

La música cameral cubana a inicios del siglo XXI: Yalil Guerra y Old Habana

Cuban chamber music at the beginning of the 21.st century: Yalil Guerra and Old Habana

Arleti Molerio Rosa

Universidad de Cuenca, Ecuador

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6280-1717>

Correo electrónico: arleti.molerior@ucuenca.edu.ec

RESUMEN

Introducción: Al estudiar el entramado musical de compositores cubanos que se localizan en un ámbito foráneo, nos acercamos a un proceso de conexiones que comprende diferentes puntos de vista y que, a su vez, se entrelazan discursivamente en un escenario que construye códigos culturales que refuerzan la identidad. Dentro de este marco, el trabajo brinda una especial atención analítica a la producción de música de cámara de Yalil Guerra Soto (1973).

Métodos: Para la historiografía tradicional, la música de cámara está ligada a un número de integrantes de un formato instrumental/vocal de géneros establecidos en la época del clasicismo, que se interpretan en un espacio relativamente pequeño e íntimo. En esta investigación se desarrolla la propuesta de análisis sustentada en el criterio *enactivo*, es decir, relaciones multivalentes e interactuantes que se desatan en una individualidad receptora-creadora a partir de tópicos específicos evocados, planteándonos que todo analista es a su vez sujeto perceptor-creativo de la obra a la que se enfrenta.

Resultados: Nos centramos en un enfoque analítico de su propuesta musical *Old Habana* del compositor y guitarrista Yalil Guerra por sus interconexiones entre la música académica-popular. El contexto sonoro expone un tradicional cuarteto de cuerdas. La imagen tímbrica es convencional, pero encierra a su vez una gama de perfiles que sustentan el discurso y conjugan efectos de interconexión semántica, otorgándole una singular visión estética. Es notable la alternancia de compás según el requerimiento discursivo adquiriendo diversidad en las secciones de desarrollo.

Conclusiones: El concepto cameral extiende sus alcances hacia los géneros considerados folclóricos o populares, imbricando un pensamiento unificador que describe a la música como un todo. Analizamos y corroboramos en la obra de Yalil Guerra, la resignificación del mundo sonoro de la música popular tradicional cubana en un contexto académico.

PALABRAS CLAVE: composición musical; identidad; códigos culturales; música de cámara.

ABSTRACT

Introduction: By studying the musical framework of Cuban composers who are located in a foreign environment, we approach a process of connections that includes different points of view and that, in turn, are discursively intertwined in a scenario that builds cultural codes that reinforce the identity. Within this framework, the work provides special analytical attention to the production of Chamber music by Yalil Guerra Soto (1973).

Methods: In this research, the analysis proposal based on the *enactive* criterion is developed, that is, multivalent and interacting relationships that are unleashed in recipient-creator individuality from specific topics evoked, considering that every analyst is in turn a perceiving subject. - Creative of the work he faces. For traditional historiography, Chamber music is linked to a number of members of an instrumental/vocal format of genres established at the time of classicism, which are performed in a relatively small and intimate space.

Results: We focus on an analytical approach to his musical proposal *Old Havana* by the composer and guitarist Yalil Guerra for its interconnections between academic and popular music. The sound context exposes a traditional string quartet. The timbre image is conventional, but in turn contains a range of profiles that support the discourse and combine effects of semantic interconnection, giving it a unique aesthetic vision. The alternation of compass according to the discursive requirement is notable, acquiring diversity in the development sections.

Conclusions: the cameral concept extends its scope to the genres considered folkloric or popular, interweaving a unifying thought that describes music as a whole. We analyse and corroborate in the work of Yalil Guerra, the resignification, of the sound world of traditional Cuban popular music in an academic context.

KEYWORDS: musical composition, identity, cultural codes, Chamber music.

INTRODUCCIÓN

La historia de la música cubana es un vasto, intrigante, dinámico, fascinante, sugestivo, excitante y a menudo avasallador fresco. De sus nebulosos orígenes al reconocimiento universal del que goza hoy en día, la música cubana ha crecido en estatura y sus aspectos folklóricos y populares han influenciado progresivamente el modo de hacer música de otras culturas.

OLAVO ALÉN

La música y la cultura cubana, han trascendido la escena internacional desde su aparición y desarrollo en los siglos XVIII y XIX; hoy, sin duda alguna, cumplen un papel protagónico en el proceso de transculturación actuando con un sugestivo dinamismo. Tal como sugiere Leo Brouwer: «Ya no se puede hablar de una música *pura*, exclusivamente cubana. La música cubana ha influido en el mundo y el mundo ha influido a su vez en ella» (1989).

Al estudiar el entramado musical de compositores que se localizan en un ámbito foráneo, nos acercamos a un proceso de conexiones que comprende diferentes puntos de vista y que, a su vez, se entrelazan discursivamente en un escenario que construye códigos culturales. Con este enfoque, la indagación se aproxima en el estudio de la música de cámara cubana de comienzos del siglo XXI, realizada en el contexto del trabajo creativo de

compositores formados en el Instituto Superior de Arte de La Habana, y que actualmente residen en el exterior del país, podríamos citar, como referentes, las figuras de Louis Aguirre, Irina Escalante, Ailem Carvajal, Mónica O'Reilly o Yalil Guerra. Dentro de este marco, el trabajo brinda una especial atención analítica a la producción de música de cámara de Yalil Guerra y de su obra *Old Habana*, primera obra dedicada a su maestro Aurelio de la Vega.¹

DESARROLLO

Conceptos y lenguajes expresivos

Identidad musical

La conformación de tramas culturales ha ido generando a partir de los nuevos entornos de vida, un conjunto de influencias para nuevas asimilaciones musicales, procurando alcanzar un encuentro con la identidad musical cubana y los lenguajes expresivos foráneos, en los cuales la crítica no ha incursionado suficientemente.

En Cuba, prácticamente el siglo XX no ha sido estudiado. Se trata de períodos de renovación en los que caen las viejas estructuras y surgen otras completamente nuevas; períodos que condicionan al compositor, diferentes niveles de aproximación a las fuentes de información, así como diferentes modos de conceptualización de estas fuentes. Es entonces cuando los teóricos se sitúan delante de una nueva realidad que pide imperiosamente ser interpretada, explicada y justificada. (Rodríguez, 2019: 5)

La actual producción de jóvenes compositores y su labor artístico-creativa en el ámbito musical académico, es un objeto de análisis que la musicología cubana debe plantearse con mayor interés para, de esta manera, profundizar en su proceso de comprensión y difusión, dado por mostrar la identidad musical cubana en el mundo.

De la misma forma, se estudian las interacciones musicales que se establecen entre los distintos estilos compositivos, determinando características comunes y divergencias en el lenguaje musical. La analogía que la producción musical indicada tiene con el escenario de la cultura musical en Cuba y la identidad que nos define, es uno de los objetivos del trabajo, replanteando el matiz con que se ha conducido el tema.

Es importante mencionar los cuestionamientos que desde hace algunas décadas han proliferado en torno a la identidad cultural cubana, y especialmente las investigaciones relacionadas con las formas en que esta se manifiesta. Al respecto, la musicóloga María de los Ángeles Córdova ha señalado que su conformación constituye un proceso, resultado

¹ Este trabajo es parte de la investigación titulada *Música académica cubana del siglo XXI. Un enfoque analítico de la producción de cámara realizada por compositores cubanos residentes fuera del país (2009-2010)*. Tesis de Maestría en Pedagogía e Investigación Musical defendida en la Escuela de Música de la Facultad de las Artes, Universidad de Cuenca, Ecuador.

de aportaciones y asimilaciones culturales que se han sintetizado y cristalizado a través de determinadas formas culturales.

En este contexto, es importante que, en algunos de los textos conocidos en la historiografía, se considere el aspecto nacional como lugar de estadía y no pertenencia a la esencia del entendimiento de lo cubano. Por lo antes señalado, hemos asumido como principios referenciales las ideas del antropólogo e investigador cubano Fernando Ortiz (1963) en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, donde enfoca el término *transculturación* como el proceso de transformación cultural debido al contacto de dos culturas diferentes, surgiendo un intercambio dinámico, y, consecuentemente, nuevas ideas y configuraciones culturales.

La perspectiva de Josep Martí (2004), dilata el espectro del término *transculturación* a todos los procesos de difusión entre entramados culturales que impliquen cambios formales, semánticos y funcionales en aquello que se difunde debido a la diferente constitución y dinámica interna de dichos entramados.

El desarrollo de la ciencia de la cultura va demostrando que muchas problemáticas no resueltas aún en el campo de la música requieren de enfoques interdisciplinarios y de un entendimiento de entramados culturales, los cuales nos acercaran a una solución respecto a la problemática especificada. (Martí, 2004)

Sin la teoría de identidad, el concepto de *transculturación* evidentemente perdería fuerza y relevancia ya que son dos ideas que se complementan.

En los términos clásicos del concepto, hay *transculturación* porque hay culturas que se identifican, o son identificadas como algo existente y diferente que entran en contacto, hay identidad entre otros motivos, porque la misma idea de *transculturación* implica la existencia de algo que se puede trascender y que, por tanto, posee su propia identidad. Las identidades solo son reveladoras cuando interactúan entre ellas.

Otra mirada sobre identidad ha sido la de la investigadora cubana Carolina de la Torre Molina. Sus estudios dedicados al análisis del fenómeno identitario han favorecido a la conformación del concepto general planteado dentro del entramado musical referido, al respecto, dice:

Cuando se habla de *identidad* de algo, se hace referencia a procesos que nos permiten suponer que una cosa, en un momento y un contexto determinados, es ella misma y no otra (igualdad relativa consigo misma y diferencia también relativa con relación a otros significativos), que es posible su identificación e inclusión en categorías y que tiene una continuidad también relativa en el tiempo. (De la Torre, 2019: 47)

Música académica

Conceptos como académica, música popular, nacional, tradicional, entre otros, que definen el siglo XX, musicalmente, se desdibujan cuando intentamos delimitarlos con

exactitud.² Como se demuestra, la musicología actual exterioriza un vacío en cuanto a la utilización de una terminología adecuada. Sin embargo, con otra mirada, lo *académico* en arte es lo que ha pasado por una formación, sea el conservatorio o la universidad, entonces, *música académica* sería la música de aquellos que han tenido una formación académica y que la practican con una cierta uniformidad. Música académica es el término que aceptamos en este enfoque, pues el compositor seleccionado tiene un contexto específico que se acerca a la definición expuesta, aunque entendemos que aún el término es muy impreciso en el escenario musicológico.

Contexto cultural

En concordancia con el discurso propuesto, se tiene presente la utilización de conceptos como *deconstrucción*, *descentramiento*, *desdefinición*, que tratan de explicar los nuevos paradigmas axiológicos en los que se debate nuestra modernidad. Si desplazáramos estos conceptos al arte musical, nos permitirían tener otra visión de los fenómenos que se presentan en la actualidad, sin embargo, utilizamos los conceptos de deconstrucción y descentramiento como vías que nos permiten reflexionar acerca de las posiciones teóricas del arte musical contemporáneo, a partir del acervo crítico y reconstructivo de los actuales discursos filosóficos y de la cultura. Como menciona la musicóloga cubana Iliana Ross, la crisis actual de los criterios esenciales del arte, como son: creatividad, técnica y trascendencia, que tienen su base en el pensamiento filosófico contemporáneo, han generado una superación de las barreras entre la alta y baja cultura, aquellas manifestaciones simbólicas, tradicionalmente excluidas de los espacios elevados del arte, forman una nueva representación que se define no por las marcadas diferencias entre un tipo de arte y otro, sino por la conjugación y la síntesis de principios estilísticos de ambas esferas:

[...] Con ello se trata de enriquecer las herramientas analíticas de la ciencia musicológica y de esta manera dar impulso integrador y de diálogos al establecimiento de un ejercicio crítico en música, que nos permite conectarnos con las principales tendencias del pensamiento contemporáneo. (Ross, 2000)

En otro punto, es pertinente asumir los enfoques que el compositor, guitarrista y director de orquesta, Leo Brouwer, propone sobre el contexto cultural en que el creador actúa; designa el contexto como circunstancia que rodea al creador, dicho contexto –al que califica de vivencia– puede ser de orden filosófico, social, ambiental o político, que

² La problemática de definir lo que en siglos anteriores se denominó *Música clásica* o *culta*, se hace cada vez más cuestionable. Muchas han sido las aproximaciones en la actualidad con nombres como *Música contemporánea*, pero se nos dificulta su alcance cuando también es contemporáneo el *rock*, el *jazz*, el *pop*; otro nombre ha sido *Música de vanguardia*, pero cada género tiene su vanguardia, existe una vanguardia del tango, de la nueva trova, del danzón por citar algunos géneros. También ha sido manejado el término de *Música seria*, que es muy cuestionable; *Música nueva*, que no incluiría la música de ayer, entre otras apreciaciones.

influye infinitamente más que la información técnica. Su ensayo, *La música, lo cubano y su innovación*, tiene el mérito de apartarse del lugar común de analizar la música cubana encerrada solo en el marco de lo nacional y aportar para su análisis un enfoque universal planteando que la música cubana ya no es consecuencia de la música de dos continentes, sino la de todo el mundo.

Brouwer (1989) reconoce la importancia del antecedente histórico de la cultura del compositor como identidad nacional, no como fuente de imitación sin sentido, sino como fuente de conocimiento que le sirva de referencia para su propia identificación. En este marco, cuestiona por inoperante la dicotomía *música popular / música académica*, enfocándose en demostrar la interdependencia que existe entre ambas, además de considerar la diferencia no a partir de los géneros y estilos, sino de sus funciones sociales. Asimismo, propone que el análisis contemporáneo no puede fragmentarse más en compartimientos estancos.

Aspectos metodológicos

En esta investigación se desarrolla la propuesta de análisis sustentada en el criterio *enactivo*, es decir, relaciones multivalentes e interactuantes que se desatan en una individualidad receptora-creadora a partir de tópicos específicos evocados, planteándonos que todo analista es a su vez sujeto perceptor-creativo de la obra a la que se enfrenta. Los análisis estructurales y perceptivos se establecieron en los nuevos enfoques de la Musicología, basados en las ideas del compositor francés Pierre Boulez (1963) quien señala que lo que importa no es el *qué*, sino el *por qué*.

Para Boulez, la obra en sí misma no es autónoma; plantea que, si uno pretende extraer algo realmente valioso de ella, en todo momento debe hacer referencia al creador que la concibió, a la contextualización de su pensamiento estético y a sus lenguajes expresivos.

En otra perspectiva, los análisis semánticos tienen un sustento teórico conceptual extraído de los trabajos del investigador y compositor Edson Zampronha (2000) utilizando su definición de sentido musical. De la misma manera, el estudio espectral de las obras electroacústicas y mixtas se orientaron desde el manejo de las interacciones de materiales, enfocadas en análisis espectromorfológicos³ y los de la Gestalt.⁴

A partir de las exigencias que imponen los lenguajes musicales estudiados, se desarrolló una metodología de análisis con un enfoque plural y dialéctico. La hermenéutica de este proceso amerita hacer reflexiones sobre los conocimientos obtenidos hasta el momento y su revaloración, logrando expandir diferentes horizontes de interpretación sobre el concepto cameral.

³ La *espectromorfología* es un manejo de los materiales sonoros que dedica su atención al espectro de las alturas disponibles y sus transformaciones a través del tiempo.

⁴ La Gestalt maneja las relaciones de similitud, proximidad, balance, simplicidad, complejidad, unidad, armonía entre otros elementos, que desarrollan los materiales sonoros en las obras de este formato.

Aproximaciones y resultados

Notas sobre la música cameral académica cubana

En el contexto del trabajo, es importante desde el principio mencionar la ambigüedad existente en la definición de música de cámara, lo cual nos obliga a replantear y teorizar sobre esta categoría musicológica. *Música de cámara*, ha sido uno de los términos más empleados en el transcurrir de la historia musical, muchas veces, se le atribuyeron propiedades ajenas a ella, y en otras, limitaron su alcance a elementos que sí le son inherentes. Para la historiografía tradicional, la música de cámara está ligada a un número de integrantes de un formato instrumental/vocal de géneros establecidos en la época del clasicismo, que se interpretan en un espacio relativamente pequeño e íntimo.

En otro enfoque, habitualmente, la definición ha estado sujeta a la enunciación de rasgos característicos, sin diferenciar los niveles de importancia que tienen estos rasgos en la conformación de la categoría. Por lo general, se señalan los componentes organológicos, — el carácter del contenido, las relaciones de factura, entre otros elementos —, sin embargo, todas estas descripciones solo pueden tener un uso práctico, pero no hacen posible su empleo en la elaboración teórica del concepto, aunque cuando nos referimos a la música es imposible teorizar sin aludirlos directa o indirectamente.

Por otro lado, es imprescindible señalar que, el género cameral, en todas las épocas, se ha encontrado a la vanguardia de los cambios estilísticos y técnicos, comportándose como un factor que favorece la evolución creativa. Muchos pueden ser los elementos que propician este proceso, entre ellos la factibilidad del formato accesible, el desarrollo técnico de los músicos que integran los conjuntos camerales, y la reducción de financiamiento; pero lo cierto es que esta categoría de vanguardia se ha mantenido hasta nuestros días. A todo este acontecer, nos preguntamos: **¿Cuáles son los parámetros estrictamente musicales que determinan la música de cámara?**

Consideramos que esta inquietud aún no tiene respuesta, casi siempre al tratar de responder esta pregunta se recurre a las poéticas que lo sustentan, sin que se produzca un acercamiento al organismo sonoro concreto. El lenguaje musical en la música de cámara, funciona con complicadas conexiones internas describiendo un refinado diseño. Las técnicas composicionales que se utilizan dentro del desarrollo discursivo de la música de cámara, se diferencian de los otros géneros por el singular cuidado individual con que son abordadas.

De igual modo, las exigencias interpretativas en el ámbito cameral, asumen una complejidad de mayor envergadura por el papel de protagonismo que se adjudican los intérpretes. Otro de los elementos que interconecta este entramado, y que identifica al sistema de la música de cámara, es a quién está dirigida y la percepción de la audiencia con relación a este género. El discurso que define la terminología, está ligado a un lugar restringido, donde se pueden percibir tenues detalles y apreciar la conducción e intimidad de pensamiento. En este sentido, la estética de la música de cámara exhibe a un género experimental (esta

característica no es reciente, se viene manifestando en todo el devenir musical: cuartetos de Mozart, Beethoven, Brahms, Bartok) y, por lo tanto, genera lenguajes, comportándose como un laboratorio de ideas, sin dejar a un lado la obra de arte en sí misma.

El pensamiento compositivo, en el ámbito de la música cameral actual, exige un heterogéneo acercamiento a las divisiones genéricas. Si antes un indicador principal fue la cantidad de ejecutantes, (para solista, dúo, trío, cuarteto, etc.), en el presente no funciona, por los complejos asuntos de la evolución musical. Por lo tanto, buscamos nuevos parámetros que nos ayuden a identificar o definir el fenómeno de la música de cámara, los mismos que pueden ser analizados desde la perspectiva del discurso musical, entendido como «la forma en la cual los elementos musicales fluyen y trabajan como evidencia de su relación y papel dentro de la red o jerarquía de la pieza» (Sigal, 2009).

Una obra de música de cámara acústica, que utiliza un discurso de intencional matiz de extensión tímbrica y que rompe con los conceptos y estándares occidentales clásicos sobre el sentido del límite, presenta un pensamiento y un lenguaje muy cercano a la estética electroacústica, sin dejar de ser un producto acústico y viceversa, una obra electroacústica que expone un pensamiento y lenguaje cercano a la estética acústica, presenta un pensamiento y discurso de esta índole, aunque sea interpretado por medios electrónicos.

Una nueva problemática referente al ámbito perceptivo se produce en el desarrollo de la música electroacústica; en este caso, en el escenario puede no aparecer ningún intérprete, sin embargo, un oído musical más o menos desarrollado, fácilmente indicará a que género pertenece la obra escuchada (camerística o no).

Con todo lo antes expuesto, consideramos a la música de cámara como un sistema muy amplio, que se entrelaza con varios subsistemas, los mismos que a su vez se encuentran en diferentes tipos de relación unos respecto a otros. En el enfoque se tienen en cuenta varios indicadores que nos llevarán a aproximarnos a identificar la música de cámara.⁵

⁵ a) *Música de cámara según la función social*: Tradicionalmente ha sido considerada como toda aquella que pudiera interpretarse en un espacio íntimo, teniendo un estatus académico. Hoy, es necesario replantearse y expandir esta categoría hacia otros formatos de diferente función social como son, las agrupaciones folclóricas y el folclor urbano.

b) *Música de cámara según los componentes organológicos*: Los componentes organológicos que definen a la música de cámara son fundamentalmente los dúos, tríos, cuartetos, quintetos hasta llegar a agrupaciones de nueve integrantes, siendo ejecutada por instrumentos de cuerda, viento y piano, además de conjuntos vocales camerales tradicionales. Otra posibilidad, es la orquesta de cámara, muy utilizada en todas las épocas de la historia de la música, así como también, las obras para instrumentos solos que están incluidas en este contexto, aunque muy pocas fuentes la asumen en este grupo. En nuestros días, este escenario se ha dilatado con el surgimiento de nuevas tecnologías, emergiendo formatos compuestos por instrumentos acústicos y electroacústicos entre otras opciones posibles.

c) *Música de cámara según las estructuras formales concretas*: Este aspecto se refiere a los géneros concretos que interpreta la música de cámara tradicional, entre los que se localizan la sonata, las variaciones, las formas simples y compuestas, binarias, ternarias, el concierto *grosso*, y las obras para instrumentos solos;

Música mixta electroacústica-acústica y sus interconexiones

El avance tecnológico es uno de los acontecimientos esenciales de nuestra cultura y sociedad. La relación de la música con la tecnología ha sido un proceso que se ha dado a través de todas las épocas con interacciones o relaciones diferentes, podemos mencionar la analogía existente en el barroco, por ejemplo, con el desarrollo de los instrumentos de teclado, dando como resultado el surgimiento del fortepiano.

Incontables pueden ser los modelos de esta interrelación en la historiografía de la música académica, sin embargo, en el escenario actual, esta unión ha creado heterogéneas dimensiones de interacción. La música no se aleja de este acontecer, aplicando la tecnología como herramienta en la creación musical y de esta manera, formando parte del quehacer cotidiano del compositor contemporáneo. Este proceso tecnológico ha tenido diferentes impactos; por un lado, ha transformado la manera en que se grababa la música documentada en sus inicios; y, por otro, ha transmutado el lenguaje y la estética que la cortejaba.

En la segunda mitad del siglo XX, surgieron las denominadas músicas concreta y electrónica, dos estilos que se realizaban a través de soportes de grabación. Estos dos lenguajes compositivos fueron diluyéndose a la vez, creando dimensiones diversas y llegando a unificarse en lo que en la actualidad conocemos como música electroacústica; término que, en el escenario contemporáneo, por lo general, se refiere más a los medios utilizados que a una propuesta estética que la defina con exactitud, sin embargo, existe un sentido y un discurso con una profunda reflexión sobre el lenguaje musical que maneja, infiriendo de manera indiscutible sobre la interpretación, el pensamiento y la escucha de la música en general.

En este sentido, trabajamos con la obra de Yalil Guerra, su sutil manejo de relaciones semánticas y técnicas en el contexto camerale aportan a su producción un peculiar discurso basado en un matiz de evidente intertextualidad.

Música y compositores cubanos contemporáneos que residen en el exterior

Las dos últimas décadas del siglo XX formaron en el Instituto Superior de Arte de La Habana una generación muy singular: Ileana Pérez Velásquez, Vivian Ruiz Acosta, Eduardo Morales Caso, Keila Orozco Alemán, Alain Perón Hernández, Carlos Puig Hatem, Ailém Carvajal Gómez, Yalil Guerra, Yosvany Quinteros, Louis Aguirre, Irina Escalante, Monica O'Reilly, entre otros, fueron los protagonistas de este acontecer.

De estos creadores, queda una huella en la historia de la música académica cubana, ya que no solo se limitaron a recibir conocimientos, sino que promovieron y revolucionaron todo el estado en el que se encontraba la composición de ese momento.

Al pasar los años ha resultado difícil seguir el devenir profesional de esta generación artística ya que muchos de ellos residen de manera temporal o definitiva fuera de Cuba.

expandiéndose a los géneros folclóricos y a las formas creadas en el escenario académico de los siglos XX y XXI, donde se revelan nuevas relaciones de conexión con medios visuales, escénicos, electrónicos, etc.

La nueva realidad de la musicología contemporánea busca ver procesos y discursos musicales en un escenario holístico, permitiéndonos tener otra visión del fenómeno actual, por lo que, asumir el acontecer de la producción musical de los compositores que residen en un ámbito foráneo, nos permite profundizar en el proceso y contribuir a una mejor comprensión y difusión del existente escenario compositivo cubano.

Yalil Guerra Soto (1973): un enfoque analítico de su propuesta musical. Interconexiones entre la música académica-popular

En este escenario se inserta la obra *Old Habana* de Yalil Guerra,⁶ su quehacer en ambas dimensiones académica-popular lo hacen acreedor de un sutil manejo de relaciones semánticas y técnicas que aportan a su producción un peculiar lenguaje basado en un matiz de intertextualidad.

Su música ha sido interpretada en múltiples salas de conciertos en Estados Unidos, Ecuador, Canadá, Italia, España, México, Colombia, Puerto Rico y Cuba a cargo de prestigiosas agrupaciones como la Orquesta Sinfónica de Montreal, la Orquesta Filarmónica de California, la Orquesta de Baja California, Orquesta Solistas de La Habana e intérpretes internacionales como Elizabeth Rebozo, Iliana Matos, Lisette Pérez, Gerardo Pérez Capdevila, Francisco Castillo y Miguel Bonachea por citar algunos.

⁶ Yalil Guerra Soto nace en La Habana el 27 de abril de 1973, en un hogar muy relacionado al ambiente artístico, sus padres —el afamado dúo Rosell y Cary— lo vincularon a este contexto a muy temprana edad. Su participación en programas televisivos y eventos culturales, junto a la prolifera carrera familiar acompañó la primera etapa de su vida musical. Ingresó a la Escuela Nacional de Música donde dedica sus esfuerzos a la guitarra clásica, alejándose por un tiempo del contacto con el escenario popular que había mantenido hasta ese entonces. Bajo la dirección académica de su profesor Jorge Luis Zamora, desarrolla una trascendental y virtuosa carrera dentro de la guitarra clásica, obteniendo con solo 16 años el primer premio en el Festival Internacional de Guitarra Clásica celebrado en Cracovia, Polonia convirtiéndose en el intérprete cubano más joven en ganar un premio internacional. Su significativo desarrollo académico lo lleva a ingresar en el Instituto Superior de Arte de La Habana, donde se ilustra con los profesores Jesús Ortega, Joaquín Clerch y Efraín Amador. Cabe destacar, la trayectoria que tiene Cuba dentro del espacio de la academia guitarrística, Noel Nicola, Leo Brouwer, entre los ya mencionados catedráticos, conformaron una vertiente que instruyó todo el acontecer de los años venideros. Para dar continuidad a su perfeccionamiento técnico, se traslada a España al Real Conservatorio de Música Reina Sofía de Madrid, donde obtiene un Máster en guitarra clásica bajo la dirección del maestro Gabriel Estarellas; sin embargo, Guerra mostraba un interés constante hacia la Composición. Esta motivación lo lleva a estudiar contrapunto y fuga, con profesores como Daniel Vega y Mercedes Padilla Valencia. Pero es Aurelio de la Vega quien realmente le compromete en el mundo compositivo. Su trabajo no se limita solo al escenario académico, es posible que sus influencias musicales lo lleven a ejercer en dos dimensiones, (académica-popular) comenzando una significativa carrera como productor y arreglista que lo relaciona a importantes empresas de la industria musical. Son reconocidos sus trabajos en programas televisivos como *Univisión*, *Telefuturo* y *Canal 41 de Miami*; ha compuesto para los Premios *Grammy Latinos*, Premios *Lo Nuestro*, *Sábado Gigante*, *Escándalo TV*, *Up From*, *Tributo a nuestra música*, Premios Juventud, entre otros. En la actualidad se desempeña como productor y compositor en su estudio de grabación en Burnak, California, siendo el presidente de *RYCY Productions Inc*. Su catálogo recoge diversos formatos instrumentales y vocales, pero lo indudable de estos géneros es que trascienden los espacios convencionales establecidos, recreando un escenario lleno de invenciones.

Especial conexión existe entre la producción artística de este compositor y la Camerata Romeo, quien fuera nominada al Grammy Latino por la obra clásica contemporánea *Al Partir*, incorporada al disco *Renacimiento* de este destacado compositor, productor y guitarrista, inspirada en el soneto de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda. El estreno mundial de esta pieza se realizó en la antigua Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís del centro histórico de La Habana en 2019. Al respecto comentó:

[...] es ineludible enmarcarlo dentro de la sonoridad de la música cubana clásica contemporánea. Referencias al son, la trova, el bolero, lo afrocubano y la canción de la isla, dan colores y matices perceptibles de nuestra tradición más popular en los ritmos que entretejen la pieza. (Guerra, 2020)

Aproximación analítica de la obra Old Habana

Old Habana es una obra de su repertorio que concierne al entorno cameral y conecta este ambiente con la *música popular* como recurso compositivo, esta creación exterioriza una compleja analogía con los ambientes referidos por lo que resultó de interés para el diseño de análisis. Esta obra aparece en dos discos nominados al *Grammy Latino 2010* en la categoría de Mejor Disco de Música Clásica junto con su ópera prima.

Existen otras producciones dentro de su catálogo que evidencian claramente la interconexión entre los dos ambientes (académico-popular) como es el caso de la *suite* para piano *Batey*, pero en el contexto del trabajo *Old Habana* nos resultó muy sugestivo por su sutil intertextualidad. El manejo de elementos de un intencional matiz identitario nos proporciona un escenario que resignifica el panorama cultural cubano y nos aproxima al pensamiento estético del compositor.

De la misma manera, podemos considerarla como una subversión representativa en el contexto del tema indicado por el tratamiento de expansión del pensamiento académico-popular, ampliando la perspectiva sobre los conceptos y esquemas ya presentados sobre estos criterios.

Por lo reciente de su creación *Old Habana* (2009) no ha sido hasta la actualidad objeto de estudio por musicólogos e investigadores: «La obra tiene un formato cameral nuevas generaciones de músicos cubanos, muchos de los cuales no conocen de su existencia» (Hernández, 2009).

La propuesta de estreno es muy peculiar presentando una muestra audiovisual en YouTube el 30 de julio del año 2009. Este comportamiento interdisciplinario amplía las posibilidades expresivas del pensamiento estético de Guerra, promoviendo fructíferas relaciones con otros dominios expresivos como es el video. De este tema se expresa el autor: «Mi trabajo no se limita a escribir la música, yo la grabo, la produzco, y además hago el video de las mismas, para ayudar a transmitir visualmente el sentimiento que la música refleja» (Hernández, 2009).

Comenzaremos entonces, refiriéndonos al tratamiento de relaciones de materiales tímbricos en la obra. El contexto sonoro expone un tradicional cuarteto de cuerdas. La imagen tímbrica es convencional, pero encierra a su vez una gama de perfiles que sustentan el discurso y conjugan efectos de interconexión semántica, otorgándole una singular visión estética. Para ilustrar de mejor manera este aspecto, es necesario acercarnos al impacto del son cubano y el chachachá dentro del acontecer musical de la isla.

Las más recientes investigaciones sobre identidad cubana han demostrado que el son resulta decisivo en la conformación de este estrato. Se argumenta que este género se comporta como algo más al estar presente su estilo en casi todas las manifestaciones de la música popular o incluso dentro de la académica, llegando a convenir en la mayoría de las fuentes en considerarlo un sistema de signos, que constituye un modo de hacer en la música cubana. Es necesario mencionar a Mercedes de León cuando dice que existe una retroalimentación de los rasgos que definen al son como género, pues se considera que sus matices se proyectan hacia el resto de manifestaciones de la música cubana o bien esos rasgos existen dispersos en todas esas manifestaciones y encuentran su expresión concentrada en él. Lo cierto es, que al operar este referente sonoro dentro del contexto de la obra nos impone un inevitable contacto con lo cubano. La relación que proyecta este aspecto en el timbre es más notoria en la sección B, donde se utilizan efectos de *pizzicato* y figuraciones rítmicas que pueden sugerir un acercamiento al escenario sonoro del son. Por otro lado, el chachachá sintoniza en este mismo momento como un elemento intertextual que se interrelaciona con el discurso general de la obra. Sin embargo, la delicadeza de presentación de estas ideas se diluye en sutiles insinuaciones que se fusionan con el lenguaje discursivo que caracteriza la obra.

En el siguiente ejemplo se exhiben las figuraciones rítmicas y tímbricas de los géneros anteriormente señalados:

The image shows a musical score for a string quartet, measures 60-62. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music features a rhythmic pattern of eighth notes. In measure 60, the strings play a rhythmic figure with a *mp subito* dynamic marking. In measure 61, the strings continue with a *pizz.* marking. In measure 62, the strings play a rhythmic figure with a *mp* dynamic marking. The score also includes a *pizz. div.* marking in measure 62, indicating a pizzicato divisi effect.

Fig. 1. Ejemplo de los compases 60-62

En otro aspecto el material rítmico, se delimita según la sección, ocupando una concepción operativa dentro del discurso general. La variada propuesta de articulación rítmica dentro del compás, establece un peculiar proceder a partir de la distribución y redistribución de las mismas células rítmicas empleadas (uso de tresillos, figuras de diseños binarios; comportamientos derivados del son entre otras). Es notable la alternancia de compás según el requerimiento discursivo adquiriendo diversidad en las secciones de desarrollo.

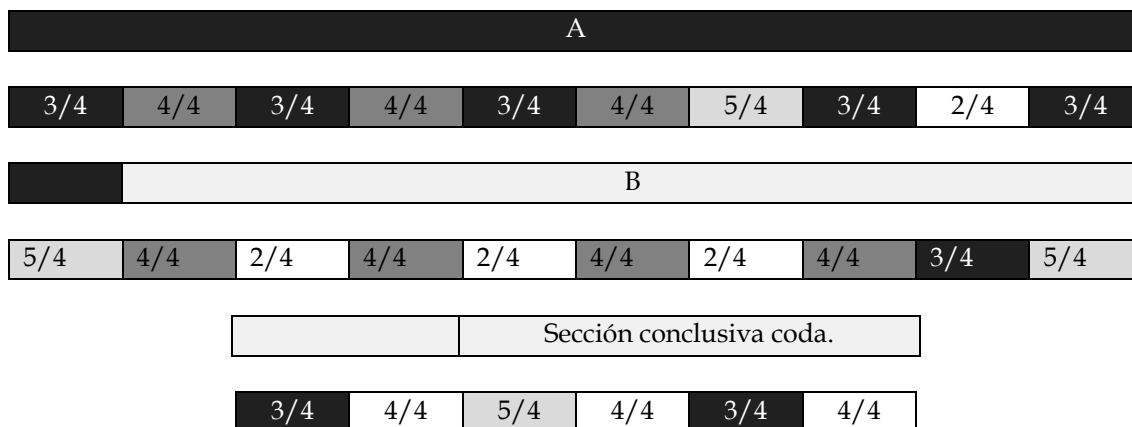


Fig. 2. Alternancia de compás

El comportamiento de los materiales rítmicos se aborda de manera heterogénea en las diferentes secciones, sobre todo en las de desarrollo que proponen la traspolación de códigos rítmicos característicos del son y del chachachá dentro de un escenario estético-musical académico, recreando una analogía intertextual entre dos ámbitos musicales.

Para establecer un análisis de estas secciones delimitaremos los materiales rítmicos empleados. La primera sección y su reexposición muestran una homorritmia basada en el siguiente esquema:

Score in C to my professor Aurelio de la Vega
Old Habana

Adagio

The musical score for 'Old Habana' (measures 1-6) is presented for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The tempo is marked 'Adagio'. The score shows a homorhythmic pattern across all instruments, with dynamics ranging from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The time signature is 3/4.

Fig. 3. Ejemplo de los compases 1-6

La sección B, por su parte, presenta figuraciones rítmicas derivadas del son y del chachachá, como se indica en el siguiente ejemplo:

The image shows a musical score for measures 73-76. It includes five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. The Vln. I and Vln. II staves are marked with 'div.' and 'f'. The Vla. staff is marked with 'pizz.' and 'div.'. The Vc. and Db. staves are marked with 'mp'. There are two purple boxes highlighting the Vln. I and Vln. II staves, and a red box highlighting the Vla. staff. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns.

Fig. 4. Ejemplo de los compases 73-76

Es distintiva la combinación rítmica que se sustenta en la segunda parte de la sección B donde bajo el principio de variante de tres esquemas métricos específicos se instituye una combinación continua que interconecta el discurso rítmico. A esto se refiere el siguiente ejemplo:

The image shows a musical score for measures 82-84. It includes five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. The Vln. I and Vln. II staves are marked with '(p)'. The Vla. staff is marked with '(p)'. The Vc. and Db. staves are marked with 'arco' and 'mf'. There are two purple boxes highlighting the Vln. I and Vln. II staves, and a red box highlighting the Vla. staff. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns.

Fig. 5. Ejemplo de los compases 82-84

Además de conformar tres modelos rítmicos referenciales, la combinación continua e interna entre ellos amplía el nivel discursivo; en este principio se transforma el nivel de relación o estructuras rítmicas internas, logrando una factura rítmica muy peculiar.

Con respecto a la estructura formal, la obra está concebida en una forma binaria compuesta que precisa sus secciones con cambios texturales, funciones rítmicas y armónicas. En este contexto, el compositor pudo haber utilizado las regularidades de alternancia como un principio que convive en las fórmulas propias del son, el chachachá, y la estructura binaria. Algunas de las características que se acercan a este enfoque de interconexión entre las tres estructuras pueden ser fundamentadas en la repetición constante de un estribillo o motivo en alternancia con una sección contrastante, así como también la construcción de la primera sección establecida de dos frases iguales.

Los principios de concepción formal no se contraponen, se complementan estableciendo un tratamiento de coherencia en los recursos de elaboración. A continuación, analizaremos estas secciones y las interrelaciones entre los elementos que conforman el discurso.

Estructura general:

Sección A Compases: 1-59	Sección B Compases: 60-121
-----------------------------	-------------------------------

Sección A:

La sección está estructurada con el siguiente esquema:

a Compases 1-8	a' Compases 9-16	b Compases 17-30	c Compases 31-42	a Compases 43-51	a' Compases 52-59.
----------------------	------------------------	------------------------	------------------------	------------------------	--------------------------

Fig. 6. Secciones y las interrelaciones entre los elementos que conforman el discurso

Las figuraciones rítmicas en las secciones (a-a') tienen un comportamiento homorrítmico, proyectando una textura predominantemente homófona. Dentro de este proceso resulta particular la extensión de la tesitura en las partes conformadas por a y a' de los compases 43-59 que se sintoniza con el clímax de la obra volviendo a presentar 145 un matiz sonoro que confluye en un unísono a nivel rítmico y una factura acordal que dramatiza el resultado. En el caso de las secciones b y c; existe una homofonía que intercambia funciones dentro del desarrollo tímbrico desplegándose en heterogéneas dimensiones. De la misma manera, manipula a su vez diferentes estructuras rítmicas que articulan el discurso y las traslada de una sección a la otra como es el caso de los siguientes figurados:



Sección B:

a Compases 60-78	b Compases 79-97	a Compases 98-105	a' Compases 106-113	Coda Compases 114-121.
------------------------	------------------------	-------------------------	---------------------------	------------------------------

Fig. 7. Estructura rítmica

La sección desarrolla un material rítmico, tímbrico (este elemento se identifica con los *pizzicatos*) que se conecta con el son y el chachachá, exteriorizando una reinscripción o traspolación de estos signos de la tradición sonora cubana en un escenario de carácter estético musical académico y contemporáneo. La textura por su parte desarrolla un comportamiento variable sugerido por la combinación de facturas y el intercambio de funciones que ellas realizan. Ejemplo de este tratamiento:

The image shows a musical score for measures 88-90. It consists of five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure starts with a dynamic marking of *(p)*. The second measure has a dynamic marking of *f sub*. The third measure has a dynamic marking of *p*. The Viola part is highlighted with a red border, and the Violoncello and Double Bass parts are highlighted with a blue border. The Viola part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The Violoncello and Double Bass parts feature a simple, sustained note with a dynamic marking of *(mf)* in the first measure and *p* in the second and third measures.

Fig. 8. Ejemplo de los compases 88-90

El pensamiento es integrador y funciona como una textura homófona que se desenvuelve en varios elementos (principal, intermedio, y acompañante). De manera general en esta sección prevalecen comportamientos que dan lugar a principios de desarrollo y elaboración musical.

A partir del compás 98 se proyecta un sentido conclusivo retomando el motivo inicial con algunas modificaciones que están presentes en las relaciones armónicas, sin embargo, reúne los demás aspectos expresivos que logran reproducir la imagen sonora inicial, entre ellos, la textura, factura, ritmo, tesituras y carácter dramático.

La sección a´ amplía una vez más el registro tímbrico articulando su discurso con la Coda que llena de elementos rítmicos, tímbricos y armónicos que cohabitan en la obra y conducen al final.

A tempo

f sub

b

Fig. 9. Ejemplo de expansión tímbrica, compases 106 -109

Al ser *Old Habana* una producción tonal, la armonía es otro de los elementos que articula el discurso narrativo. Su función puede ser analizada comprendiendo las relaciones interválicas que se desarrollan tanto a nivel vertical como horizontal.

Plan tonal general:

Sección A		Sección B	
Dom	Fam	Solm	MiM

Fig. 10. Plan general

Es significativa –en el orden melódico– la relación individual que cada instrumento proyecta, estableciendo pequeños contactos con otras tonalidades dentro de un contexto tonal ya marcado, provocando una ambigüedad que se convierte en un recurso compositivo unificador dentro de toda la obra. Ejemplo:

Score in C

to my professor Aurelio de la Vega

Old Habana

Yalil Guerra
March 2009

Adagio



T(Cm9) = V6/4 IV6 VI III6 = IV VII I II7

Fig. 11. Ejemplo de los compases 1-7

Como se presenta en el ejemplo anterior, independientemente de la relación que predomina en el discurso armónico (Dom) la línea melódica del cello inserta contactos con tonalidades vecinas (Fam), este procedimiento permite analizar desde dos perspectivas el proceso armónico vertical-horizontal.

Otro de los momentos que presenta intertextualidad tonal está dado en el último acorde exhibiendo un bloque armónico que se comporta con un principio dual Mayor menor, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo.



Fig. 12. Ejemplo de los compases 118-121

Old Habana propone una estética musical donde prevalece una filosofía de relaciones de peculiar concepción, sustentada en la interrelación de híbridos y creativas abstracciones expresivas del hacer musical de las tradiciones cubanas. El manejo de estas concepciones se traduce en un resultado sonoro de elevado nivel de relaboración, que se inserta dentro de un lenguaje académico contemporáneo.

CONCLUSIONES

La actual corriente compositiva en el ámbito de la música cameral, exige un replanteamiento de las múltiples asociaciones analíticas, y en nuestra propuesta lo sustentamos desde la perspectiva del pensamiento, discurso y lenguaje musical; en este sentido, se dilatan las posibilidades de indagación, produciendo una intermediación más concreta al organismo sonoro.

Cabe destacar la relevante superación de disciplinas en el arte, que proporcionan una fructífera interconexión con híbridos dominios expresivos; por lo que, es posible concebir el concepto de música de cámara adaptándolo a este proceso y ampliando sus expresiones a otras manifestaciones artísticas. Por otro lado, el concepto cameral extiende sus alcances hacia los géneros considerados folclóricos o populares, imbricando un pensamiento unificador que describe a la música como un todo. Analizamos y corroboramos en la obra de Yalil Guerra, la resignificación, del mundo sonoro de la música popular tradicional cubana en un contexto académico.

En los resultados del proceso investigativo, se demuestran las distintas posibilidades de formatos y conexiones, dilatando el pensamiento cameral no solo desde el aspecto tímbrico, sino también desde el funcional y estructural. Los enfoques de análisis operados, abordan en híbridos espacios algunas de las posibilidades de expansión que se describen actualmente dentro del discurso musical del género cameral.

Sin embargo, encontramos indicadores que unifican el lenguaje musical conectando el discurso:

1. El manejo tímbrico como una entidad expresiva que cumple diversas funciones: semánticas, estructurales y articulatorias. El sonido adquiere dimensiones como signo y color.
2. El recurso textural y contrapuntístico descrito con funciones dramáticas y estructurales.
3. Las propuestas creativas que se encuentran incluidas en los lenguajes contemporáneos.
4. La expresión de marcos identitarios en un imaginario universal.

De esta forma, se refleja un aspecto identitario que relaciona el mundo sonoro cameral con el pensamiento creativo. El factor de la identidad, visto con una mirada basada en el diálogo cultural, permite interconectar y afirmar la hipótesis planteada al inicio de este

trabajo. La complejidad que encierra el concepto en la actualidad, precisa replantear los tradicionales enfoques, al mismo tiempo que permite afirmar que es insostenible hablar de *identidad* sin especificar el contexto en el que se utiliza.

La creciente globalización provoca una significativa influencia en los procesos identitarios. El incremento de estímulos sociales en este ambiente incita un profundo cambio en el modo en que se entiende este acontecer en el cual se puede considerar a la emigración cubana sumida en el proceso; si analizamos este punto de vista, no existe contraposición en el pensamiento de concepción de la cultura cubana y entre los emigrados que participan en esta dimensión, quienes se mueven en los mismos parámetros culturales que identificamos en el contexto cubano, comportándose así como una extensión de la cultura cubana de todos los tiempos.

REFERENCIAS

- BROUWER, L. (1989). *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- BOULEZ, P. (1963). *Relevés d'apprenti*. Paris: Éditions Du Seuil Jalons (pour#une#décennie)
Paris: Christian Bougeois Éditeur.
- DE LA TORRE, C. (2019). Las identidades: una mirada desde la psicología. Premio de la Crítica de la Fundación Fernando Ortiz. La Habana.
- GUERRA, Y. (2020). *Al Partir*, obra de Yalil Guerra interpretada por la Camerata Romeu.
<http://open.spotify.com>
- HERNÁNDEZ, J. (2009). Música culta, Música popular. Entrevista realizada por Jesús Hernández Cuellar a Yalil Guerra. Disponible en: <https://dispace.ucuenca.edu.es/pdf>
- MARTÍ, J. (2004). Transculturación, globalización y músicas de hoy. *Revista Transcultural de Música Boletín de Música* No.8. Disponible en <http://www.casadelasamericas.org>
- MOLERIO, A. (2009-2010). *Música académica cubana del siglo XXI. Un enfoque analítico de la producción de cámara realizada por compositores cubanos residentes fuera del país*. Tesis de Maestría en Pedagogía e Investigación Musical. Facultad de las Artes, Escuela de Música. Universidad de Cuenca, Ecuador.
- ORTIZ, F. (1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Primera Edición, 1940. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- RODRÍGUEZ, M. (2019). *Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea 1947-1980*. Tesis Doctoral del Departamento Arte Contemporáneo, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://1library.co>
- ROSS, I. (2000). Las interconexiones dialogísticas del arte musical contemporáneo. Disponible en: <http://www.casa.co.cu>musicologia>
- SIGAL, R. (2009). *Implementación de ideas en el Lenguaje, discurso y significado en la música Electroacústica*. Archivo de la Biblioteca de la Universidad de Cuenca. Disponible en: <http://www.casa.co.cu>musicologia>

ZAMPRONHA, E. (2000). *La construcción del sentido musical. Estudios transdisciplinarios*. FAPESP, p. 7. Sao Pablo: Arte y Cultura.

DATOS DE LA AUTORA

Arleti M. Molerio Rosa (1973, Santa Clara, Cuba). Licenciada en Música, especialidad Dirección de Orquesta, en 2000 en el Instituto Superior de Arte, Cuba. Magíster en Pedagogía e Investigación Musical en 2010 en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Ecuador. Doctora en Música de la Universidad Católica de Argentina, Santa María de los Buenos Aires en 2016. Profesora titular con la categoría docente de agregado tres en la Universidad de Cuenca, Ecuador. Ha impartido seminarios de investigación especializados en el área de la música en cursos de posgrado y maestrías. Ha publicado diversos artículos en revistas indexadas en las especialidades de música en Argentina, Chile, Cuba y Ecuador. Ha sido docente del Instituto Superior de Arte (Cuba), de la Universidad Estatal de Cuenca (Ecuador), desempeñándose en esta última como Directora de Programas de Maestría en investigación musical. En el último año ha sido directora del Departamento de Posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.



Este texto se distribuye bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Licencia Internacional.

ISSN: 0042-1547 (papel) ISSN: 1997-6720 (digital)

<http://islas.uclv.edu.cu>