



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

LA INFLUENCIA DE ELEMENTOS AFRICANOS EN TRES PIEZAS
PARA GUITARRA

GRABACIÓN MUSICAL
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA - INSTRUMENTISTA (GUITARRA)
QUE PRESENTA
HÉCTOR OCTAVIO MARTÍNEZ VILLAVICENCIO

ASESORES
JESUS RENÉ BÁEZ DE LA MORA
MARGARITA MUÑOZ RUBIO

CIUDAD DE MÉXICO

ABRIL DE 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

*A mamá, a papá, a mi hermano,
a mi familia de sangre y a la que yo elegí,
a mis mentores y a quienes admiro,
a quienes creyeron en mí entonces,
a quienes creen en mí ahora,
a quienes estuvieron y a los que siguen conmigo,
a quienes ya no están, pero siguen en mi memoria,
a quienes tengo cerca del corazón,
a quienes me tienen cerca del suyo,
a quienes me alentaron a seguir,
a quienes di amor y me dieron amor,
a quienes me dan luz.*

*Hoy y siempre gracias por existir,
es un placer y un privilegio compartir la vida
con gente tan maravillosa como ustedes.*

Índice

Agradecimientos	2
Encuentro con la música afrocubana	4
Batá: Cuando los dioses hablan a través de los tambores	5
Tres piezas de ascendencia africana para guitarra	10
Leo Brouwer (1939-)	10
Sonata del Decamerón Negro	11
I.- Güijes y gnomos	12
II.- Treno por Oyá	13
III.- Burlesca del aire.....	14
IV.- La risa de los griots.....	14
Eduardo Martín (1956-).....	16
Preludio, rezo y canto a Obatalá.....	17
Preludio	18
Rezo.....	18
Canto	19
Gary Ryan (1969-)	20
Benga Beat.....	21
En torno al proceso de grabación	22
Reflexiones y comentarios finales.....	23
Fuentes consultadas.....	24

Encuentro con la música afrocubana

Este trabajo surge de una búsqueda musical personal que durante años se fue gestando, producto de mi encuentro fortuito con la música de ascendencia africana a lo largo de toda mi carrera y es, a su vez, una consecuencia de mi deseo personal de ayudar a visibilizar la increíblemente rica, espiritual y vasta cultura que he encontrado detrás de este repertorio, y un testimonio de las cosas que me maravillaron (y me siguen sorprendiendo cada vez que les encuentro algo nuevo).

Me gusta pensar que al menos una vez en la vida cada persona se encuentra admirando algo interesante, y decide emprender la aventura de sumergirse en ello. He tenido la fortuna de encontrarme con un tema inmensamente profundo y lleno de misterios para quienes asombrados lo miramos desde la distancia por el gran recelo con el que es resguardado. Y creo yo que no es para menos: Descubrí que una gran parte de los ritmos y temáticas que se emplean para las obras musicales de ascendencia africana se encuentran en manifestaciones sonoras llamadas Batá. Hablar de la música es hablar de las voces de los dioses, de su conexión con nosotros, sus hijos, y de sus designios.

Las tres piezas para guitarra que integran la presente grabación, todas ellas de compositores vivos, rescatan conceptos y elementos musicales africanos, mismos que sus compositores trasladan al instrumento a través de tres enfoques diferentes, pero destacables ya que nos brindan concepciones distintas de un mismo fenómeno: Síntesis, asimilación y apreciación. Estas tres concepciones, de las que hablaré más adelante, nos mostrarán diferentes caras de la cultura africana a través de las piezas elegidas.

En este trabajo se tratarán elementos puramente musicales, desligándolos de su dimensión ritual. Los ritmos Batá que aquí se presentan son seguros de ser conocidos y escuchados por personas ajenas a la Santería.

Batá: Cuando los dioses hablan a través de los tambores

El Batá, explican John Amira y Steven Cornelius en su libro *The Music of Santeria: traditional rhythms of the bata drums* (1992) es el tipo de percusión más sagrado y complejo de la música ritual asociada a las religiones afrocubanas. Sus ritmos de saludo son oraciones musicales altamente destiladas y concisas, cada una de las cuales honra y representa a uno de los muchos dioses, llamados Orishas, presentes en el panteón yoruba¹. Cada uno de estos saludos es único, dotado con un ritmo y emoción característica.

Los saludos del Batá existen en diversas formas de toques ya que provienen de la tradición oral y viven en la práctica de sus intérpretes. Por tanto, a pesar de que los ritmos son altamente formalizados, también están en constante transformación, y aunque toda interpretación debe ajustarse a los modelos tradicionales básicos, cada conjunto desarrolla su propio estilo de interpretación individual y su propia sensación rítmica.

Los ritmos de saludo se desprenden de una ceremonia religiosa con tambores conocida como *Oru del igbodu*. Para el Santero, estos ritmos son representaciones sonoras de principios divinos, son ritmos literalmente vivos que encarnan el potencial sagrado de los Orishas que representan. Los ritmos de saludo hablan con la voz de los dioses. Debido a su significado ritual, siempre hay que tocarlos con respeto, así sea por mera interpretación musical.

Los tambores de Batá tienen dos cabezas en forma de reloj de arena y son atribuidos al Orisha Changó (la forma de reloj de arena simboliza su Hacha del Trueno). Al simbolizar unidad, su construcción tradicionalmente se realiza en una sola pieza de madera. Se percuten con las manos y se dividen en tres variedades, que se tocan simultáneamente y son, de más grande al más chico:

¹ Religión africana que se ha extendido al continente americano en forma sincrética y pieza angular de este trabajo.

Iyá: el tambor madre, el más grave de los tres y que toca el músico de más alto rango, improvisatorio y encargado de embellecer la interpretación

Itotele, también de carácter improvisatorio, acompañante del *Iyá*

Okénkolo u *Omelé*, encargado de brindar y mantener el pulso del ensamble a través de ostinatos rítmicos. Es también el más agudo, delegado al músico menos experimentado de los tres.

Existen dos tipos de Batá: los *aberikula*: los no bautizados y que pueden ser tocados por cualquier persona; literalmente *aberikula* significa “los vecinos o compañeros no iniciados vienen a ver”². Los *aña* o *ilú* son tambores con fundamento –es decir, han sido “bautizados”. Estos solo pueden ser tocados por personas con una iniciación especial. El nombre *aña* es su nombre sacro, e *ilú*, corresponde a su denominación profana.

Para que un tambor de Batá pueda ser considerado bajo toda regla como un *aña*, todos sus materiales debieron haber estado vivos alguna vez e Idealmente no debe contener nunca partes de hierro, puesto que ese material está asociado a Ogún, deidad considerada enemiga de Changó. De acuerdo con el libro *The music of Santería* de Amira y Cornelius (1992):

Los tambores Batá son una de las muchas voces de los Orishas. Representan la encarnación del poder y los músicos proporcionan la clave para la activación. Debido a esto, los ejecutantes de Batá son muy respetados dentro de la comunidad religiosa. Hablan el idioma sagrado de los Orishas, persuadiéndolos u ocasionalmente engañándolos para que hagan acto de presencia.

Debido a la calidad de explicación que ofrece el libro antes mencionado *The Music of Santería*, me he dado a la tarea de transcribir al español, resumir o parafrasear los párrafos que se hallarán a continuación, complementando, en ocasiones con otros textos que he encontrado al respecto:

² Ortiz (1950), p. 402.

Existen dos tipos de ceremonias musicales públicas en la Santería, una llamada *Bembé*, también llamado de tambor con güiro por la instrumentación y otra llamada *Güemilere*. El *Bembé* se toca con congas, el *Güemilere* se toca con tambores Batá. Ambas ceremonias sirven para honrar a los Orishas y pueden realizarse para una variedad de celebraciones, como el día sagrado de un Orisha, el aniversario de una persona desde su entrada a la Santería, para expresar gratitud a un Orisha por un beneficio especial que ya ha sido otorgado, o para rendir tributo al Orisha en anticipación de alguna benevolencia futura.

Las ceremonias de música pública tienen varias secciones distintas. Si se usan tambores Batá, la primera sección es el *Oru del igbodu*, literalmente, "ceremonia en la habitación del Orisha", u "Oru seco". Esta ocurre antes de las actividades sociales del *Güemilere* y aunque algunas personas pueden entrar al área del ritual para escuchar, se tamborilea en relativo silencio ante un altar construido especialmente para que el Orisha sea honrado en ese lugar en particular. Debido a que los saludos se tocan directamente a los Orishas, algunos músicos consideran que esta es la parte más importante de una ceremonia musical. Tarda de 20 a 30 minutos en llevarse a cabo, y si bien no hay melodías que acompañen a los tambores, se tiene la creencia de que los tambores hablan por sí mismos.

Hablan en dos niveles: primero, metafóricamente, imitando con el sonido la naturaleza espiritual de cada uno de los Orishas, y segundo, de manera concreta, al recitar frases musicales que son representaciones reales de las inflexiones del habla yoruba. Fernando Ortiz, antropólogo cubano estudioso del tema³ relaciona estas frases con un estilo de poesía de alabanza yoruba llamado *oriki*, y apunta en su libro de *La Africanía* (1950):

Así como entre los africanos, cada persona tiene un nombre propio, a veces secreto, a cuya pronunciación se le atribuyen ciertos posibles efectos mágicos, así en algunos pueblos negros cada individuo socialmente importante tiene un nombre propio, diríase un "*melónimo*", sólo expresable por un toque de tambor. Entre ciertos nigerianos cada magnate tiene un *oriki*, o sea su "nombre musical" (*ori* "cabeza", *iki*

³ https://www.ecured.cu/Fernando_Ortiz , consultado el 22 de enero de 2021.

“salutación”) y cuando su *oriki* se toca en un tambor es un llamamiento irresistible al cual el así nombrado no puede escusarse.

Todos los ritmos de saludo tienen una serie de secciones musicales distintas, llamadas "caminos" por los Santeros, algunas de las cuales se derivaron del *oriki*. Fuera de África, gran parte de la información lingüística se ha perdido, pero se cree que cada camino es una representación sonora de un avatar diferente del Orisha.

El *Oru del igbodu* honra e invoca una a una las bendiciones de cada Orisha adorado dentro del panteón Santero. Los saludos comienzan con ritmos para Eléggua, Orisha de la encrucijada, que abre las puertas a todas las posibilidades, posteriormente el resto de Orishas, y termina con un saludo al Orisha que está siendo especialmente honrado en la ceremonia.

Ninguno de los ritmos individuales del *Oru del igbodu* tarda más de tres o cuatro minutos en ejecutarse y algunos pueden durar tan solo un minuto. Generalmente, la duración depende de la cantidad de material musical que se presentará, pero también varía con las preferencias individuales.

La segunda sección del *Güemilere*, primera sección en el caso que sea *Bembé*, es el *Oru del eyá aranla*, que literalmente quiere decir “ceremonia en la sala principal” o también “Oru cantado”.

La *Oru del eyá aranla*, y el resto de la ceremonia, está dirigida por el *akupón* o *akoñri* que significa “el que sale”, “quien inicia”, “el que inspira” o “el que levanta”. Un cantante que involucra a los asistentes con canciones en un estilo de llamada y respuesta. Canta en lengua yoruba o melodía oral entonada, y a veces, si no recuerda la locución africana, con un simple tarareo vocalizado.⁴ Esta segunda parte comienza cuando ha llegado gran parte de la gente y se desarrolla en una sala más grande.

Igual que el *Oru de igbodu*, el *Oru del eyá aranla* honra a los diversos Orishas, pero esta vez honra simultáneamente a cada Santero haciéndolo pasar al frente y

⁴ Ortiz (1950), p. 283.

bailar cuando se toca la música de su Orisha. Los ritmos de Batá para esta sección son a veces, pero no siempre, los mismos que los del *Oru del igbodu*. Si la ceremonia es al estilo del *Bembé*, los ritmos tocados son genéricos y aceptables para cualquiera de los Orishas.

La ceremonia musical se mueve sin interrupción desde el *Oru del eyá aranla* a la siguiente sección, el *Zan balo* (literalmente, “patio”). En términos de estructura formal, esta sección es mucho más libre que las anteriores.

Si bien el Orisha de honor puede recibir gran parte de la atención musical, el cantante es quien controla el flujo musical y generalmente llevará la ceremonia a lo largo de las líneas que reciban el mayor interés y participación por medio del canto y el baile de los asistentes. Esta es la sección donde es más probable que ocurra la posesión espiritual.

La sección final del *Bembé* o *Güemillere* es el *czerre* o cierre. Se tocan ritmos de saludo para los Egún (espíritus de los antepasados) y los siguientes Orishas: Oya, Babalu Ayé, Osain, Yeggua, Yemaya, Eléggua y Olokun.

El cierre es similar al *Oru del igbodu* en que ambas secciones son principalmente instrumentales. Se tocan ritmos de saludo y la percusión se dirige directamente a los Orishas. Cada sección actúa como un marcador: el *Oru del igbodu* lleva la ceremonia al tiempo y espacio sagrados, mientras que el *czerre* proporciona una salida.

Tres piezas de ascendencia africana para guitarra

Leo Brouwer (1939-)

Nacido en 1939, Juan Leovigildo Brouwer Mezquida, mejor conocido como Leo Brouwer, es un compositor, director orquestal, guitarrista, investigador, pedagogo y promotor cultural cubano que figura entre las personalidades más influyentes, prestigiosas y destacadas del siglo XX y hasta nuestros días. Es acreedor de más de 300 distinciones artísticas alrededor del mundo tales como el Premio Manuel de Falla, la Orden Pablo Neruda, dos veces el Grammy Latino y el Iberoamericano Tomás Luis de Victoria, entre muchos otros.

Inició sus estudios formales de la música con Isaac Nicola, prominente guitarrista alumno de Emilio Pujol, quien a su vez fuera alumno del célebre maestro español Francisco Tárrega. Concluyó sus estudios en la *Juilliard Music School* y en la Universidad de Hartford, ambas instituciones de educación superior de los Estados Unidos, siendo alumno del alemán Stepan Wolpe, discípulo de Anton Webern. A lo largo de sus estudios asistió a numerosas conferencias impartidas por importantes músicos tales como Leonard Bernstein, Lukas Foss y Paul Hindemith.

Su debut profesional fue en el año de 1955, y apenas un año después también su carrera compositiva, esta última con una marcada influencia de la música de Bartók y Stravinski.

Como apunta Rodrigo Toro en sus *Notas al Programa* de 2018, se distinguen tres periodos en su obra: El primero de ellos con una intención nacionalista, toma los recursos del folclor afrocubano y los traslada a la guitarra siguiendo la línea trazada por compositores como Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940).

Después del triunfo de la Revolución Popular Cubana en 1959, trabajó como militante de cultura, pretendiendo darle un impulso a la vida musical del país, al lado de personajes como Héctor Angulo (1932), Carlos Fariñas (1934), Roberto Valera (1938) y Calixto Álvarez (1938), posicionando el arte nacional como arte de vanguardia, donde confluyeron la música popular y la académica. La música de Brouwer de este segundo período destaca por el uso de lenguajes musicales más variados, como el serialismo, el dodecafonismo y las músicas aleatoria y electroacústica.

Finalmente, la tercera etapa -que es la más reciente-, recoge elementos de la primera etapa en combinación con conceptos del minimalismo, pudiéndose entender como una síntesis de las dos etapas anteriores. Precisamente la obra elegida para esta grabación pertenece al tercer período.

Sonata del Decamerón Negro

Escrita en 2012, la *Sonata del Decamerón Negro* es la tercera sonata para guitarra del compositor cubano. Su presencia fue más apreciada por el mundo cuando, en 2014, se hizo acreedora al Grammy Latino a la mejor composición clásica contemporánea, en esa ocasión la interpretación corrió a cargo de la guitarrista española Mabel Millán. Cabe mencionar que, pese al galardón y su difusión en los medios, esta sonata al ser reciente aún no goza de la popularidad que otras de sus obras. Tal es así que todavía hay personas del ámbito musical (guitarristas, compositores y público melómano) que desconocen su existencia o la confunden con el *Decamerón* escrito en los años ochenta, obra también destacada, pero con diferencias que se aprecian desde su número de movimientos.

En contraste con el *Decamerón Negro* de 1981, que plasma en sonido algunos relatos contenidos en la obra homónima del etnólogo alemán Leo

Frobenius⁵, esta nueva obra plasma los elementos protagonistas de esos relatos amalgamados con elementos de la cultura afrocubana: seres míticos, deidades, elementos naturales y finalmente rompe la cuarta pared trayendo a los intérpretes del relato: los griots, de quienes hablaré más adelante.

Como ocurre con otras artes, se puede contar más de una historia en una narración, y Leo Brouwer aprovecha esto para hacer de esta sonata igualmente un discurso que toca el tema de la historia de la música, a través de la incorporación y empleo de elementos y citas incluso textuales de los diferentes períodos; por último, me parece importante recordar lo que bien apunta el mismo Leo Brouwer en su conversación con Juan Manuel Samacá (2016) que aparece en el trabajo de grado -de la Universidad Distrital de San José de Caldas, en Colombia- de este último: El acercamiento de Brouwer con la música ritual no se da inicialmente con el yoruba, sino con el vudú cubano en una fiesta de Toque de santos, aunque su lectura del *Decamerón Negro* de Frobenius fue igualmente a una edad temprana. Reconoce también que dividió en tres el Decamerón, y que la primera parte resultante, inspiración para *El arpa del guerrero* del *Decamerón Negro* de 1981, es la que lidera sus ideas para plasmar ese texto en música, incluso a la fecha.

I.- Güijes y gnomos

El primer movimiento de la *Sonata* rescata el elemento del güije: popular y duendesca figura mítica de la cultura cubana del caribe, representada como un ser pequeño, de piel oscura, cabello negro encrespado, sonriente, feo, bromista y muy juguetón que habita en los bosques y los ríos, donde gustoso retoza en el agua y se introduce en las actividades de las personas quienes, al descubrirlo, huyen sin volverse a sumergir en el agua⁶.

⁵ *El Decamerón Negro*, originalmente llamado *Der Schwarz Dekameron* es un compendio de cuentos y relatos de poblaciones africanas practicantes del yoruba, recopiladas por Leo Frobenius en un libro dividido en dos secciones: Lo romántico y lo caballeresco, por un lado, y cuentos, fábulas y leyendas por el otro.

⁶ Del artículo "Güijes y Chichiricús", del sitio Hispanidad y Mestizaje. (2010) Rescatado por: <https://web.archive.org/web/20100326160755/http://hispanidadymestizaje.es/mitpop.htm#1>, consultado el 22 de mayo de 2021.

Brouwer toma ritmos sincopados y secciones muy marcadas de los mismos para representar a los güijes, y mezcla ambos mundos: lo anterior, la herencia africana, y la tradición de los gnomos europeos, misma que toca a través de una cita textual de la *Fantasía VIII* de Luys Milán, comenzando a modo de chiste con la frase “Tientos. “Luys de Milán con sus duendes.” Doppio Lento”. Esta última característica dota al movimiento, además, de la presencia contextual del período renacentista.

II.- Treno por Oyá

En el segundo movimiento de la *Sonata*, tenemos dos conceptos clave que debemos esclarecer: El treno, que la RAE define como un canto fúnebre o lamentación por alguna desgracia, y Oyá, Orisha femenina, señora de la centella, el remolino, del arcoíris, el agua y la tempestad, pero igualmente, como señala George Brandon en su libro *Santería from Africa to the new world* (1997), “Oyá es también la responsable de llevarnos al mundo de los muertos, ella es la guardiana de los cementerios.”

Este movimiento contextualmente tiene una significación múltiple, abierta a la interpretación tanto del intérprete como del escucha: ¿Será Treno por Oyá por la muerte inevitable que toda persona en algún momento debe afrontar?, ¿Podrá ser Treno por Oyá por el cese de importancia progresiva de la religión y sus deidades en el mundo occidental?

Este movimiento presenta desde el inicio patrones que, por una sorprendente coincidencia, pude encontrar en un rezo para Oyá, interpretado por el ensamble Abbilona en su disco *Rezos y Moyubba a los Orishas*⁷. Aquí entra también un término interesante: *Moyubba*. Este término, acorde con el manual de procedimientos de los Adoradores de los Orishas, emitido por el Buró Federal de Prisiones de los Estados Unidos (1999), es definido como “una oración cantada

⁷ Ensamble Abbilona (2001). *Rezos y Moyubba a los Orishas*. La Habana, Cuba. Bismusic. Duración total 39 minutos.

dirigida a Dios, honrando a los antepasados difuntos y a los Orishas”, lo cual cobra sentido cuando recordamos el término “treno”, mencionado con anterioridad.

Posee también una sección de notas rápidas que en algunos pasajes parecen evocar la sonoridad de la Kora, instrumento de cuerda que justamente es a lo que se refiere el *Decamerón Negro* original como *El arpa del guerrero*. Este es un instrumento característico de los griots, personajes importantes de la comunidad yoruba, que mencionaremos a profundidad en la descripción del cuarto movimiento.

Treno por Oyá puede ser interpretada como una referencia al período clásico, con base en su posición en la *Sonata* y la presencia de un reducto de bajo Alberti.

III.- Burlesca del aire

En este movimiento, Brouwer destaca la figura de la herencia española del Romanticismo, justamente abundante en arias, operetas, burlescas y danzas de salón, y la combina con el *aire*, que es un elemento natural protagonista también en las narrativas que siguen corriendo hasta nuestros días a cargo de los griots.

En este movimiento, los ritmos parecen dar más protagonismo a la evocación del balafón⁸, cita a Francisco Tárrega, pero curiosamente sin mencionar en ningún lado su nombre o indicar la cita textual, como si tomase justamente la herencia que le corresponde a partir de su primer maestro, Isaac Nicola; o porque se obvia el conocimiento previo de la mazurca *Adelita* del compositor español.

IV.- La risa de los griots

Finalmente llegó el momento de hablar de la figura de los Griots, personas con una de las funciones más importantes de las sociedades del África Occidental. Narradores de historias y hechos sociales. La memoria de los pueblos se hace presente en sus narrativas, como señala la investigadora brasileña Teresinha Prada en su escrito sobre la *Sonata del Decamerón* publicado en el blog “*Música*

⁸ Instrumento percutivo tradicional africano, similar al xilófono o a la marimba.

Contemporânea para Violão”, y suelen acompañar sus historias y canciones con música de instrumentos como la Kora (una especie de arpa-guitarra) y el balafón⁹.

Además de narradores y músicos, los griots son poetas, historiadores y genealogistas que agregan detalles relacionados con sus vidas y la vida de sus audiencias a las ancestrales narraciones, manteniéndolas relevantes a través del tiempo, como apunta la investigadora Hakimah Abdul-Fattah, del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York en su texto *How Griots Tell Legendary Epics through Stories and Songs in West Africa*.¹⁰

En este movimiento, Brouwer imita a partes iguales la sonoridad de la kora y el balafón, en un movimiento que rescata y entrelaza motivos y fragmentos de los movimientos anteriores, añadiendo un cuarto y último período de la historia de la música: las vanguardias, representadas por él mismo y citando fragmentos de sus propias obras entre las que destaca el *Elogio de la Danza*, e incluso rescatando el tradicional arpegiado de la kora, utilizada por los griots para acentuar las partes cumbre de sus relatos, y presente también en su *Decamerón Negro* original.

⁹<https://musicacontemporaneaparaviolao.blogspot.com/2017/11/leo-brouwer-sonata-del-decameron-negro.html>, consultado el 11 de octubre de 2021.

¹⁰ <https://www.metmuseum.org/blogs/metkids/2020/sahel-sunjata-stories-songs>, consultado el 4 de junio de 2021.

Eduardo Martín (1956-)

Eduardo Martín Pérez es un guitarrista reconocido internacionalmente, compositor y profesor cubano nacido en La Habana en 1956. Inició sus estudios musicales en 1971 en la Escuela Vocacional de Música Fernando Carnicer, pasando por instituciones superiores como la Escuela Nacional de Instructores de Arte, la Escuela Nacional de Arte, y concluyéndolos finalmente en 1985 en el Instituto Superior de Artes de La Habana. Ha tomado cursos de perfeccionamiento con Isaac Nicola, Leo Brouwer, David Rusell, Alirio Díaz y Antonio Lauro, entre muchos otros.

En el portal EcuRed, medio de la Enciclopedia Cubana que recopila información oficial del medio cultural y académico de la Isla, se dice que dentro del mundo guitarrístico no solo ha sido solista, sino que su labor profesional lo ha llevado a trabajar como guitarrista acompañante del Coro Nacional de Cuba, dirigido por la galardonada directora Digna Guerra. También ha sido miembro fundador del cuarteto Guitarra 4 con Walfrido Domínguez, Rey Guerra y Carlos Alberto Lloró, entre muchos otros duetos, tríos y cuartetos que ha creado a lo largo del tiempo. Ha sido ganador de múltiples concursos a nivel internacional como el Concurso Internacional de Guitarra de Radio Francia y ha sido seleccionado delegado compositor del Festival Sonidos de las Américas por la America Composer's Orchestra. Ha realizado numerosas giras en América, Europa, y aparecido en televisión y radio para muchos países en América, Europa y Asia.

Su música incluye gran cantidad de obras para guitarra sola, guitarra y voz, conjuntos de cámara y orquesta sinfónica, y goza de relevancia para la enseñanza musical de su natal Cuba en todos los niveles, además de formar parte del repertorio obligado de concursos internacionales de guitarra.

En sus frecuentes giras internacionales realiza recitales, clases magistrales, seminarios y talleres, obteniendo siempre excelente acogida de especialistas y público. Sus composiciones integran programas de estudio de la guitarra en academias de música en muchos países y también forman parte del repertorio de prestigiosos artistas.

Es uno de los compositores más solicitados de la guitarra contemporánea, sus obras han sido interpretadas y grabadas en los cinco continentes, alcanzando cada vez mayores niveles de difusión.

Preludio, rezo y canto a Obatalá

Esta obra, que en fechas recientes cumple 30 años de existencia, es una armonización de múltiples rituales dedicados a Obatalá, mismos que serán enunciados por orden de aparición en sus correspondientes apartados.

Para la elaboración de estas notas, tuve la fortuna de contactar a Eduardo Martín, quien me dio un texto escrito por él mismo intitulado “Acerca de Obatalá” que citaré a continuación:

Obatalá, el más viejo de los orichas¹¹, es el mediador para que reine la paz entre los demás santos. Viste de blanco, y corresponde a la Virgen de Las Mercedes en el sincretismo cultural cubano.

Aunque no hay una traducción literal de los textos utilizados, se sabe que el sentido de estos cantos es de petición primero y luego de agradecimiento a este importante santo.

Él puede acceder directamente a Orula, (así se le conoce en Cuba) que es el Dios supremo en el panteón yoruba. De esta forma puede funcionar como mediador entre Orula y los orichas. Cuando entre ellos hay pelea y discordia, no puede haber paz para los hombres.

La obra, como su nombre lo indica, se divide en tres movimientos, respetando las líneas rituales del rezo y el canto, e incluyendo un prelude. Cabe destacar que estos cantos originalmente se hacen a *capella* o con acompañamientos de

¹¹ Oricha es en Cuba la manera de referirse a lo que en África llaman Orisha, las deidades de la religión yoruba y sus derivadas en América

percusiones, siendo carentes así de instrumentos armónicos o melódicos que acompañen al solista o hagan de solista.

Preludio

La primera sección de este tríptico tiene una funcionalidad puramente introductoria, con un ritmo periódico con acentos sincopados, que se puede interpretar como un vaivén circular que a su vez genera una atmósfera, reminiscencia, como en el caso de la obra anterior, de la sonoridad de la kora. Esta sección es importante y definitoria en la obra, pues contiene y presenta algunos de los elementos que aparecerán en las siguientes secciones, como son estructuralmente el llamado y respuesta. Las características de los solos que tendrán las guitarras más adelante: una guitarra toca escalas de ritmo más rápido que el fondo y otra toca notas en saltos, con más cadencia y en staccato, la presencia de ritmos complementarios entre ambas guitarras, y la armonía estática de esta misma parte.

Rezo

El rezo comienza como el último resquicio de la atmósfera anterior y entonces una de las dos guitarras comienza a “cantar” la melodía de uno de los rezos a Obatalá de la religión lucumí¹²: el *Baba alayé o*, mismo que pude localizar en el compendio Canto a los Orishas, de un autor anónimo¹³.

Posteriormente a la interpretación de toda la tonada de este rezo, la guitarra “cantante” guarda silencio, e inicia una segunda parte percutida entre las dos guitarras, a modo de emular los tambores que regularmente acompañan este rezo, y solo después de varios compases, comienza la ejecución del rezo en voz de los intérpretes, a la vez que percuten sus guitarras manteniendo el ritmo. La melodía en la pieza no está completa, pero sí el fragmento del rezo:

¹² Religión surgida en América, producto del sincretismo de la religión yoruba con la fe católica.

¹³ <https://www.slideshare.net/SangoLeke/canto-a-los-orishas-179326229>, consultado el 19 de noviembre de 2021.

Baba alayé o, baba alayé o

Baba kue úro

ochembió la yeye o

Okunn ni baba

Canto

En esta última sección del tríptico, Eduardo Martín vuelve a tomar fragmentos íntegros de las piezas rituales a Obatalá, siendo en esta ocasión tomada la melodía, letra y ritmo acompañante del canto *Akete Oba Oba*, y parte de la letra y melodía de otro canto. La primera canta:

Akete Oba Oba se niyé

Akete Oba Oba se niyé

babay oko darao ban la ese

o ban la ese

babafu mi layé

Continúa con un enérgico intermedio musical, en el cual la primera guitarra es protagonista. Culmina la sección con la reaparición del primer canto, pero con una armonía modificada, casi atmosférica, y finalmente estalla en una segunda intervención musical, esta vez con elementos percusivos y en un clímax conclusivo que en ciertos momentos repite una frase de otro canto, empleado para finalizar:

Wi ni wi ni

mo palé

Gary Ryan (1969-)

Nacido en Orpington, Reino Unido en 1969, Gary Ryan es un compositor, guitarrista y catedrático, destacado por el uso y manejo de las técnicas tradicionales de la guitarra acompañadas de técnicas extendidas y enriquecidas con influencias musicales de todo el mundo, mismas características que se ven reflejadas también en sus composiciones.

Según el sitio oficial del *Royal College of Music de Londres*, Ryan inició sus estudios a la edad de ocho años en la *Guildhall School of Music*¹⁴, posteriormente en 1987 ganó una beca para estudiar en la *Royal Academy* con Timothy Walker. En 1991 se graduó con honores y con muchos premios en su haber, incluido el premio Julian Bream. Luego realizó estudios de posgrado con un premio del Fleming Trust, y en 1997 fue nombrado Asociado Honorario de la *Royal Academy of Music*.

En 1996 fue nombrado profesor de guitarra en su Alma Máter, cargo que sigue ocupando a la fecha, además de ahora ser también director adjunto de cuerdas y mantener su carrera como concertista profesional.

En su sitio web personal, se destaca que Gary Ryan es invitado regularmente a actuar en todo el mundo con apariciones recientes en Australia, China, Dinamarca, Alemania, India, Nueva Zelanda, Malasia, Portugal, España, Suecia y el Reino Unido y que también tiene una gran demanda como músico de cámara y actúa regularmente con John Williams y John Etheridge en el trío de guitarras 6 hands.

También se acredita que inició su faceta de compositor en 2001 con su obra *Scenes of the wild west*, y que actualmente posee 13 publicaciones en su haber.

En 2013, Gary Ryan se convirtió en el primer músico desde John Williams (en 1983) en recibir una beca del *Royal College of Music de Londres*, reconociendo su contribución al instrumento volviéndose uno de los únicos cuatro guitarristas que han recibido este honor, siendo otros receptores anteriores Andrés Segovia y Julian Bream.

¹⁴ <https://garyryan.co.uk/biography/>, consultado el 10 de agosto de 2021.

Benga Beat

Escrita a finales de 2010 y publicada en propia interpretación de Gary Ryan en 2011, y también localizable en su disco *Patterns in time*, *Benga Beat* se volvió una pieza icónica dentro de su carrera.

En el prefacio de la partitura, Ryan aclara que su idea al escribirla era crear una pieza entretenida con sabor africano, inspirada en las impresiones sonoras que le han dejado años de escuchar la amplia diversidad y riqueza de la música africana, concretamente de la música Benga de Kenya, surgida en la década de 1940.

Este género surgió en Nairobi a partir de la manera en que los guitarristas imitaban las líneas sincopadas que los músicos de la tribu Luo interpretaban en el *nyatiti*, un tipo de guitarra-arpa de 8 cuerdas que comparte similitud con la *kora* yoruba. Cabe mencionar que investigaciones recientes han arrojado que los luos, igbos y yorubas de la Nigeria de África Occidental estuvieron estrechamente relacionados en el pasado.

El *Benga Beat* está dividido en tres partes. Inicia en re menor, tiene una parte central de percusión mediante técnicas extendidas, y culmina con una parte festiva en re mayor. Posee en su primer tercio una línea de la voz, la cual aclara el compositor es únicamente un recurso auditivo de sílabas sin sentido, a modo del scat, que se debe cantar a la vez que se toca la línea de la guitarra.

Esta vez, el concepto utilizado es la sonoridad dentro de los rituales religiosos, y el rescate de la idea de monosílabos y frases para entrar en trance, presentes en poblaciones incluso en México, dota a la obra de una familiaridad con el género que está representado y en el cual está inspirado.

En torno al proceso de grabación

Para la producción de este material conté con el apoyo de mi amigo de carrera Ariel Torres del Prado, a quien, aprovecho estas líneas para expresar mi gratitud. Él ha trabajado mucho tiempo en el medio de la grabación y registro sonoro de televisoras de renombre y fue en su estudio que la parte auditiva de este trabajo cobró vida. La grabación fue distribuida a lo largo de varias sesiones en las que grabamos una pieza a la vez, con el objetivo de asegurar la calidad de cada interpretación.

Por recomendación de Ariel, hemos utilizamos tres micrófonos para grabar la guitarra: uno cardioide al frente de ella, otro unidireccional que apuntaba al brazo y uno arriba de mi cabeza. De este modo, el sonido resulta más familiar al intérprete. Como guitarristas no escuchamos nunca realmente cómo suena lo que tocamos al frente de nuestro instrumento: lo escuchamos desde arriba (posición natural de la cabeza). El sonido tomado en la boca del instrumento tiende a resaltar el grave. Es profundo, quizás demasiado. Aplicando la técnica de los tres micrófonos, el sonido resulta más orgánico, y se puede rescatar la cotidianidad de los movimientos de los dedos en la mano izquierda que, aunque no son deseables, nunca son del todo inexistentes. Considero que para las técnicas extendidas en Benga Beat y las percusiones queda ad hoc esta disposición.

Los programas de grabación utilizados en la producción fueron Pro Tools y Logic Pro. En posproducción fueron adecuadas las frecuencias de la guitarra percutida, principalmente para sonar sin saturaciones. El retoque utilizado finalmente fue el mínimo para respetar la sonoridad natural de la guitarra, y para las voces fue utilizada la reverberación y la toma múltiple para lograr las sonoridades propuestas.

Reflexiones y comentarios finales

Considero que, llegando a un momento culminante con la grabación de estas piezas, aún queda un largo camino por recorrer. Para mí, porque en el transcurso de ella me he dado cuenta del enorme mar al que me metí y del cual no creo poder terminar de conocer en lo que me queda de vida. Y para la sociedad mexicana, que, incluso siendo cada día más comprometida con la visualización de las poblaciones herederas de este legado, creo que aún pueden reconocer más aspectos como los que yo he encontrado a lo largo de este año de elaboración de este escrito y de la grabación de las obras.

Asimismo, he podido también experimentar la sensación de grabar material académico en un estudio profesional por primera vez, con todo lo que ello implica. Constato ahora en carne propia que la grabación de música ha sido, desde sus inicios en 1860, un importante testimonio de la actividad musical, cultural y social del tiempo del que procede, y, con ello, una ventana que nos invita y ayuda a conocer nuestra historia a través del sonido. Al ser la música una manifestación tan compleja y omnipresente para la sociedad actual, más aún ahora que se apoya en la mediación que la grabación ofrece, termina por ser un reflejo de la realidad donde es concebida: formas de pensar, acontecimientos, gustos y modas dejan testimonio de su existencia y sus porqués en la historia de las comunidades.

Ciertamente el mundo actual brinda espacios para la difusión de las manifestaciones artísticas, pero mientras lo hace, genera patrones de consumo, que finalmente no terminan de visibilizar en su totalidad la riqueza cultural que hay en el mundo.

Al mismo tiempo, redescubrí mi instrumento, y es que la guitarra ofrece una amplia gama de posibilidades sonoras que se encuentra en evolución constante y, con los años y nuestro contexto, la música académica se ha alimentado de la música popular para hacerla crecer a partir de la música escrita, es decir, la composición académica también ha obtenido aportación valiosa de la cultura afrocubana, más

concretamente de la música ritual yoruba: conceptos, cosmovisión, ritmos y melodías de las cuales partió este trabajo.

El compromiso del intérprete cuando toca en vivo es llevar la música al momento y lugar de su interpretación; cuando es su deber grabar, se torna un compromiso más grande: su obra entonces trascenderá al tiempo.

Como músico y admirador de las culturas de África, concretamente la yoruba, la posibilidad de participar en su difusión y su permanencia, ha sido más que un incentivo para realizar esta grabación.

Fuentes consultadas

Abdul-Fattah, H. (20 de abril de 2020). *MET Museum*. Recuperado 4 de junio del 2021, de How Griots Tell Legendary Epics through Stories and Songs in West Africa: <https://www.metmuseum.org/perspectives/articles/2020/4/sahel-sunjata-stories-songs>

Amira, J., & Cornelius, S. (1992). *The Music of Santería: traditional rhythms of the bata drums*. Crown Point IN: White Cliffs Media Co.

Brandon, G. (1997). *Santería from Africa to the New World*. Indiana: Indiana University Press.

Brouwer, L. (2012). *Sonata del Decamerón Negro*. La Habana: Espiral Eterna.

EcuRed. (s.f.). *EcuRed*. Recuperado el 22 de enero de 2021, de Eduardo Martín Pérez: https://www.ecured.cu/Eduardo_Mart%C3%ADn_P%C3%A9rez

- EcuRed. (s.f.). *EcuRed*. Recuperado el 22 de enero de 2021, de Fernando Ortiz:
https://www.ecured.cu/Fernando_Ortiz
- Federal Bureau of Prisons. (1999). *Federal Bureau of Prisons Web Site*. Recuperado 12 de febrero del 2022, de Orisha Worshippers (Orishamanual.pdf).
- Frobenius, L. (1910). *Der schwarze Dekameron*. Berlín: Vita, deutsches verlaghaus.
- Martín, E. (Reedición 2017). Preludio, rezo y canto a Obatalá. Cubafilin.
- Mendoza Toro, R. J. (2018). *Notas al programa obras de Leo Brouwer, Carlos Chávez, Alberto Ginastera, Juan Antonio Sánchez*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mitología popular cubana. (26 de marzo de 2010). *Mitología popular cubana*. Recuperado 22 de mayo del 2021, de Güijes y Chichiricús:
<https://web.archive.org/web/20100326160755/http://hispanidadymestizaje.es/mitpop.htm#1>
- Ortiz, F. (1950). *Africanía de la musica folklorica de cuba*. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación.
- Prada, T. (19 de noviembre de 2017). *Música Contemporânea para Violão*. Recuperado el 11 de octubre del 2021, de Leo Brouwer – a Sonata del Decamerón Negro (2012):
<https://musicacontemporaneaparaviolao.blogspot.com/2017/11/leo-brouwer-sonata-del-decameron-negro.html>
- Royal College of Music London. (s.f.). *Royal College of Music London*. Recuperado el 2021, de Gary Ryan: <https://www.rcm.ac.uk/Strings/professors/details/?id=01396>
- Ryan, G. (2011). *Benga Beat*. Québec: Doberman-Yppan.
- Ryan, G. (s.f.). *Gary Ryan*. Recuperado el 10 de agosto de 2021, de Biography:
<https://garyryan.co.uk/biography/>
- Samacá Sáenz, J. M. (2016). *Guitarra y Literatura: Análisis interdisciplinar de dos obras para guitarra solista basadas en libros de cuentos, el Decamerón negro de Leo Brouwer y ficciones de Juan Diego Gómez*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.