observada la obra de otros latinoamericanos como Heitor Villa-Lobos Alberto Ginastera, Silvestre Revueltas, su compatriota Amadeo Roldán, etc. Su obra expresa la categoría de lo inmanente en el pensamiento latinoamericano, por cuanto su devenir es el de las tradiciones que integran la Cuba contemporánea, contribuyendo a la subjetividad que implica la pregunta por la identidad en Latinoamérica, la cual se contrapone a la propagandista universalidad y trascendencia del pensamiento europeo tradicional.

Los factores que incidieron en la concreción de un estilo propio por Brouwer son aquellos mismos que integran la indagación constante por la legitimación de una epistemología del acontecer en Latinoamérica. Tal indagación se hunde en las coyunturas de la formación de lo neocultural que fue el producto de procesos complejos de comprensión del espacio subcontinental y la línea de tiempo centroeuropea impuesta en el pensamiento del colono, espacio y tiempo en los cuales confluyen las tradiciones africanas, aborígenes americanas y europeas hacia esa nueva composición de lo neoamericano, como el análisis arriba presentado lo sostiene. Sin embargo, en la música de Brouwer es transversal la relación dialéctica y dinámica de influencias y préstamos entre las prácticas musicales africanas y las espa-

ñolas que dieron lugar a los complejos del son, de la rumba, el repentismo, etc., con no relevancia de lo indígena.

Los rasgos de cubanidad se presentan a través de los tres periodos hasta ahora reconocidos en la obra de Brouwer, incluso en el periodo de experimentación e innovación, que supuso la negación total de la tradición por los creadores de la vanguardia acendrada en otras regiones del planeta. Por lo anterior es posible expresar que los procedimientos creativos de Brouwer y su resultado en una obra concreta coinciden más con una descripción propia de la neovanguardia posmoderna que de la moderna, una vez que los procesos de recontextualización sistematizan la pervivencia de estéticas contrastantes, sin negar sus relaciones formales y funcionales, más allá asumiendo como parte de tales procedimientos tanto el uso de técnicas propias de sus coetáneos vanguardistas de una parte, como por otra la extracción de relaciones paramétricas y funcionales de las prácticas mágico religiosas yoruba.

Finalmente, el análisis desarrollado permite reconocer en Parábola de Brouwer una prueba de la episteme latinoamericana tanto como el grado de incidencia que el componente afrocubano tuvo sobre su propia creación. La pieza presenta una composición formal que sintetiza la simetría responsorial propia de las tradiciones de tambores y cantos yoruba, además del tratamiento tímbrico que es una transcripción de lo percusivo a la guitarra, también relacionado morfológicamente con tal transcripción pues se presenta ese mismo recurso a unidades constituidas por estructuras tímbricas responsoriales. Así, estas relaciones y todas las restantes en el análisis descritas figuran el universo retórico programático de Brouwer, del cual se infiere un acto complejo de la representa-

ción en tanto interpretación de lo cultural mágico religioso de origen afrocubano, a la vez que es significación y representación o co-creación por el cuerpo de la danza asimilado en el gesto musical guitarrístico.

## Referencias

- ◆ Alen, Olavo (2010). *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Akal: Medellín.
- ◆ Brouwer, Leo (1989). *La música, lo cubano y la innovación*. Editorial Letras Cubanas: La Habana, Cuba.
- ◆ Burger, Peter (1989). "Theory of the Avant-Garde, Translated from the German by Michael Shaw", 2037 *University Avenue Southeast*, Minneapolis, University of Minnesota press, 1989.
- ◆ Calcines, Argel (2007). "Leo Brouwer-La música y el infinito", en *Revista Opus Habana*. Disponible en: <http://www.puntofinal.cl/650/musica.htm>
- ◆ Hernández, Isabelle (2000). *Leo Brouwer*. Editorial musical de Cuba: La Habana.
- ◆ Paraskevaidis, Graciela (2013). *Edgar Varesse y su relación con músicos latinoamericanos de su tiempo. Algunas Historias en redondo*. Facultad de Artes, Universidad de Chile: Santiago de Chile.
- ◆ Reyes, F (1999). *Santiago de Murcia codex*. Cuadernillo C.D. Auvidis/Naive: Paris.
- ◆ Rosado, Ana María (2009). "Sound Board: The Journal of the Guitar Foundation of America", Volume XXXV, No. 2.
- ◆ Wellmer, Albrecht (1991). *The persistence of modernity: Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism*. The MIT Press: Cambridge, UK.
- ◆ Wistuba Alvares, Wladimir (1991). *La música guitarrística de Leo Brouwer (Una concreción de identidad en el repertorio de la música académica contemporánea)*. Universidad de Helsinki: Helsinki.