

La obra compositiva de Louis Aguirre. Una inusual confluencia sonora de ritos y culturas

(Louis Aguirre's compositional music work. An unusual sound confluence of ritual and cultures)

Morales Flores, Iván C.
Joaquín Villa Cañal, 7 - 4 A. 33006 Oviedo
ivanmf75@yahoo.es

BIBLID [2174-551X (2011), 18; 117-139]

Recep.: 13.07.2010

Acep.: 11.04.2011

Louis Aguirre (Cuba, 1968) es en la actualidad uno de los jóvenes compositores de origen cubano más activos y prolíficos. Sus obras exponen un lenguaje compositivo de elevado nivel dramático e interpretativo, junto a una visión multicultural abierta y sintética. Su estudio nos permite acercarnos a una singular representación de lo cubano en estrecha relación con los medios compositivos europeos.

Palabras Clave: Louis Aguirre. Música cubana contemporánea. Cultura Afrocubana. Música Karnática. Multicultural.

Louis Aguirre (Kuba, 1968) gaur egungo kubatar jatorriko musikagile gazte saiatu eta eman-korrenetako bat da. Haren lanek adierazkortasun dramatiko eta interpretatibo handiko konposizio-hizkuntza uzten dute agerian, hala nola ikuspegi multikultural zabala eta sintetikoa. Haren musika-azterteak kubataritasunaren adierazpen berezi batera hurbiltzeko aukera ematen dugu, europar musikagileen konposizio-bitartekoekin harreman estuan.

Giltza-Hitzak: Louis Aguirre. Kubatar musika garaikidea. Kultura afrokubatarra. Musika Karnatikoa. Multikulturala.

Louis Aguirre (Cuba, 1968) est actuellement l'un des jeunes compositeurs d'origine cubaine les plus actifs et les plus prolifiques. Ses œuvres exposent un langage de composition d'un niveau dramatique et interprétatif élevé, avec une vision multiculturelle ouverte et synthétique. Son étude nous permet de nous rapprocher d'une représentation spéciale de ce qui est cubain en étroite relation avec les milieux européens de la composition.

Mots-Clés : Louis Aguirre. Musique cubaine contemporaine. Culture Afro-cubaine. Musique Karnatique. Multiculturelle.

1. PERFIL DEL COMPOSITOR

Louis Franz Aguirre Rovira (Camagüey, 1968 y residente en Dinamarca desde 2004), es en la actualidad uno de los jóvenes compositores de origen cubano más prolíferos y activos en el ámbito de la música contemporánea. Sesenta y nueve realizaciones musicales integran, hasta la fecha, su catálogo de obras, en las cuales exhibe un singular lenguaje de fuerte carga expresiva y contenido intelectual. La cualidad dramática, riguroso principio de estructuración y alto nivel de virtuosismo, constituyen algunas constantes fundamentales de su creación; junto a un pensamiento multicultural y sintético de considerable alcance. En su lenguaje coexisten recursos, técnicas, sonoridades, y corrientes estético-composicionales de tan diversas épocas y culturas como las vanguardias musicales europeas y latinoamericanas del siglo XX y la música clásica del sur de la India (Karnática). Sin embargo, es su identificación conceptual con la cultura religiosa afrocubana su componente medular. Más que evidenciar una nueva vuelta a uno de los tópicos identitarios más revisitados en la creación musical y cultural de la isla, el penetrante acercamiento al entorno subjetivo, ritual y religioso cubano de ascendencia africana que Aguirre propone en sus obras, constituye una de sus propuestas más transgresoras.

Ya sea por su juventud o inmediatez, lo cierto es que la obra compositiva de Louis Aguirre permanece aún inédita a la vista crítica de musicólogos e investigadores muy a pesar de su inserción en el ámbito musical contemporáneo europeo, latinoamericano y caribeño. Tal realidad nos ha motivado a desarrollar el presente trabajo, con el propósito fundamental de ahondar en los rasgos técnicos y estéticos que dan coherencia al lenguaje de este joven compositor. Es por esta razón, que nos detenemos a indagar en sus recursos compositivos más significativos y, del mismo modo, constatar su incidencia y funcionalidad a partir de ejemplos puntuales dentro de su creación.

El catálogo de Aguirre incluye desde obras para instrumentos solistas hasta creaciones para grandes formatos orquestales, aunque el número mayor de sus obras están concebidas para formatos de cámara de combinaciones tan diversas como poco habituales. En él pueden encontrarse manifestaciones musicales que abordan diferentes géneros que van desde óperas, hasta conciertos, pasando por canciones, obras corales, dúos, tríos, cuartetos, quintetos, septetos y obras didácticas destinadas a diferentes niveles de la enseñanza del piano, la flauta, el acordeón y la práctica de conjunto¹.

Muchas de sus obras han sido encomendadas por destacados intérpretes, festivales y espacios dedicados al quehacer musical contemporáneo de concierto², lo que ha propiciado sus interpretaciones en diferentes ciudades de España,

1. Ver en el Anexo de este artículo el catálogo de obras del compositor.

2. Cabe destacar estrenos de obras como: *Oggún* (requiem para órgano), en el festival Internacional Gaudeamus MuziekWeek, Ámsterdam, Holanda (Septiembre-2004); *Añá* (liturgia de la trasmutación), para solo de percusión y ensemble, en la Sala Sinfónica del Auditorium y Palacio de los Congresos de Castellón, España (marzo-2005); *Ogguanilebe* (liturgia de la palabra divina),...

Dinamarca, Holanda, Noruega, Estonia, Italia, Alemania, Austria, Croacia, Eslovenia, Suiza, México, Perú, Argentina, Estados Unidos y Cuba. Actualmente su actividad creativa se ha visto recompensada con la comisión de una de sus últimas realizaciones (cuarteto de cuerdas *Ochosí*), para el “Curso Internacional de Verano de Música Contemporánea de Darmstadt” en su edición de 2010, bajo la interpretación del Cuarteto Arditti.

Aguirre pertenece al grupo de jóvenes compositores cubanos egresados durante las dos últimas décadas de la pasada centuria del Departamento de Composición del Instituto Superior de Arte de la Habana (ISA) y radicados fuera de la isla. En su mayoría, estos creadores son tributarios de la labor pedagógica de reconocidas figuras de la composición cubana, entre los cuales sobresalen el maestro Harold Gramatges (quien fuera por muchos años mentor de Aguirre), Roberto Valera (profesor de composición de Aguirre durante su estancia en el ISA) y Carlos Fariñas³. Alguno de los nombres más destacados dentro de este grupo de compositores son: Ileana Pérez (Miami, USA), Viviana Ruiz (USA), Eduardo Morales (Madrid, España), Keila Orozco (Ámsterdam, Holanda), Alain Perón (Barcelona, España), Carlos Puig (Miami, USA), Ailem Carvajal (Parma, Italia) y Yosvany Quintero (Basilea, Suiza).

A diferencia de una buena parte de estos colegas y de otros compositores cubanos no tan jóvenes, Aguirre sobresale durante sus años de permanencia en Cuba (hasta 2002) por su labor como difusor de su propia obra y del caudal musical contemporáneo cubano, latinoamericano y europeo. Desde sus roles como compositor, pedagogo e intérprete (violinista y director de orquesta) convierte la ciudad de Camagüey en uno de los ejes fundamentales de la música contemporánea de la isla. Entre estas labores cuentan la fundación y dirección general del *Festival Internacional de Música Contemporánea de Camagüey* (1996, 1997, 1998, 2000 y 2002)⁴, la fundación del *Trío Gramatges* (1998), la dirección de la *Orquesta de Cuerdas del Conservatorio José White* (1993-1995) y la dirección titular de la Orquesta Sinfónica de Camagüey (1995-2002). A su cargo también se acredita la organización y dirección de eventos y encuentros relevantes como la *Temporada de Óperas en Camagüey* (2000); *Encuentros de Música Contemporánea en Camagüey* (1999, 2001) y *Encuentros de Música Contemporánea Cubano-Danesa en Camagüey* (2000, 2001). A ello se suman sus participaciones como director invitado al frente de la *Orquesta Sinfónica de Santiago de Cuba* y *Orquesta Sinfónica Nacional* de Cuba (1997, 1998, 2000,

... para voz solista (soprano), clarinete bajo en Si \flat , contrabajo y piano, en el Festival de Música de Udine, Italia (Julio-2005); *The breath of the Eumenides* (Live Art Installation for a Music Theatre of Cruelty) para soprano, clarinete en Si \flat (también cl. bajo in Si \flat), guitarra, música electrónica y una bailarina, en Nordjyllands Kunstmuseum of Modern Art, Aalborg, Dinamarca (mayo-2009).

3. Durante sus años de formación en ISA (1986-1991), Louis Aguirre recibe clases magistrales de compositores relevantes en el orden internacional como Leo Brouwer, Luigi Nono y Peter Schat.

4. Evento organizado con la colaboración de los compositores Harold Gramatges, Adriano Galliusi (Italia) y David Graham (Alemania e Inglaterra).

2001) y una importante labor pedagógica en distintos centros académicos culturales de la isla.

2. RECURSOS EXPRESIVOS Y ESTRUCTURALES DE LAS OBRAS

El lenguaje compositivo de Louis Aguirre responde a una estética sonora de fuerte carga dramática. La misma se sustenta en una compleja gama de recursos tímbricos, rítmicos, armónicos y texturales, cuyos resultados sonoros han inducido a algunos a identificarle, en más de una ocasión, con la línea estética trazada por Edgar Varése y Iannis Xenakis⁵. Su propuesta es el resultado de una síntesis creativa de técnicas heterogéneas, entre las cuales podemos mencionar: nuevas técnicas seriales libres, los *Pitch Class Sets* y recientemente (desde 2002), el uso de técnicas no occidentales (como las Karnáticas). Su concepción manifiesta un paradójico resultado sonoro de avanzada a partir de un pensamiento tradicional, preocupado insistentemente por el sentido comunicativo y la coherencia constructiva de sus obras, así como la búsqueda consciente de un sello propio impregnado de su personal trasfondo cultural. No obstante, vale aclarar que Aguirre evade muchos de los derroteros ideo-estético acogidos por la paradigmática vanguardia musical cubana de las décadas de los sesenta y setenta. De modo que su lenguaje poco se identifica con el azar, el *collage*, las formas abiertas, la politonalidad, el *happening*, la tendencia a un espíritu hiperrromántico postmoderno, y el uso fácil de motivos melódicos y rítmicos de la tradición musical popular y folclórica de la isla.

La música de hoy día está llena de citas. Hay un sentido con respecto a la postmodernidad donde todo es válido. Prácticamente es un estilo de representación donde juegas a no ser tú. Yo voy por un sentido contrario: pienso que una obra necesita cuerpo y personalidad. Muchas veces hay falta de imaginación cuando lo importante es que el creador sea capaz de coger lo que tiene, lo que sabe, lo que ve, lo que conoce, pasarlo por sí mismo y convertirlo en su propia voz⁶.

Ya sea por su cualidad dramática o por su singularidad compositiva, uno de los rasgos más significativos dentro del lenguaje de Aguirre es, sin duda, el uso recurrente de un principio de articulación contrastante. Su presencia es notable a niveles macros y micro-elaborativos, a través de los diferentes recursos expresivos y estructurales que el compositor maneja en sus obras. La aplicación de este recurso ha dado lugar a una sintaxis musical orgánica, segmentada y compleja en la que se contraponen imágenes sonoras diversas desde un orden

5. En el programa de mano del concierto de estreno de la obra *Orún de Igbođú* (2006), Enric Monfort comenta: "Aguirre es el siguiente paso en la escalera empezada por Varése y seguida por Xenakis. La importancia de las texturas y timbres, el uso de la micropolifonía y de las técnicas rítmicas y microtonales de la música clásica del sur de la India (...) es el resultado de combinar una extrema intelectualidad con la brutal carga ritual de la religión de la cual él es sacerdote: la Yoruba". Este concierto tuvo lugar en el Festival Internacional de Música de Lucena, Córdoba, España, el 19 de Agosto de 2006.

6. Entrevista realizada por el musicólogo Iván César Morales a Louis Aguirre en la ciudad de Camagüey, Mayo de 2001 (Inédita).

superpuesto y/o yuxtapuesto. En efecto, se trata de un minucioso despliegue sintáctico musical que aboga por una compleja concepción del espacio y del tiempo sonoro, sin renunciar por ello a una eficacia comunicativa.

2.1. Texturas narrativas

Dentro de ese entramado narrativo de articulación contrastante que manifiesta el discurso musical de Aguirre es, sin duda, el tratamiento de la textura el componente funcional predominante. Su comportamiento se distingue por modelar juegos contrastantes entre diseños de entretejidos de alta y baja densidad en una curiosa relación con los momentos funcionales de las obras. Generalmente, los momentos identificados por un aumento progresivo de la tensión, a manera de preparación climática, se caracterizan por proponer diseños texturales densos desde un orden vertical. Instantes donde aparecen con marcada sistematicidad disímiles comportamientos heterofónicos y micropolifónicos, en la que el emplazamiento del mayor número de partes instrumentales y la presencia de numerosos eventos sonoros producen un efecto de textura compleja. Por su parte, los momentos que funcionan a manera de clímax se definen por presentar diseños que responden a un criterio de densidad más horizontal, donde predominan las texturas de un único factor. Es justo en los momentos de clímax de sus obras cuando irrumpen, a manera de anticlímax, espacios o zonas de baja densidad textural. Un efecto característico de su concepción dramática que no impide la realización de fenómenos músico-expresivos de marcado nivel dramático. Es por lo general en estos espacios de tiempo, donde el rol protagonista aparece confiado fundamentalmente a los comportamientos tímbricos y metro-rítmicos.

2.2. Articulación tímbrica y metro-rítmica multidimensional

El manejo cuidadoso que dedica el compositor a los parámetros tímbricos y metro-rítmicos a lo largo de sus obras los convierte en factores indispensables de su personal concepción compositiva. El timbre constituye uno de los medios más eficaces dentro del fenómeno sintáctico antes mencionado, ya que proporciona un mayor impacto en la sonoridad estética de intensa carga expresiva que caracteriza sus obras. Su énfasis en las posibilidades tímbricas del sonido, en estrecha relación con las secciones y partes funcionales de sus obras, son muestra de ello junto a las heterogéneas combinaciones de efectos sonoros de culturas diferentes que emplea el compositor. El peculiar tratamiento que propone Aguirre se caracteriza por el empleo sistemático y simultáneo de recursos poco convencionales, unido a un manejo de articulaciones instrumentales virtuosas. Dentro de esa extensa gama de recursos podemos citar: el uso de multifónicos y frullatos en los instrumentos de viento, junto a la práctica de efectos percutidos, jet whistle, whistle tones, microtonalidad y el empleo de la voz de los propios instrumentistas; la aplicación de técnicas como *sul ponticello*, *sul tasto*, *col legno*, *Scratch*, *pizzicatos* bartokianos, *glissandis* y *trémolos* en los instrumentos de cuerdas y en las voces solistas, el trabajo con multifónicos, sonidos guturales

y sonoridades que están entre el canto, el habla y el susurro. Este tratamiento vocal se identifica notablemente con el *Sprechgesang* o *Sprechstíme* schoenbergiano que proporcionan a la voz un perfil estético menos lírico y mucho más dramático. Tal diversidad de recursos proporciona a su discurso una compleja factura instrumental que, en muchas ocasiones, le acerca notablemente a sonoridades propias de la música electroacústica. De modo que Aguirre extrae de los tradicionales instrumentos de cuerda, viento y teclado sonoridades y modos de ejecución tan inusitados como inquietantes. Su manera de conjugar efectos de sonoridad atrevida con las llamadas técnicas extendidas y una organización de alturas de sonidos atonal y microtonal, le confieren a su lenguaje una peculiar estética sonora y lógica discursiva.

Así ocurre, por ejemplo, en su obra de 2005 *Añá* (*liturgia de la transmutación*), escrita para un nutrido set de multi percusión solista, junto a un ensemble de cuerdas y vientos. Al margen de la violencia e intensidad interpretativa que la obra exige al percusionista y al ensemble, hemos seleccionado como muestra, el comportamiento que exponen en conjunto el violín, el violoncello y la trompeta en Si \flat en uno de los pasajes de su extensa zona central. Aquí, las cuerdas presentan una melodía fluctuante y microtonal bajo una compleja combinación de recursos tímbricos (articulación *sul ponticello*, *vibrato* sostenido de ejecución muy rápida y *glissandi*) que, en su conjunto, originan una estridente sonoridad. A este denso color se suma la trompeta con un curioso efecto de vibrato irregular (*Shakes*) de poca rapidez y subrayado color microtonal. Este recurso utilizado mayormente por cantantes hindúes, es tomado por el compositor de la música karnática. A pesar de ser éste uno de los momentos donde se combinan un menor número de instrumentos, constituye uno de los instantes más significativos y dramáticos de la obra (momento de preparación del punto culminante / densidad vertical), en estrecha relación con su curso orgánico.

The image shows a musical score for three instruments: Trp B (Trumpet B-flat), Violin, and Cello. The Trp B part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a series of notes with a wavy line above them, labeled with '(Sh)', indicating a 'Shake' effect. The Violin part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a complex, fluctuating melody with many notes and a wavy line above them, indicating a 'vibrato' effect. The Cello part is written in a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. It features a complex, fluctuating melody with many notes and a wavy line above them, indicating a 'vibrato' effect. The Cello part also includes triplets, indicated by a '3' below the notes. The score is marked with 'ff' (fortissimo) at the beginning of the Cello part.

Fig. 1: Louis Aguirre: *Añá* (*liturgia de la trasmutación*), cc. 126 a 127

Por su parte, el tiempo se caracteriza por presentar un comportamiento multinivelado que se manifiesta a través de un flujo sucesivo y aparentemente simultáneo de caracteres. En las obras de Aguirre las indicaciones métricas llegan a sucederse de modo tan relevante como lo fueron en la estética musical del siglo XIX las modulaciones tonales. Habitualmente, el compositor contrapone valores métricos de carácter lento con valores de carácter rápido (o viceversa) y su ciclo de intercambio suele estar estrechamente ligado a la sintaxis de sus obras. A medida que la obra se acerca a sus puntos de tensión, dicha sucesión métrica se da en espacios de tiempos cada vez más cortos, y generalmente con indicaciones aún más contrastantes, provocando así una densidad métrica significativa desde el punto de vista horizontal. Paralelo a este comportamiento micro-elaborativo, el referido juego de modulaciones métricas también se da en el orden formal de las obras. De modo que cada una de las partes, secciones y micro-secciones que conforman el discurso de sus realizaciones exponen un carácter métrico notablemente definido. Así sucede con los pequeños bloques contrastantes de función interruptora que de modo característico aparecen en los ámbitos limítrofes de las secciones o partes de sus obras, dando lugar a diseños formales mucho más dinámicos y multidimensionales⁷. En otras palabras, las tradicionales formas binarias y ternarias a las que se acoge el compositor son enriquecidas aquí por una densa sucesión y coexistencia de diferentes eventos sonoros. Tomemos como referente el diseño estructural ternario, de comportamiento concéntrico, que refleja el primer movimiento de su *Concierto para Trío Clásico* (1987-88), titulado "Tocatas y Corales". Esta obra temprana, de ostensible identificación con la forma de arco bartokiana, además de revelar la conformación narrativa de sus cinco secciones, evidencia la presencia de los referidos bloques de función interruptora (señalados como □ en la Figura 2) en una curiosa forma de interrelación.

Realmente, no hay una forma unidireccional. Las cosas no van hacia un solo punto. Si analizáramos la teoría del cosmos nos daríamos cuenta de que suceden millones de cosas en distintos lugares y a la vez de maneras muy diferentes. Pienso que por eso mi música tiene tantos contrastes, porque son diversas cosas que suceden en tiempos simultáneos y alternos⁸.

Por otra parte, el tratamiento rítmico que desarrolla el compositor a lo largo de sus realizaciones, le permite tanto fraguar buena dosis de las articulaciones contrastantes que caracterizan su discurso como su intensa carga dramática. Debemos recordar que parte significativa de la creación de Aguirre ha sido concebida íntegramente para formatos de percusión, o en su defecto, conceden a dicha familia de instrumentos el rol solista. Muestra de ello son sus obras: *Oba Kosso* (2004), escrita para set de percusión; *Añá (liturgia de la transmutación)* (2005), ideada para percusión solista y conjunto de cámara; *Ayágguna II (Orun)*

7. Según demuestra el reconocido musicólogo cubano Dr. Danilo Orozco, este rasgo interruptor y segmentado constituye un modo de hacer que subyace en muchos compositores, poetas y novelistas cubanos. Véase Danilo Orozco (1984 y 1989).

8. Entrevista realizada por el musicólogo Iván César Morales a Louis Aguirre en la ciudad de Camagüey, Mayo de 2001 (Inédita).

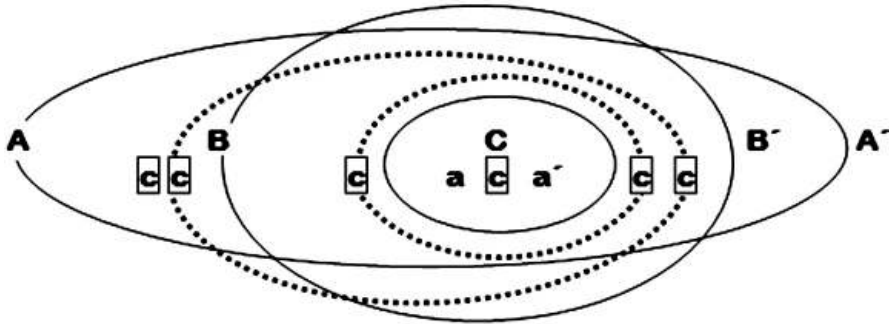


Fig. 2: Diseño formal de "Tocatas y Corales", del *Concierto para Trío Clásico*

(2006), para dúo de clarinete bajo en Si \flat y percusión; y, entre otras, *Toque a Eggun* (2008), para seis percusionistas. El ritmo constituye en el lenguaje de este compositor uno de los elementos claves para la conformación de los diferentes niveles de densidades verticales y horizontales que definen los momentos funcionales de sus obras. Entre sus comportamientos más recurrentes destacan: el uso de figuraciones irregulares de pequeño valor (predominio de fusas y semifusas); los desplazamientos métricos-accentuales de efecto horizontal y vertical, las reiteradas diluciones de secuencias rítmicas periódicas y la juxtaposición y superposición de diversos pulsos métricos. Todo un engranaje de procedimientos que trae consigo una diversidad rítmica de extenso margen y el desarrollo de una visión transversal contrapuntística que, en reiteradas ocasiones, da lugar a las ya referidas texturas micropolifónicas. A modo de ejemplo, véase a continuación cómo concurren algunos de los mencionados comportamientos en un pequeño fragmento de su obra *Yalodde III* (2008). Realización concebida para un dúo *sui géneris* de percusión que combina dos tambores bimembranófonos: un Batá (Iyá), tambor de carácter sagrado dentro de la religión afrocubana; y un Mridanga, ancestral tambor de la zona sur de la India.

La partitura muestra tres staves de percusión. El primer staff es para el Iyá, con una dinámica de *ff* y un patrón rítmico de fusas y semifusas. El segundo staff es para el Mridanga, con una dinámica de *f* y un patrón rítmico de fusas y semifusas. El tercer staff es para el Mridanga, con una dinámica de *fff* y un patrón rítmico de fusas y semifusas. La partitura incluye marcas de acento (>) y ligaduras que indican la superposición de ritmos.

Fig. 3: Louis Aguirre: *Yalodde III*, cc. 120 a 122

3. RESIGNIFICACIÓN ESTÉTICA DE LO AFROCUBANO

Por uno u otro de los comportamientos musicales antes comentados, a Aguirre se le califica dentro del ámbito musical cubano como un compositor controvertido y muy poco identificado con su entorno cultural de origen. Sin embargo, su concepción ideo-estética de lo cubano nos demuestra un sentido divergente y singular con respecto a la opinión polémica de muchos de sus coterráneos:

No puedes asociarme al tradicional esquema de lo cubano, al que ya encuentro superficial. Tienes que trascender. Yo soy cubano, y eso es algo que ni me planteo ni pienso nunca. Es algo que simplemente soy y no tengo que reafirmarlo o buscarlo. Usa el concepto pero con óptica universal. Sal del punto de vista decimonónico⁹.

En su quehacer compositivo Aguirre revela una especial relación identitaria con su oriundo contexto insular, resultado de su personal e irrepetible proceso de síntesis cultural. Si bien en sus primeras etapas creativas la elaboración melódico-rítmica de algunas de sus obras expresan un vínculo algo más claro y sugerente con el ámbito musical cubano, en otras, tal comportamiento tiende a ser uno de los elementos más abstractos, creativos y atrayentes de su lenguaje. Obras como *Alegoría II* (1993/Rev. 2005), para flauta sola, y *Dos Patrias* (1996), para soprano solista y orquesta, ejemplifican fehacientemente el vínculo de sus primeras etapas creativas con el acervo musical de la isla. En cambio, a partir de su ópera-oratorio *Ebbó* (1998), para soprano solista, narrador, bailarín y conjunto de cámara, el compositor inicia el desarrollo de una particular proyección estética afrocubana. El vínculo que propone el compositor entre el diseño general de esta obra y los comportamientos rituales que tipifican las tradicionales ceremonias de la santería afrocubana, constituye uno de sus aspectos más curiosos y trascendentes. A través de complejos tratamientos texturales, metro-rítmicos, tímbricos y armónicos, el compositor sugiere en los momentos álgidos, los inductivos efectos sonoros que dentro de las festividades rituales afro propician las posesiones¹⁰ de las deidades (Orishas) en algunos de los asistentes practicantes. Es a partir de *Ebbó*, que Aguirre concibe el tratamiento de lo afrocubano en sus obras desde un orden más simbólico y ritual, donde los comportamientos musicales tipificadores de esta cultura van a tener un uso muy delimitado (Morales, 2008: 3-24). Aguirre expresa que: "Mi idea de lo afrocubano es religiosa, mágica y metafísica. Para mí es más un concepto, pero un concepto de

9. Entrevista realizada por el musicólogo Iván César Morales a Louis Aguirre en Julio de 2004, vía electrónica (Inédita).

10. El efecto de posesión es uno de los comportamientos psicológicos-rituales más representativos del sistema religioso afrocubano. Constituye un canal de comunicación sugestivo entre el mundo terrenal y espiritual. El practicante que lo experimenta sufre un estado disociativo de la conciencia, caracterizado por un simultáneo comportamiento de perturbación y lucidez. Su ocurrencia se da en medio de una atmósfera sobrecargada en la que diversos comportamientos de estimulación y exaltación inducen a la misma. Representan los momentos de acción ritual más emotivos, efectistas y dramático que distinguen estas tradicionales ceremonias afrocubanas.

hechos, no de citas”¹¹. Según las propias palabras presentadas por el autor en el programa de concierto del estreno de su obra *Olokún* (2001), para violín, violoncello y piano¹², su metafórica concepción ideo-estética de lo afrocubano se manifiesta de este modo:

Olokun es una obra estructurada sobre patrones de la música afrocubana, donde predominan la superposición de polipulsos y el desarrollo de complejas polirritmias derivadas de los instrumentos de percusión. Estos toques no están elaborados de la manera sistemática habitual, con células que se repiten a manera de grupos fijos; sino que se aceleran y detienen, cambian constantemente en el pulso, así como en el tiempo metronómico para dar el sentido del consciente-inconsciente, magia-realidad que coexiste en el oficiante cuando es poseído por un orisha. Así mismo se expanden y contraen abruptamente acordes, texturas y dinámicas para representar una dimensión de lo oculto, inexplicable e impredecible relacionado con las fuerzas telúricas y al llamado a poderes sobrenaturales característico durante los toques de tambor batá y las ceremonias yorubas. El uso extremo de la tímbrica está en función de realzar la percepción del universo mágico que transmite el santero durante el culto. La obra es expresión cosmogónica de un rito yoruba (Aguirre, 2003)¹³.

La concepción sonora de ese “universo mágico” representa una interesante vía de intercambio del compositor entre la búsqueda continua de recursos novedosos de la música contemporánea y su personal imaginario simbólico y cultural. En efecto, dos universos que para Louis Aguirre no se limitan solo al plano creador. Su relación identitaria con la religión afrocubana va más allá de una mera motivación intelectual. Desde hace algunos años, Aguirre es practicante y sacerdote de lo que en Cuba es conocido como *Santería* (Regla de Ocha) y la religión de los *Paleros* (Regla de Palo Monte)¹⁴. Su consagración como *Palero* (desde 1999) y *Santero* (2002) sin duda alguna le confiere una profunda experiencia dentro de este capital simbólico que, en muchas ocasiones, constituyen espacios inaccesibles para quienes no practican esta religión.

Yansá (Yoruba Liturgy, 2004), concebida para soprano, saxofón tenor, tres flautas dulces y clavicémbalo, es una de las obras que merece especial atención

11. Entrevista realizada por el musicólogo Iván César Morales a Louis Aguirre en Julio de 2004, vía electrónica (Inédita).

12. *Olokún* fue compuesta a petición del Trío Arbós, que tuvo a su cargo el estreno exclusivo de la obra en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, España, 2 de octubre-2003.

13. Notas del programa de mano del concierto de estreno de la obra *Olokún*, 2 de Octubre de 2003, escritas por el propio compositor.

14. Uno de los aspectos interesante de este fenómeno religioso y cultural es que si bien en el continente africano estas religiones, originarias de la zona de Nigeria y el Congo (culturas Yoruba y Bantú, respectivamente), respondían a deidades y ritos diferentes, sus márgenes se han flexibilizado significativamente a lo largo de su desarrollo en Cuba. Una realidad sincrética en la cual también ha intervenido singularmente la propia religión católica. Es por esto que no resulta contradictorio el hecho de que un *Palero*, como es el caso de Louis Aguirre, sea al mismo tiempo *Santero* y, en ocasiones, devoto de Santos católicos como la Virgen de las Mercedes, reconocida en la santería cubana como *Obbatalá* y entre los paleros como *Tiembla Tierra*, por citar un ejemplo. Acerca de estos temas véase la obra de investigadores cubanos como Lydia Cabrera (1968), Rogelio Martínez Furé (1997), Argeliers León (2001), Miguel Barnet (1995), entre otros.

dentro de su propuesta personal. En ella el compositor recrea artísticamente, a modo de alusión, la atmósfera subjetiva de una tradicional invocación colectiva afrocubana, cargada de dramatismo y sentido mágico-ritual. Su peculiar *performance* acústica combina recursos como: organización microtonal de las alturas; complejos tratamientos de articulaciones tímbricas y rítmicas de manera superpuesta y yuxtapuesta; uso de las voces (en estilo semi-parlado/entonado) de los propios instrumentistas, en alternancias y conjunción con su línea interpretativa y, a modo de representación ritual, paradas en escena y golpes de pie en el suelo. Este efecto escénico es indicado a los ejecutantes por medio de flechas que aparecen sobre los pentagramas con diseños rítmicos específicos.

Sop.
O-mi tu-to tu-to_a-ná Yan - sá Yan - sá o-mi tu-to a-ché tu-to Ah E- gún mí Yan - sá Yan - sá

Ten. Sax.
O-mi tu-to tu-to_a-ná Yan - sá Yan - sá o-mi tu-to a-ché tu-to E- gún mí Yan - sá Yan - sá

Recor. 1

Recor. 2

Recor. 3
O mi tu-to tu-to_a-ná Yan - sá Yan - sá o-mi tu-to a-ché tu-to E- gún mí Yan - sá Yan - sá

Harps.

Voice
O-mi tu-to tu-to_a-ná Yan - sá Yan - sá o-mi tu-to a-ché tu-to E- gún mí Yan - sá Yan - sá

Fig. 4: Louis Aguirre: *Yansá (Yoruban Liturgy)*, cc. 18 a primera mitad del 19

Tal como muestran sus obras *Yansá*, *Olokún* y *Ebbó* la concepción ideo-estética de Louis Aguirre manifiesta una profunda compenetración con el carácter ritual que distingue el entorno religioso de las culturas afrocubanas. Y es en la sintaxis de sus obras donde mejor se refleja este hecho. Es aquí donde se manifiestan habitualmente las apropiaciones y alusiones simbólicas que realiza el compositor de los hechos más característicos de las ancestrales ceremonias festivas y rituales del acervo cultural afrocubano. De modo que cada una de sus obras puede llegar a ser expresión artística de un *Bembé*, un *Toque de Santo*, un *Ebbó* o cualquiera de las manifestaciones religiosas y festivas del universo ritual afrocubano.

La propuesta de Aguirre viene a ocupar un lugar singular en el ámbito académico cubano, aun cuando se trata de una temática ya abordada por destacados compositores de la isla. Tal es el caso de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, reconocidos en la historia musical como los fundadores del movimiento *afrocubanista* de principios del siglo XX. A ellos se unen posteriormente Hilario González, Argeliers León, Alfredo Diez Nieto, Leo Brouwer, Héctor Angulo, Roberto Valera, Carlos Fariñas, Calixto Álvarez, José Loyola, Sergio Fernández Barroso, entre otros. La propuesta de Aguirre se distingue por abordar el ámbito religioso y sonoro que tipifica el acervo cubano de ascendencia africana, en busca de un lenguaje cada vez más personal. Un lenguaje que también se hace singular por el propio hecho de desarrollarse y nutrirse dentro de un entorno socio-cultural tan interactivo y diverso como el europeo.

Louis Aguirre es un compositor excepcionalmente dotado que posee una inusual experiencia espiritual de la Religión Afrocubana. (...) La original carga expresiva de su música se debe a la singular oposición que se establece entre los modos de pensamiento de Oriente y Occidente, entre trance e intelecto, misticismo y control, magia y modernidad, ritual y bien definida precisión, cuerpo y alma (Aage, 2005)¹⁵.

4. INTERSECCIÓN CON LA MÚSICA KARNÁTICA

El entorno de las vivencias culturales europeas ha llevado al compositor a incorporar en sus obras más recientes una novedosa gama de recursos técnico-musicales propios de la música clásica del sur de la India. El tratamiento pormenorizado que da a estos procedimientos tiene lugar a partir de sus experiencias en Ámsterdam dentro del curso de maestría "Música Contemporánea sobre técnicas compositivas no occidentales"¹⁶. En esta etapa, su lenguaje advierte transformaciones a niveles discursivos, donde coexisten concepciones occidentales y afrocubanas con conceptos de la música Karnática. Así podemos

15. Palabras del compositor danés Karl Aage Rasmussen incluidas en el acta oficial del examen final de los estudios del Kandidat Degree, Master en Composición que por Louis Aguirre realizó en Dinamarca, 23 de Junio de 2005.

16. Este programa especial, impartido en la sede del Conservatorio de Música de Ámsterdam por los profesores y compositores Rafael Reina y Jos Zwanenburg, dio lugar a la inserción y permanencia de Aguirre en el Laboratorio Música Karnática de la capital holandesa.

apreciarlo en su obra *Éshu-Elegua* (2003), en la que cada una de sus tres secciones, según afirma el compositor:

(...) combina indistintamente formas de la música hindú conocidas como Korvai y Mix Jhati Mohara, (...) y, en su sección final, la técnica estructural que en el lenguaje karnático se conoce como un “árbol” de Gathi Bhedam¹⁷.

Por su parte, *Breathe with me this fear* (2003) constituye ejemplo del uso de otras variadas técnicas hindúes de elaboración musical como *Anuloma-Pratiloma*, *Nadai-Bhedam*, *Gathi Bhedam*, *Jathi Bhedam*, *Mucktais* y *Rhythmical Sangati*. Esta última obra está compuesta sobre la “Raga” (escala) *Darvari Kannada*, perteneciente al grupo de las *Bashanga Ragas*¹⁸.

Para conocer la complejidad que estos conceptos infieren al discurso de Aguirre, detengámonos en las particularidades de la *Raga Darvari Kannada*. Teniendo en cuenta los diferentes criterios y escritos compartidos con el compositor podemos decir que esta *Raga* consta de quince sonidos, los cuales derivan de los siete *sorams* (grados) sobre los que trabaja la técnica karnática. Sus nombres son SA (I grado), RI (II), GA (III), MA (IV), PA (V), DA (VI) y NI (VII). Dentro de esta técnica, los *sorams* se subdividen en dos, tres, cuatro o cinco tipos, en dependencia de los distintos *srutis* o alturas que cada uno de ellos incluye de manera fija. Es decir, las *Ragas* tienen como pauta la posibilidad de seleccionar uno o varios *srutis* por cada grado o *sorams* de su estructura. De esta forma, cada *Raga* contiene a modo de regla una versión diferente de la organización básica de estos siete grados o *sorams*¹⁹. Los grados RI, MA y DA (II, IV y VI), por ejemplo, poseen cuatro tipos diferentes de *sorams*; mientras que los grados GA y NI (III y VII), cinco; sin embargo, SA y PA (I y V) siempre serán *sorams* fijos, sin subdivisión alguna, por lo que constituyen los ejes de referencia o tónicos dentro de este sistema microtonal²⁰. Véase a continuación el modelo estructural de la *Raga Darvari Kannada*, perteneciente a la obra *Breathe with me this fear* (2003). En ella los grados RI, GA, MA, DA y NI se representan por medio de dos o tres *sorams*.

17. Entrevista realizada por el musicólogo Iván César Morales a Louis Aguirre en Julio de 2004, vía electrónica (Inédita).

18. En la música Karnática existen tres tipos fundamentales de sistemas o grupos de *Ragas*: los *Janya Ragas*, los *Janaka Ragas* y los *Bashanga Ragas*, que son los más complejos. Cada uno de ellos se define por manifestar diferentes características en su modo de estructurar y organizar los sonidos.

19. Dentro de este sistema hindú hay *Ragas* que incluso pueden llegar a tener *srutis* y estructuras interválicas diferentes en su versión ascendente y descendente.

20. Como hemos expresado, los *sorams* se subdividen en distintos tipos, respondiendo siempre a una relación de distancias fijas con respecto al grado I o SA. Por ejemplo, si tomáramos el sonido de Do como referente tónico o SA, el ámbito del segundo grado o *Sorams* RI se dividiría de la siguiente forma: RI 1 bajo (Do # o Do ¼ #), RI 1 alto (Do #), RI 2 (Re), RI 3 (Re #); y, por otra parte, el ámbito del tercer grado o *sorams* GA sería: GA 1 (Red o Re ¼ b), GA 2 (Re #), GA 2 alto (Mi b), GA 3 bajo (Mi) y GA 3 alto (Mi #). Como puede verse aquí, las relaciones entre los grados se hace algo más compleja con respecto a nuestra tradición occidental. En el sistema karnático la sucesión ascendente de los grados no garantiza necesariamente que cada uno de sus *sorams* y *srutis* se manifieste en orden ascendente con respecto al grado inferior que le antecede.



Fig. 5: *Raga Darvari Kannada*

A partir de las normas y especificidades de este complejo sistema hindú, caracterizado por sólo trabajar los aspectos melódicos y rítmicos, Aguirre desarrolla en sus obras un modo de pensamiento armónico microtonal inédito. Es este procedimiento el que le permite abordar desde el punto de vista vertical sus construcciones armónicas, en busca de un pensamiento más coherente con su sensibilidad occidental. ¿Cómo opera Aguirre dentro de este sistema?

La propuesta armónica de Louis Aguirre parte del uso de una escala de veinticuatro sonidos. Es decir, agrega dos sonidos a los habituales veintidós sonidos que pueden llegar a conformar una *Raga* o escala de las más grandes dentro de la música hindú y específicamente, dentro del sistema de *Bashanga Ragas*. A partir de aquí, establece tres posibilidades fundamentales de utilización de este material, lo que a su vez permite al compositor desarrollar un personal manejo de su pensamiento vertical.

La primera de estas posibilidades está definida por el compositor como *monorragalidad* y se refiere al uso de un único tipo de *Raga* como modelo básico de organización de las alturas dentro de una obra. Aquí el modelo estructural de organización de los sonidos (*Raga*) puede ser transpuesto a cualquier altura que se estime como punto de referencia o SA (grado I). De modo que las distancias originales entre los sonidos y los nombres de sus *sorams* se mantienen de forma estricta; pero, los sonidos en sí mismos serán otros, en dependencia del eje tónico o SA seleccionado. En otras palabras, dentro de la *monorragalidad* no ocurren modulaciones, dado que no se producen cambios en el contenido interválico de la obra; solamente se mueve el eje de referencia.

Por su parte, la segunda de las posibilidades se denomina *modulación de raga* y apunta al uso de más de un tipo de *Raga* o modelo básico de organización de las alturas en una obra. A través de esta vía, el compositor se acerca a una noción estructural más compleja. De modo que logra establecer modulaciones reales, aún cuando puede mantener, si lo desea, un mismo SA o sonido de referencia de las *Ragas*. Este procedimiento se deriva a su vez de las técnicas Karnáticas de modulación conocidas como *Ragamalika*²¹. A diferencia de la *monorragalidad*, aquí sí ocurren cambios en el contenido interválico de la obra, ya que intervienen más de un modelo estructural de organización de los sonidos (*Raga*).

21. El uso de esta técnica Karnática de modulación no tiene porque implicar un forzoso cambio de tónica (SA) como en las modulaciones armónicas occidentales dentro del sistema tonal. En su caso, se puede llegar a usar una *Raga* diferente manteniendo el mismo SA o sonido tónica de las *Ragas* empleadas anteriormente dentro de la obra.

Por último, la tercera (aún sin denominación específica) es mucho más libre, y se refiere al uso de los veinticuatro sonidos, desentendido de las reglas ortodoxas del sistema de *Raga*; lo cual no impide al compositor hacer uso de recursos propios de las técnicas hindúes. Regularmente Aguirre aplica este modo de realización para abordar zonas de desarrollo u obras de grandes dimensiones, lo que demuestra su nivel de eficacia y margen creativo.

Ya sea usando una u otra de estas posibilidades, en muchas ocasiones el compositor combina las técnicas Karnáticas con una especie de tabla serial libre que él mismo crea desde sus referentes musicales de la tradición occidental (Segunda Escuela de Viena). Una vez efectuada las transposiciones y elaboraciones más relacionadas a las técnicas del sistema de organización musical hindú, Aguirre maneja los diferentes *surtís* a través de las cuatro variantes básicas de transposición de la música occidental (Original, Retrógrado, Invertido y Retrógrado Invertido); pero, en lugar de trabajar desde sus doce variantes características, lo hace a través de las veinticuatro posibilidades de transposición que le ofrece su sistema microtonal²².

A modo de ejemplo gráfico véanse a continuación cuatro de los acordes utilizados por el compositor en su obra antes mencionada, *Breathe with me this fear* (2003). Estos acordes en concreto, no sólo están concebidos en relación directa a la *Raga* tomada como base de la obra (*Darvari Kannada*), sino creados en relación a los cuatro sonidos que conforman su célula madre (N2-S-R1-G1 ó La \flat -Si \flat -Si \flat -Si \sharp), la cual ha sido estructurada a partir de los sonidos 15-1-2 y 3 de la *Raga* mencionada. Como aspecto significativo, aquí se muestra el sistema de cifrado microtonal que desarrolla el compositor a partir de los nombres de los diferentes *surtís* que conforman este *Raga*.

The figure shows four chords on a musical staff. Below each chord is a list of microtonal labels. The labels for the four chords are:

- Chord 1: N2, N1, G1, N2+, D1-, R1-
- Chord 2: S, N1, R1-, D1-, M2+, N2
- Chord 3: R1-, D1-, G1, D1, M2+, N1
- Chord 4: G1, N2+, S, N2, N1, R1-

Fig. 6: Muestra de acordes utilizados en *Breathe with me this fear*.

22. Vale aclarar que dentro del sistema de las *Ragas* de la musical Karnática la transposición de células musicales o motivos provoca cambios desde el punto de vista de los intervalos, por lo que su efecto es mucho más complejo que en la música occidental. Es decir, si bien se mantienen las relaciones originales entre los diferentes *sorams* o grados, las relaciones interválicas quedan sujetas a la elección que realiza el compositor entre los diferentes *surtís* que la *Raga* de referencia incluye por cada *sorams*.

Estas obras recientes presentan un nivel de ejecución más complejo, unido al uso de una gama de recursos tímbricos sugerente más enriquecida. Algunas de ellas han sido escritas para instrumentos poco tratados en la tradición instrumental caribeña, a pesar de abordar temas de ascendencia afrocubana. Una experiencia que subvierte los habituales referentes sonoros de su original entorno cultural y del mismo modo, la tradicional sonoridad de dichos instrumentos. Tal es el caso de la mencionada obra *Éshu-Elegguá* (2003), escrita para clavicémbalo solo; *Oggún* (2004), diseñada como requiem para órgano; *Ibeyi* (Orun), escrita para flauta de pan y guitarra amplificadas (2004/Rev. 2006)²³; y *Yemayá* (2008) para acordeón²⁴.

Curiosamente, en obras recientes del catálogo del compositor, se unen a esta ya extenso perímetro intercultural nuevas incursiones con tradicionales recursos musicales y poéticos japoneses como el Gagaku y los Haikus. Muestra de esto son sus obras *Lights of Year Past* (2007), escrita para soprano solista y guitarra; y *Butterfly's Wings* (2006/2009), para mezzo-soprano solista, flauta (también Piccolo más flauta alto en Sol), mandolina, guitarra y arpa. Ambas obras con textos del célebre poeta japonés Matsuo Basho.

5. A MODO DE EPÍLOGO

Sin intención de establecer un criterio conclusivo determinante, dado la propia condición *in progreso* de nuestro objeto de estudio, nos inclinamos a afirmar que el lenguaje musical de Louis Aguirre responde a constantes técnicas y estéticas que giran en torno a un marcado carácter experimental, virtuoso nivel interpretativo y alto grado de complejidad discursiva. Su lenguaje se acoge a un singular principio de articulación contrastante que proporciona a sus obras unidad y coherencia. Paradójicamente, más allá de sus complejos recursos texturales, armónicos, tímbricos y metro-rítmicos, su discurso no deja de responder a criterios tradicionales sobre principios de estructuración y procedimientos de evolución del clímax.

Su propuesta compositiva es consecuente con el despliegue de una visión multicultural en la que convergen:

23. *Ibeyi* (Orun) fue estrenada el 22 de enero del 2006 en Ámsterdam, Holanda, en el Cristofori Museum's Concert Hall y dedicada a Matthijs Koene y Stefan Gerritsen, integrantes del Dúo Verso; quienes recientemente han incluido la obra en su primer CD, grabado bajo el sello discográfico *Karnatic Lab Records*: CD 021. *VERSO*, 2009.

24. Recientemente, la prensa cubana destacó con admiración la interpretación que de esta obra hiciera el acordeonista danés Adam Ørvad en la sala del cine-teatro *Lajero*, de San José de las Lajas, Provincia Habana, tras su participación en el 24 Festival de Música Contemporánea de La Habana, 2009. "Yemayá (...) colmó la expectativa de los asistentes, quienes contuvieron (prácticamente) la respiración ante la armónica complejidad de los sonidos y la límpida ejecución de la partitura". Ver la crítica de Raúl San Miguel titulada "Adam Ørvad. Impresionante Interpretación", en el periódico *El habanero*, 6 de Noviembre de 2009, p. 6.

- La tradición musical y cultural de occidente, con marcado énfasis en recursos característicos de las vanguardias musicales europeas y latinoamericanas del siglo XX.
- Los procedimientos tipificadores de la música afrocubana, que incluye tanto la práctica folklórica y popular de la cultura Yoruba, como la tradición musical académica (afrocubanismo).
- La resignificación musical y estética del entorno simbólico, ritual y religioso cubano de ascendencia africana (Yoruba).
- Los recursos técnicos y musicales propios de la música clásica del sur de la India (Música Karnática), exentos de todo tipo de significación simbólica y extramusical.
- Referentes de la literatura y la cultura japonesa.

En efecto, se trata de un discurso musical en el que coexisten y sincretizan técnicas, sonoridades y recursos de diferentes culturas y corrientes estéticas y filosóficas²⁵. Tal como manifiesta José Manuel López López:

Aguirre es un experto en microtonalidad desde el punto de vista tanto cultural como científico. El uso de modos, espectros, escalas, timbres y ritmos de muy diversas partes del mundo han influido su obra y su pensamiento filosófico y musical, vinculando ambos poéticamente, musicalmente, técnicamente y culturalmente (...) Louis Aguirre es un compositor con un lenguaje personal y singular que ciertamente hacen de él uno de los más grandes compositores de su generación (López, 2009)²⁶.

Es sin duda la constante medular del lenguaje compositivo de Aguirre su identificación con el ámbito cultural y religioso cubano de ascendencia africana. El vínculo con ese ancestral imaginario, proyecta a sus obras una fuerte carga expresiva y un sugerente nivel de relación conceptual entre los complejos diseños estructurales y sintácticos de sus realizaciones y el universo ritual de las culturas afrocubanas. Con su estética, Louis Aguirre abre un nuevo espacio hacia la infinita posibilidad de reinención de elementos y marcas identitarias de la tradición musical cubana. Su lenguaje es expresión inequívoca del entorno diverso y globalizado en que conviven los compositores de nuestro tiempo. Un espacio multicultural en el que cada creador es objeto de la convergencia de diferentes

25. Muestra fehaciente de ese modo de pensamiento lo es sin duda su obra *De Civitate Dei*, ideada desde hace más de década y media para diversos formatos sonoros (solistas, conjuntos de cámara, orquesta y Coro). Esta obra, aún en proceso de composición, y concebida para una duración aproximada de cuatro horas y medias, se edifica como módulo aglutinador de los diferentes elementos que emergen de su devenir como compositor. Según sus propias palabras: “*De Civitate Dei* será un resumen filosófico y musical de mi experiencia y vida como compositor, un reflejo de mi búsqueda por alcanzar una síntesis entre mis diferentes estéticas y mis referencias musicales y religiosas”(Aguirre, 23 de Noviembre de 2009, respuesta a Cuestionario realizado por el autor) En ella, afloran elementos de la música occidental, africana, karnática y el *gagaku*; así como diversas fuentes de inspiración pictórica, poética, literaria y religiosa de la cultura europea, japonesa y afrocubana, fundamentalmente.

26. Fragmento de una Carta de Recomendación realizada por el compositor español a favor de Louis Aguirre en apoyo a su candidatura para una beca de la Fundación de Arte del Estado Danés, 6 de Marzo de 2009.

creencias, prácticas y tradiciones culturales. Una vez conseguido este resultado preliminar, sólo nos queda la opción de seguir expectantes los derroteros que en un futuro inmediato sedimentarán la obra de este singular compositor cubano.

BIBLIOGRAFÍA

- BARNET LANZA, Miguel (1995). *Cultos Afrocubanos. La Regla de Ocha. La Regla de Palo Monte*. 1ª ed. La Habana: Ediciones Unión; 139 p.
- CABRERA, Lydia (1968). *El Monte. IGBO. FINDA EWE ORISHA. VITITI NFINDA. (Notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros, criollos y el pueblo de Cuba)* 2ª ed. Miami, Florida: Rema Press; 573 p.
- FUBINI, Enrico (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. 1ª ed. cast. Madrid: Editorial Alianza; 206 p.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 1ª ed. actualizada. Buenos Aires-Barcelona: Editorial Paidós; 349 p.
- LEÓN PÉREZ, Argeliers (2001). *Tras las huellas de las civilizaciones negras en América*. Colección La Fuente Viva (19). 1ª ed. La Habana: Fundación Fernando Ortiz; 276 p.
- MARTINES FURÉ, Rogelio (1997). *Diálogos imaginarios*. 2ª ed. La Habana: Letras Cubanas; 287 p.
- MORALES FLORES, Iván César (2008). "Ebbó: del rito al simulacro". En: *Boletín Música* nº 21. La Habana: Casa de las Américas; pp. 3-24.
- ORTIZ FERNÁNDEZ, Fernando (1965). *Africanía de la música folklórica de Cuba*. 2ª ed. Las Villas-Cuba: Edición Universidad Central de Las Villas; 424 p.
- OROZCO GONZALEZ, Danilo (1984). "El Son: ¿Ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana?". En: *Musicología en Latinoamérica*. Prólogo y selección de Zoila Gómez García. La Habana: Editorial Arte y Literatura; pp. 363-389.
- (1989). *Rasgos de identidad-entonación y universalidad en la creación musical cubana contemporánea: su singular proyección en 30 años de realidad social revolucionaria* (material mimeografiado). La Habana: UNEAC; 15 p.
- PADILLA, Alfonso (1995). *Dialéctica y Música: espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*, 1ª ed. Helsinki: Editorial Hakapaino Oy; 374 p.

Anexo. Catálogo de obras de Louis Aguirre (1968)

AÑO	OBRA	FORMATO	ESTRENO	OBSERVACIONES
1987	<i>Idea</i>	Flauta y Piano	19 de Mayo de 1987, Museo Nacional de la Música, La Habana, Cuba.	
	<i>Idea II</i>	Flauta y Orquesta de Cuerdas	12 de Julio de 1997, II Festival Internacional de Música Contemporánea de Camagüey, Teatro Principal de Camagüey, Cuba.	
	<i>Fábulas (Suite para Niños)</i>	Piano	Diciembre de 1995, Centro Cultural Iberoamericano, Camagüey, Cuba.	
	<i>Homenaje a Bartók</i>	Piano	Diciembre de 1995, Centro Cultural Iberoamericano, Camagüey, Cuba.	
1988	<i>Meta Música</i>	Piano	17 de Diciembre de 1988, Instituto Superior de Arte, La Habana, Cuba.	A Vassil Kimov. Grabada en el CD <i>La voz del silencio</i> de la pianista Lidia López Mancheva, New York, EEUU, 2000.
	<i>Concierto para Trío Clásico</i>	Violín, Violoncello y Piano	5 de octubre de 1993, VIII Festival Internacional de La Habana, UNEAC, Cuba.	A Tulio Peramo Primer Premio, UNEAC, La Habana, 1988.
1990	<i>La Ciudad de Dios (Homenaje a O. Messiaen)</i>	Violín	Julio de 1995, Iglesia de la Merced, Camagüey, Cuba.	
	<i>La Ciudad de Dios II (Homenaje a O. Messiaen)</i>	Violoncello	19 de Diciembre de 1998, Biblioteca Provincial de Camagüey, Cuba.	
1991	<i>Visiones (Rev.1997/2001/2003/2007)</i>	Clarinete en Si \flat , Clarinete bajo en Si \flat , Corno en Fa, Violín, Viola y Violoncello y Piano	Julio de 2002, V Festival Internacional de Música Contemporánea de Camagüey, Teatro Principal de Camagüey, Cuba.	A Harold Gramatges Primer Premio, UNEAC, La Habana, 1991.
1992	<i>Fractales (Rev. 2007)</i>	Dos Pianos	Octubre de 1995, X Festival Internacional de La Habana, Sala Lecuona del Gran Teatro de La Habana, Cuba.	A su Madre. Primer Premio, UNEAC, La Habana, 1994.
	<i>Alegoría I (Rev. 2006)</i>	Contrabajo	Octubre de 1994, IX Festival Internacional de la Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba.	Primer Premio, UNEAC, La Habana, 1993. Primer Premio, Centro Nacional de Escuelas de Arte, La Habana, 1994.
	<i>Inciso</i>	Dos Pianos	Diciembre de 1995, Centro Cultural Iberoamericano, Camagüey, Cuba.	
	<i>Iconos (Rev. 1999)</i>	Violín y Piano	15 de Julio de 1997, II festival Internacional de Música Contemporánea de Camagüey, Teatro Principal de Camagüey, Cuba.	A José Ramón Nápoles.
	<i>La Anunciación</i>	Violín	Diciembre de 1995, Centro Cultural Iberoamericano, Camagüey, Cuba.	
1993	<i>Alegoría II (Rev. 2005)</i>	Flauta	Octubre de 1994, IX Festival Internacional de La Habana, Museo Nacional de Bella Artes, Cuba.	A Gustavo Fernández Larrea

	<i>Sombras-Espacio Infinito (Homenaje a Luigi Nono)</i>	Flauta, Oboe, Clarinete en Si _♭ , Corno en Fa y Fagot	19 de Diciembre de 1998, Biblioteca Provincial de Camagüey, Cuba.	
	<i>Tres Poemas de Pedro Salinas</i>	Soprano solista y Piano	Diciembre de 1995, Centro Cultural Iberoamericano, Camagüey, Cuba.	Texto: Pedro Salinas
	<i>No me tienta la gloria</i>	Coro Mixto	10 de Noviembre de 2007, Festival Kor i Nord, Ansgars Kirken, Aalborg, Denmark.	Texto: Juan Ramón Jiménez
1995	<i>La Mariposa Amarilla</i>	Soprano Solista y Piano	Octubre de 1996, XI Festival Internacional de La Habana, Casa de las Américas, Cuba.	Texto: Cintio Vitier A Fina García y Cintio Vitier
1996	<i>Alegoría III (Rev. 2005)</i>	Guitarra	Diciembre de 1997, Múnich, Alemania.	Para: Johannes Tonio Kreuzsch.
	<i>Dos Patrias (Rev. 2007)</i>	Soprano solista y Orquesta	Julio de 1996, I Festival Internacional de Música Contemporánea de Camagüey, Teatro Principal de Camagüey, Cuba.	Texto: José Martí A Adriano Galliussi. Comisionada: Instituto Cubano de la Música.
1997	<i>Noviembre</i>	Soprano solista y Piano	21 de Julio de 1999, IV Festival Internacional de Música Contemporánea de Camagüey, Teatro Principal de Camagüey, Cuba.	Texto: Eliseo Diego A Romy Medina
1998	<i>Ebbó (Ópera-atorio de Cámara)</i>	Soprano solista, Narrador, Bailarines y Conjunto de Cámara (Ob., Corno en Fa, Pno., Vl., Vla. y Set de percusión)	11 de Julio de 1998, III Festival Internacional de Música Contemporánea de Camagüey, Teatro Principal de Camagüey, Cuba.	Libreto: Rafael Almanza, inspirado en antiguas leyendas Yorubas.
1999	<i>Iyá (Homenaje a Alejandro García Caturla)</i>	Guitarra	2 de Diciembre de 2000, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg, Denmark.	
2000	<i>Yalodde</i>	Flauta y Clarinete en Si _♭	Diciembre de 2000, I Encuentro de Música Contemporánea Cubano-Danesa, Teatro Principal de Camagüey, Cuba.	
	<i>Alegoría IV (Rev. 2005/2007)</i>	Clarinete en Si _♭	Octubre de 2000, XV Festival Internacional de La Habana, Teatro Amadeo Roldán, Cuba.	
2001	<i>Olokun</i>	Violín, Violoncello y Piano	2 de Octubre de 2003, XIX festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, España.	Para Trío Arbos
2003	<i>Ayágguna</i>	Flautas Dulce Bajo y Alto (amplificadas) y Tablas	8 de mayo de 2003, Laboratorio de Música Karnática, Centro Cultural de Badcuyp, Amsterdam, Holanda.	
	<i>Breathe with mi thes fear</i>	Soprano solista, Flautas Dulces Alto y Bajo, Flauta, Guitarra y dos Pianos (uno de ellos con afinación microtonal) y Percusión.	13 de Junio de 2003, Conservatorio de Amsterdam, Ellingtonzaal, Holanda.	Texto: E. E. Cummings A Jeanett Poulsen
	<i>Éshu-Eleggúá</i>	Clavichembalo (amplificado)	8 de Enero de 2004, Laboratorio de Música Karnática, Centro Cultural de Badcuyp, Amsterdam, Holanda.	Para Ere Lievonen

2004	<i>Kabiosile</i>	Flauta (amplificada), Flauta Dulce Tenor y Percusión (amplificadas)	31 de mayo de 2004, Festival de Percusiones de Ámsterdam, Holanda.	Para Trío Kabiosile
	<i>Yansá (Liturgia Yoruba)</i>	Soprano solista, Saxofón Tenor, Flautas Dulces Soprano, Alto y Tenor y Clavicordio	18 de Junio de 2004, Museo de los Trópicos, Ámsterdam, Holanda.	Texto: Antiguos Rezos Yorubas
	<i>Oba Kosso (Rev.2007)</i>	Percusión	15 de Junio de 2007, Conservatorio de Ámsterdam, Ellington Zaal, Holanda.	Para Enric Monfort
	<i>Oggún, Requiem para Órgano (Rev. 2005)</i>	Órgano	10 de Septiembre de 2004, Festival Internacional de Música Contemporánea Gaudeamus, Westerkerk, Ámsterdam, Holanda.	Para Ere Lievonen
	<i>Ibeyi (Oru) (Rev. 2007)</i>	Flauta de Pan (amplificada) y Guitarra	22 de Enero de 2006, Cristofori Museum`s Concert Hall, Ámsterdam, Holanda.	Para Dúo Verso Grabada en el CD <i>VERSO</i> , por el Dúo Verso, Karnatic Lab Records, Ámsterdam, Holanda, 2009.
	<i>Aluyá</i>	Contrabajo (amplificado)		
2005	<i>Añá (Liturgia de la transmutación)</i>	Percusión solista y Conjunto de Cámara (Flauta Dulce Soprano, Fl., Cl/b. Cl en Si _♭ , Tpt., Tbn., Pno., Vl., Vla., Vc., Cb.)	9 de Mayo de 2005, Sala Sinfónica del Auditorio y Palacio de las Congresos de Castellón, España.	Comisionada: Fundación Dávalos-Fletcher Para Enric Monfort y Axyz Ensemble.
	<i>La Anunciación II</i>	Violoncello		
	<i>Extremos: Interjecciones del mundo de ayer</i>	Guitarra	22 de Abril de 2007, Real Conservatorio de Música de Aarhus, Store sal, Dinamarca.	
	<i>Ogguanilebbe (Liturgia de la Palabra Divina)</i>	Soprano solista, Clarinete Bajo en Si _♭ , Contrabajo y Piano	23 de Julio de 2005, Sala del Parlamento del Castillo de Udine, Italia.	Texto: Antiguos rezos yorubas.
	<i>Agnus Dei (Orun a Oggún y Obbamoró)</i>	Conjunto de Viento Metal y Dos Percusionistas.	29 de octubre de 2005, Conservatorio de Música de Aarhus, Sala Grande, Dinamarca.	
<i>Nfumbi (Liturgia de la Palabra Divina)</i>	Soprano solista, Clarinete bajo en Si _♭ , Violín, Violoncello, Piano y Percusión	20 de Mayo de 2006, Conservatorio de Esbjerg, Dinamarca.	Texto: Antiguos rezos Bantú.	
2006	<i>Ayágguna II (Orun) (Rev. 2007)</i>	Clarinete bajo en Si _♭ y Percusión	4 de Abril de 2006, Conservatorio de Música de Alcazar de San Juan, Ciudad Real, España.	Para Dúo Metrie.
	<i>The Disintegration of the Persistence of Memory</i>	Saxofón Alto, Fagot (o Clarinete Bajo) y Percusión	16 de Junio de 2006, Conservatorio de Ámsterdam, Ellington Zaal, Holanda.	
	<i>Oru de Igbodú</i>	Seis Percusionistas	19 de Agosto de 2006, Festival Internacional de Música de Lucena, Patio de los Jardines del Centro Municipal Los Santos, Lucena, Córdoba, España.	A Obatalá, su Padre. Comisionada: Fundación de Arte del Estado de Dinamarca. Para Kimbala Percussion Group.

	<i>Butterfly´s Kings</i> (Rev. 2009)	Mezzo-Soprano solista, Flauta (también Piccolo y Flauta Alto en G) Mandolina, Guitarra y Arpa.	28 de Junio de 2009, Museo de Arte Moderno de Nordjylland, Dinamarca.	Texto: Basho. A Louis Arturo Aguirre, su hijo.
	<i>Yalodde II</i> (Rev. 2007)	Dos Percusionistas	20 de Octubre de 2006, Casa Saladriga, Blanes, Cataluña, España.	Para X Percussion Duo. Mención Honorable en el Concurso de Dúos de Percusión "Ironwork", California, USA, 2009.
	<i>Ibeyi II</i>	Flauta de Pan (amplificada)		Para Matthijs Koene
2007	<i>Egungun</i>	Seis Percusionistas	22 de Abril de 2007, Teatro de Polinyá de Xúquer, Valencia, España.	Textos: antiguos rezos Yarubas. A sus Egguns, a su madre Yemayá. Para Kimbala Percussion Group.
	<i>Lights of years past</i>	Soprano solista y Guitarra	16 de Julio de 2007, Vendsyssel Festival / Catharinæ krike, Dinamarca.	Texto: Seis Haiku de Basho A Adrian Aguirre Poulsen, su hijo. Comisionada: Sanguine Duo
	<i>Acharbá (Oru a Yemayá)</i>	Clarinete bajo en Si _♭ (amplificado)		Texto: Fragmentos de antiguos rezos Yarubas. Para Carlos Gálvez.
	<i>Eshu II (Oru a Elegguá)</i>	Dos Marimbas	7 de Diciembre de 2007, Auditorio D´Aiolo de Malferit, Valencia, España.	
	<i>Incense</i>	Soprano solista y Ensemble (Fl., Cl. en Si _♭ , Pno., Harp., Vl.1, Vl.2, Vla. y Vc.)		Texto: Basho. A Louis Arturo Aguirre, su hijo.
	<i>Cricket</i>	Soprano solista y Ensemble (Cl. en Si _♭ , Trpt. en Do, Vl., Vc., Pno. y 1 Percusionista)	19 de Noviembre de 2009, Vendsyssel Kunstmuseum, Hjørring, Dinamarca.	Texto: Basho. A Louis Bárbaro Aguirre, su hijo.
2008	<i>Kabiosile II</i>	Flautas Dulces Tenor, Alto, Soprano (amplificadas)	14 de Octubre de 2008, Karnatic Lab., Cultureel centrum de Badcuyp, Ámsterdam, Holanda.	Para Susanna Borsch.
	<i>Yemayá (Oru)</i>	Acordeón	8 de Agosto de 2008, Festival para la Nueva Música "Wind & Bellows", Det Musike Hus i frederikshavn, Dinamarca.	Comisionada: Ny Musik I Frederikshavn. Para Adam Ørvad y Festival "Wind & Bellows 2008" con fondos proporcionados por The danés Statens Kunstfond.
	<i>Fractal 2</i> (1992-2008/09)	Piano		
	<i>Toque a Eggun</i>	Seis Percusionistas	24 de Agosto de 2008, Festival de Percusión de Moncofa, España.	Comisionada: Kimbala Percussion Group para el concierto "A la Tierra" en el Festival de Percusión de Moncofa 2008 con fondos proporcionados por Statens Kunstfond de Dinamarca.
	<i>Cantus Firmus</i>	Electroacústico	18 de Diciembre de 2008, Biblioteca Central Aalborg, Dinamarca.	A su hijo Adrian.

	<i>Bembé</i>	Seis Percusionistas	24 de Agosto de 2008, Festival de Percusión de Moncofa, España.	Comisionada: Kimbala Percussion Group para el concierto "A la Tierra" en el Festival de Percusión de Moncofa 2008 con fondos proporcionados por The danés Statens Kunsthofond.
	<i>Gardens of the Beloved</i> (cinco tropos)	Flauta alto en Sol más Flauta.	19 de Diciembre de 2008, Aalborg Kloster, Dinamarca.	Texto: Rumi. Para Karolina Leedo.
	<i>Yalodde III</i>	Dos Percusionistas (Iyá y Mridangam)	12 de Diciembre de 2008, Van Gogh Museum Amsterdam, Holanda.	Para Enric Monfort y B. C. Manjunath.
	<i>Oggún-Oniré</i>	Orquesta de viento Madera, Metal y Percusión.		Escrita con los fondos proporcionados por The danés Statens Kunsthofond.
2009	<i>Idea I</i> (1987-2009)	Saxofón Alto, Soprano y Piano.		
	<i>Elegbara (Orun a Eshu)</i>	Cuarteto de Cuerdas (amplificado)		Texto: Antiguos rezos Yorubas (Anónimos) Escrita con los fondos proporcionados por The danés Statens Kunsthofond.
	<i>The breath of the Eumenides (Live Art Installation for a Music Theatre of Cruelty)</i>	Soprano solista, Clarinete en Si ♭, (también Clarinete bajo en Si ♭), Guitarra, Música electrónica y una bailarina.	30 de Mayo de 2009, Kunsten, Nordjyllands Kunstmuseum of Modern Art, Dinamarca.	Texto: Hafiz, Chekhov y Aeschylus. Comisionada: SyZyGy Trío con los fondos proporcionados por The danés Statens Kunsthofond.
	<i>Yalodde I</i>	Dos Percusionistas		
	<i>Eggun-Chan</i>	Electroacústico y bailarina.	22 de Noviembre de 2009, Det Musiske Hus i Frederikshavn, Dinamarca.	
	<i>Noche insular: jardines invisibles.</i>	Electroacústico	18 de Noviembre de 2009, Kunsthofond Nord, Dinamarca.	