

La Música Guitarrística de Leo Brouwer

(Una concreción de identidad cultural en el repertorio de la música académica contemporánea)

por

Vladimir Wistuba-Álvarez

I. A MODO DE PROLEGÓMENO

Poco se ha relatado pero podemos afirmar que junto a los seres barbudos de piel blanca europeos, los caballos, las armas de fuego y las espadas, las armaduras y los vidrios de colores que asombraron a los habitantes amerindios también estuvieron las guitarras y vihuelas (Giro, 1986: 16-17).

De hecho, desde los primeros tiempos del "encuentro" [—y no decimos "descubrimiento", entre muchas razones porque el "asombro" del choque cultural fue mutuo— (Todorov, 1984)], la guitarra se adentró sonando en una tierra entonces completamente ignota para el Viejo Mundo y sonando pronto completará cinco siglos.

¿Quién duda hoy en día que uno de los símbolos con que se identifica en el mundo a esa inmensidad territorial y cultural que es América Latina y el Caribe, no lo tengamos en la guitarra?

Dos razones centrales para este fenómeno son: para la guitarra la facultad de asimilación imitativa de todas las músicas y sonoridades instrumentales, fruto del incesante *mestizaje cultural* desarrollado en la confluencia de las culturas amerindia, europea y africana, que como el intelectual venezolano Arturo Uslar Pietri enfatizara: ha sido *único en la historia de la humanidad* (Uslar, 1986).

Así, desde hace cinco siglos, confluyeron tanto las flautas, vasijas, timbales y cantos amerindios como las vihuelas, arpas, espinetas, órganos de leño, cantos e idiomas peninsulares, tambores y cantos africanos cada uno con sus particularidades, en los sincretismos musicoculturales resultantes, presentes hoy en la expresión y en el repertorio académico de la guitarra latinoamericana.

La segunda razón es consecuencia de la primera, ya que por aquella asimilación maravillosa y por ese mestizaje irreverente la producción guitarrística latinoamericana ha alcanzado en este siglo y especialmente después de la década de los años 50 su pequeña *Época de Oro*.

Así la espiral de la historia se expresa elocuentemente: la vihuela que ya madura hacia prodigios durante el *Siglo de Oro* del 1600 en la península ibérica, con nombres como Luis de Milán, Mudarra, Valderrábano, Pisador, etc., y que titubeando tocara las arenas de las grandes culturas precolombinas hoy revela su expresión guitarrística latinoamericana en contenido y estilo.

Si en el plano económico nuestro continente vive y pena en el subdesarrollo, consecuencia colonial del temprano desarrollo de otros continentes, como bien lo ha destacado el escritor uruguayo Eduardo Galeano (Galeano, 1983), en el repertorio guitarrístico sucede la maravilla de ser en la actualidad una

Revista Musical Chilena, Año XLV, enero-junio, 1991, N° 175, pp. 19-41

potencia rectora que conjuga la alta elaboración creativa contemporánea con la excelencia innegable de sus materias primas vernáculas. Ejemplo de lo anterior lo constituye la obra guitarrística de *Leo Brouwer*.

1.1. *Reseña biográfica*

El compositor y guitarrista *Leo Brouwer* (Leovigildo Brouwer Mesquida nacido el 1 de marzo de 1939 en La Habana) es después de los compositores *Amadeo Roldán* (1900-1939) y de *Alejandro García Caturla* (1906-1940) el compositor cubano de mayor renombre de música contemporánea. El crítico inglés Colin Cooper ha señalado:

"El más grande compositor vivo de la guitarra, no es una frase fácil para cualquier contexto, pero considerando todos los hechos es imposible pensar en otro compositor con un mejor derecho a esa designación" (Cooper, 1985:13; cf. Wistuba, 1987c: 57).

Leo Brouwer se graduó en el Conservatorio de Peyrellade en 1955 y estudió guitarra con el maestro *Isaac Nicóla*, en 1959 el gobierno de su país le otorga una beca para realizar estudios en la Juilliard School of Music y en la Universidad de Hartford en Estados Unidos. En 1961 asume el cargo de Director del Departamento de Música del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica), ejerce también la Cátedra de Composición en el Conservatorio Nacional Amadeo Roldán y la asesoría musical de Radio La Habana.

En la segunda mitad de los 60 al crearse el GES (Grupo de Experimentación Sonora) del ICAIC, *Brouwer* realiza una importante labor docente que fructificaría, por ejemplo, en la maduración del mundialmente conocido movimiento musical de La Nueva Trova Cubana, con figuras como la de los trovadores *Silvio Rodríguez* y *Pablo Milanés*. *Brouwer* en la actualidad es Director General de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. En 1987 le fue conferido el status de *Miembro de Honor de la UNESCO*, máxima distinción adjudicada a los músicos que han dedicado su vida a una extraordinaria actividad musical. Anteriormente, por ejemplo, han recibido este reconocimiento músicos tales como *Menuhin*, *Shankar*, *Karajan*, entre otros.

El catálogo general de composiciones de *Leo Brouwer* incluye más de sesenta obras y cerca de un número similar de películas cubanas llevan música de su autoría (—él mismo confiesa haber compuesto más de 120 bandas sonoras para filmes—). Ya en 1963 con su obra *Sonograma I* (para piano preparado) se sitúa como la figura más destacada de la llamada *Vanguardia Cubana*, el movimiento del avant-garde musical que incluye entre otros a *Juan Blanco*, *Carlos Fariñas* y *Roberto Valera*. Algunas de sus obras más destacadas para guitarra son:

La Danza Característica (1957), *Los Estudios Sencillos I-X* (1960), *El Elogio de la Danza* (1964), *Canticum* (1968), *La Espiral Eterna* (1971), *Tarantos* (1973), *Parábola* (1974); los Conciertos: *Concierto N° 1* (1971), *Concierto de Lieja* (1980), *Concierto Elegíaco*, *Retratos Catalanes* (1983), y el *Concierto de Toronto* (1986); *Le Decameron Noir* (1981); además, la singular trilogía: *Paisaje Cubano con Lluvia* (1984), *Paisaje Cubano con Rumba* (1985), *Paisaje Cubano con Campanas* (1986) y

los excelentes arreglos (para guitarra y orquesta) *From Yesterday to Penny Lane* (1987). En 1992 se estrenará el *Concierto de Helsinki*.

2. IDENTIDAD, METODOLOGÍA, ESTILO Y CUBANIDAD

2.1. *Algunas consideraciones acerca de la identidad cultural en Latinoamérica*

En opinión del filósofo nicaragüense *Alejandro Serrano* el problema de la identidad cultural pertenece a la problemática general de la filosofía que debate en particular el proceso dialéctico en Latinoamérica entre: *dominación* como factor de enajenación y *liberación* como medio potencial para obtener una identidad cualitativamente superior.

En nuestra opinión lo anterior tiene un obvio contacto con los problemas estilísticos de la música latinoamericana, como dijera María Ester Grebe *Estilo condensa valor estético* (Grebe, 1981:71). Las búsquedas de la identidad cultural y desarrollos de la estética musical latinoamericana son un sector que participa de la reflexión filosófica, proyectándose en la praxis artística¹ donde no dejan de tener ingerencias los factores sociopolíticos. Por esta razón, la investigadora chilena Ana Pizarro ha hablado de la existencia de un fenómeno que en América Latina tiene una singular importancia aunque no le es exclusivo. Se trata de lo que ella denomina *doble vanguardismo*, o sea, la tendencia de la intelectualidad artística y literaria latinoamericana hacia una actividad "vanguardista" paralela y simultánea tanto en las artes como en el terreno político, coincidiendo esos mismos poetas, prosistas, ensayistas, músicos, pintores, etc., de los afanes innovadores en ambos terrenos (Pizarro, 1981).

Por su parte, acerca de la interrelación entre los hechos políticos y la reflexión filosófica latinoamericana Serrano enfatizó:

"...la liberación se impone como una condición del ser, como un presupuesto de la identidad, como una necesidad de la filosofía. Así pues, la filosofía latinoamericana es ante todo filosofía de la liberación que asume al hombre y al mundo, al ser y al ente, al sujeto y a la historia como todo en su relación dialéctica, como un tejido de acciones, y trata de recuperar teórica y prácticamente en esa unidad restaurada, la humanidad del pueblo y del individuo, usurpada por la represión y la dominación. (...)".

y, en estrecha interrelación con lo anterior, el filósofo nicaragüense agrega que la reflexión filosófica en Latinoamérica preferentemente debe tener en cuenta,

"...la identidad como problema previo (...) en la búsqueda de la especificidad de lo latinoamericano (...) es la condición de la universalidad de su ser, la búsqueda de la universalidad que es esencial a toda auténtica filosofía, pasa, necesariamente, por el encuentro de la particularidad, que en nuestro caso es el encuentro del ser latinoamericano" (Serrano, 1985:86-87).

¹Brouwer señala en su *Síntesis de la Armonía Contemporánea* (Instituto del Libro, La Habana, 1972) que las obras de Villa-Lobos, Revueltas, Ginastera, Chávez, Guarnieri y otros deben ser estudiados porque "forman la vanguardia de nuestro siglo". Y enfatiza: "*De ninguna manera pueden pasar inadvertidos para nosotros*" (Brouwer, 1972:3) (subrayado agregado).

Al tener en cuenta las premisas y exigencias inmanentes a la estética latinoamericana anteriormente señaladas, en el presente estudio intentaremos aproximarnos a un caso concreto de una praxis musical donde el "ser latinoamericano" peculiar y particular está en estrecha armonía con supuestos estéticos contemporáneos. En cuanto a las implicancias sociopolíticas y su ingerencia directa en la obra creadora de Leo Brouwer, podemos decir que éstas se manifiestan claramente en obras vocales, de multimedia o de música cinematográfica portadoras de un "mensaje" expresando su compromiso ciudadano con el proceso sociopolítico desarrollado en Cuba² a partir de 1959. Por su parte si en su música instrumental hay ingerencias políticas éstas cumplen un papel extramusical contextual.

2.1.1. De los aspectos metodológicos

El presente estudio está dedicado sólo a la producción guitarrística de Brouwer. Sin embargo, creemos que las inferencias abductivas³ extraídas del análisis de la mayoría de las obras para guitarra pueden llevarnos a conclusiones vigentes para toda su producción como compositor.

En cuanto a la metodología que utilizaremos se trata de una síntesis heterodoxa y dialéctica de marcos conceptuales y técnicas de análisis e investigación de la musicología, la etnomusicología, la antropología cultural, la estética latinoamericana⁴, la lingüística y la semiótica.

En la etnomusicología destacamos la tradición etnomusicológica latinoamericana representada por muchos musicólogos del continente como los cubanos Alejo Carpentier, Danilo Orozco, Olavo Alén y la chilena María Ester Grebe Vicuña, entre los estudiosos europeos no podemos dejar de mencionar la figura de John Blacking.

Respecto a la metodología derivada de la lingüística y de la semiótica hago notar que, más que determinadas obras o autores, el mayor aporte e incentivo lo personificó en las charlas impartidas por el Profesor Godsuno Chela-Flores (Catedrático de la Universidad del Zulia, Venezuela) durante el año académico 1986-87, en el departamento de Filología Española de la Universidad de

²Por mencionar algunas de estas obras cito: *Al asalto del cielo* (Homenaje a Lenin), la música incidental para la película de Santiago Álvarez *Hanoi Martes 13* (1967) acerca de la cual Michael Chanan ha dicho: "...La partitura creada para esta película es una de las más bellas escritas por Brouwer..." ("...The score for this film is one of the finest that Brouwer has written...") (Chanan, 1985:185) y la música para la película *Lucía* (1968) de Humberto Solás sobre la cual Brouwer entrega antecedentes detallados en su escrito *Lucía en Tres Movimientos* (Brouwer, 1982:71-76).

³En los términos planteados por Eco: "Se trata de hablar de una interpretación que confiere sentido a vastas porciones de discurso a partir de descodificaciones parciales... esa interpretación es un *inferencia*... sintética en que encontramos una circunstancia muy curiosa que podría explicarse por la suposición de que es el caso específico de una regla general..." (Eco, 1977:234, 235).

⁴Que si bien es cierto no existe en ningún manual escolástico es posible resumir y deducir de las numerosas reflexiones personales de los más importantes intelectuales latinoamericanos confrontándolas con nuestras propias investigaciones y su teorización.

Helsinki, sobre dialectología del Español de América y Lingüística Contemporánea del Castellano. Particular influencia teórica tuvo en nuestras consideraciones el método esencialmente dialéctico del modelo polisistémico para el análisis de los fenómenos fonológicos dialectales de América Latina del Prof. Chela⁵ (Chela-Flores, 1986), como también, diversos criterios de análisis y teoría de la entonación elaborada por el Dr. Hugo Obregón (Obregón, 1981).

De acuerdo con lo anterior nos ha sido de mucha utilidad la proposición de un modelo multidimensional "...para el estudio de la música en sí misma y en su contexto sociocultural..." de la Dra. María Ester Grebe (Grebe, 1981:52-74); además, damos cuenta de la existencia de un extenso y riguroso trabajo sobre teoría de la entonación musical, que ha tenido amplia difusión en la Europa del Este, elaborado por Boris Asafiev (Asafiev, 1976) el que lamentablemente conocemos por citas indirectas (dada la imposibilidad de leerlo en su idioma original), pero que en su esencia está en la línea de varios trabajos etnomusicológicos contemporáneos, de los cuales podemos mencionar el más polémico: la obra *Cantométrica* de Alan Lomax (Lomax, 1968).

También nos han resultado de gran interés los planteamientos de Danilo Orozco acerca del rol del Son cubano en la competencia artístico-musical de Cuba (hechos en 1979 en una publicación de poca difusión) y que nos llegara en una edición más tardía que hemos podido ir confrontando dinámicamente con nuestros resultados parciales, y en algunos casos llegar a coincidir en conclusiones globales (Orozco, 1985:363-389).

Como base para la comprensión de los procesos de comunicación y su simbología, destaco los planteamientos semióticos de Umberto Eco (Eco, 1977) y de mucha aplicación de la semiótica al terreno de la música como la realizada por Eero Tarasti (Tarasti, 1978) y Guido Stefani (Stefani, 1982 y 1987a, 1987b), entre otros.

2.2. El paradigma estilístico

Primero podemos considerar *el paradigma estilístico en Brouwer como un proceso que tiene su expresión en un macrosistema conformado por tres subsistemas de rasgos interrelacionados multivalentes y en continua transformación dialéctica que en el transcurso cronológico de su catálogo tienen una jerarquía dinámica, dándose*

⁵ Quién además nos desvelará la clásica *Gramática de la Lengua Castellana* de Andrés Bello que en sus principios gramaticales en gran medida da las bases para la elaboración analógica de las actuales premisas de lo que debería ser la musicología latinoamericana, o sea, fundamentalmente: "la independización" del estudio musicológico latinoamericano de la lógica escolástica europea teniendo en cuenta que no existe un tipo unívoco de música, sino que las músicas son inherentes a cada cultura y condicionadas por una interrelación con el lenguaje verbal; también, otro clásico muy significativo es *Sistema, Norma y Habla* (1952) del lingüista uruguayo *Eugenio Coseriu*, que en su época sintetiza y posibilita todo el posterior desarrollo de la lingüística del español (Coseriu, 1967). Curiosamente, debemos mencionar que similar postulado teórico tripartito sería formulado posteriormente por *Alan Merriam* en el terreno de la etnomusicología en su tratado *The Anthropology of Music* (1964).

como consecuencia, de obra en obra, una suma continua de síntesis parciales en un desarrollo en espiral⁶. A este respecto el propio Brouwer ha señalado:

"...se pueden tomar células temáticas y hacer con ellas una síntesis que abarca más de 30 años. No es que yo tome literalmente estas cosas, son ideas muy parecidas que identifican un pensamiento abstracto, en este caso el de la música, con una concreción estilística en el caso mío particular" (Wistuba, 1987c:59).

Por otra parte hablaremos de rasgos y no de elementos porque de esta manera abarcamos tanto los formantes estructurales (de un relativo fácil reconocimiento) como los relativos al modo de utilización (comúnmente de función) de un material determinado.

Los tres subsistemas antes mencionados son:

a) Subsistema de *rasgos estilísticos con marca de cubanidad*, visible en mayor o menor medida en cada obra pero con mayor intensidad en el período que abarca desde mediados de los 50 hasta fines de los 60, o sea, desde el *Preludio* (1956) hasta *Canticum* (1968) y, posteriormente, en las obras de la última década.

b) Subsistema de *rasgos estilísticos tradicionales*, derivados del bagaje acumulado por la música occidental, visible en todo el catálogo, pero sobre todo en las obras a partir de 1980, por ejemplo en la obra *El Decamerón Negro* (1984).

c) Subsistema de *rasgos de innovación y experimentación*, derivado, tanto de la intencionalidad innovadora de los parámetros músico-culturales regionales, como de los universales presentes en mayor o menor medida en toda su producción, pero que se destacan en especial en las obras de la década del 70, por ejemplo, en *La Espiral Eterna* (1971), su obra de mayor fama.

En lo que respecta a "estilo musical", es conveniente tener en cuenta lo que el semiólogo italiano *Umberto Eco* ha señalado respecto al análisis de características de estilo, lo que él llama *ideolectos de obra*, de *corpus* y de *período histórico* o de *corriente*, respectivamente (Eco, 1977:431).

Él sostiene lo siguiente:

"En definitiva, aun cuando se identifique en grado máximo un ideolecto de obra, quedaran infinitos matices, al nivel de la pertinentización de los niveles inferiores del continuum expresivo, que nunca se resolverán completamente, porque muchas veces ni siquiera el autor está consciente de ello. Eso no significa que no sean analizables, pero

⁶Acerca de la espiral como forma y proceso el compositor plantea: "...la Espiral como forma es común a la naturaleza desde la galaxia hasta el caracol y corresponde a una forma de comportamiento en la sociedad de acuerdo a mi criterio" (Wistuba 1987c:59).

Además, acerca de su desarrollo estilístico "en espiral" Brouwer enfatizaba: "...continuamente nos volvemos a encontrar en el mismo punto, pero desarrollado. Una vez más nos encontramos con la música del siglo XIX, pero a un nivel de mayor expresividad. No quiero decir que sobrepasaremos a Mahler o Brahms. Repito, no hablo de calidad. Es un paso más allá en la remodelación de todo el asunto" ("...we are continually encountering the same point, but developed. We are once more taking up 19th century music, but on a higher level of expression. I don't mean that we are going to surpass Mahler or Brahms. I repeat, I'm not talking about quality. It is one step further in remodelling the whole thing" (Cooper, 1985:14).

significa indudablemente que su análisis está destinado a profundizarse de lectura en lectura y el proceso interpretativo adquiere el aspecto de una aproximación infinita" (Eco, 1977:432).

Lo señalado anteriormente tiene también vigencia al nivel de la cultura guitarrística musical cubana puesto que con el transcurrir de un par de décadas se ha conformado la llamada *Escuela Cubana de la Guitarra*⁷, en la cual Brouwer y su ideolecto estético tienen una influencia central.

Pero ciñéndonos al tema ya configurado destacamos que *el subsistema de rasgos estilísticos con marca de cubanidad es el de mayor importancia sin que los otros subsistemas dejen de tener su importancia intrínseca*, puesto que es precisamente éste el que *posibilita la realización y desarrollo de una concreción estilística de identidad*. Esto en gran medida implica una dimensión cualitativa particular en las materias musicales sobre las cuales se desarrolla y produce el "genio como compositor" de Leo Brouwer. Por esta razón nos abocaremos a un análisis especial, aunque breve, de este núcleo temático.

2.3. El concepto de "marcidez" y el de unidad cultural

El concepto de "marcidez" (denominación en castellano para "markedness" fue creado en 1939 por N. Trubetzkoy, cofundador de la llamada Escuela de Praga en la lingüística estructuralista. Posteriormente fue desarrollado por Roman Jakobson en 1941 aplicándolo a los procesos endoculturales en el aprendizaje de la emisión de fonemas opuestos por rasgos distintivos. También más tarde, el lingüista Harris lo ha desarrollado aplicándolo a la lingüística generativa del español en 1969. En cuanto a su aplicación reciente en el análisis de la música occidental académica podemos mencionar, a modo de ejemplo, el artículo "Style, Motivation, and Markedness" (Hatten, 1987:408-429).

Desde el punto de vista de nuestro estudio destacamos la elaboración teórica realizada por el lingüista cubano Jorge M. Guitart en su obra de 1976 "Markedness and a Cuban dialect of Spanish" (Guitart, 1976).

Brevemente diremos que *el concepto de "marcidez"*⁸ se basa en que no hay en sí sonidos opuestos, sino que la *distinción* opera mediante un criterio de "oposición" en los rasgos cualitativos, los cuales pueden ser formalizados escalísticamente y graduados de acuerdo al *valor de redundancia* (sinónimo de no contribución a una mayor individualización) e *irredundancia* (sinónimo de lo contrario)⁹.

⁷Radamés Giro distingue tres aspectos constituyentes:

- a) Una técnica renovadora.
- b) Nuevas generaciones de compositores para el instrumento con un catálogo nuevo de obras.
- c) Un status sociocultural favorable dentro de una perspectiva común a compositores, intérpretes y editores (Giro, 1986:123).

⁸Desde un punto de vista tanto *ético* como *émico*. Naturalmente que ambos integralmente interrelacionados, pero que al formalizarlos estructuralmente revela, el primero, una obvia sistematización consciente y, el segundo, una asistematicidad más o menos inconsciente.

⁹A modo de ejemplo, una cadencia plagal es un rasgo redundante para la música eclesiástica y barroca, pero en la música del período clásico es marcadamente irredundante.

Hablamos de subsistema de rasgos con "marca", en el sentido que ellas denotan unidades culturales específicas porque:

"En todas las culturas una unidad cultural es simplemente algo que esa cultura ha definido como unidad distinta de otras" (Eco, 1977:131).

Así, mediante *códigos de reconocimientos* se identifican los rasgos pertinentes y característicos del contenido. Lo más obvio de percibir en el caso de la música académica cubana —de la llamada música de arte— es que hay una clara correspondencia aunque relativa, pero bastante exacta por convención entre los llamados códigos de representación icónica (o sea, los artificios gráficos posibles con los cuales se elabora la notación musical) y los contenidos distintivos. Para ilustrar lo anterior tomaremos un ejemplo como es la *célula rítmica bicompasada*¹⁰ llamada *Clave* que es la "piedra angular" de la música cubana y afrocaribeña.

La *Clave* tiene como código subyacente un *patrón de pulsación en la actividad rítmica* que se expresa en los valores siguientes¹¹ (ver. ej. 1).

Ej. 1: 3 --- 3 --- 2 -- / (2) - 2 - 2 (2)/...

Esta célula bicompasada en la notación musical se grafica mediante un compás "cerrado" y uno "abierto"¹² de la siguiente manera (ver ej. 2a).

Ej. 2:



Entonces, podemos formalizar nuestro razonamiento mediante el siguiente esquema (ver ej. 3).

1. Ejemplo extraído de *La Espiral Eterna* se publica con la autorización de Schott Music Corp., New York.
2. Ejemplo extraído de *Elogio de la Danza* se publica con la autorización de Schott Music Corp., New York.

¹⁰Brouwer especifica: "Las células del Danzón, del Son y de la Rumba tienen dos compases en su estructura (célula bicompasada)..." (Wistuba, 1988c:4). Y señala algo fundamental: "Los medios sonoros más representativos de lo popular en el pasado tienen hoy día igual vigencia (todo el aparataje sonoro actual es una ampliación o transformación de la percusión y la guitarra (...)). La unión del ritmo y el instrumento da todas las demás formas instrumentales cubanas. A través del factor rítmico de procedencia y rasgos africanos (que sobreviven hasta hoy) se cohesionan todos los demás parámetros de la música" (Brouwer, 1982: 15-14).

¹¹Según P. Newmann la secuencia 3-3-2 se deriva de la serie aditiva de Fibonacci por lo tanto se inserta dentro de la llamada Sección Áurea (Newmann, 1979:240).

¹²Con sus valores completos, o sea, sin pausas de silencio de 2/4 que contiene una corchea con punto (1/8+1/16), luego una semicorchea ligada a una corchea (1/16+1/8) y aun una corchea (1/8). Luego, en el compás ("abierto") siguiente se incluye una pausa (silencio=(2)) de corchea, dos corcheas sucesivas (1/8+1/8), más una pausa equivalente, o sea, un silencio de corchea=(2).

Ej. 3: Valor: / 3 3 2 / (2) 2 2 (2)/, equivalente a una *unidad cultural con rasgo distintivo*.

Código de reconocimiento proporcionado por la cultura musical correspondiente, también se podría hablar de una "*competencia musical*" (Stefani, 1982).

Código de representación icónica¹³. Ver ej. 2b.

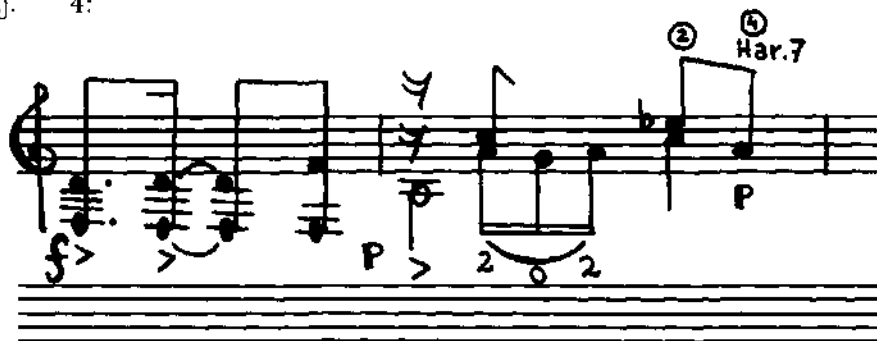


De esta manera mediante una serie de decodificaciones en el proceso de comunicación musical (emisión-transmisión-recepción) se establece de hecho una "*Marca*" de cubanidad —o yendo consecencialmente más lejos— de identidad.

2.3.1. Algunos ejemplos

Destacando sólo la aparición y uso de Clave entre los relativos a los rasgos (—distintivos—) de identidad en la obra de Brouwer, es posible constatar que a lo largo de su catálogo abundan los ejemplos de uso del Clave de los cuales mencionaremos un par. El primero proviene (ver ej. 4) de la *Danza Característica* (1956) de los compases numéricos cinco y seis. Y el segundo (ver ej. 5) que es una extraordinaria muestra de ingenio compositivo al adaptar a la tesitura de la guitarra una textura polirrítmica de raigambre afrocubano al formato contrapuntístico de la *Fuga N° 1* (1957), del compás 32.

Ej. 4:



3. Ejemplo extraído de *La Fuga N° 1* se publica con la autorización de Ediciones Max Esching, París.
4. Ejemplo extraído de la *Pieza sin título* se publica con la autorización de Ediciones Max Esching, París.

¹³ Acerca de las cualidades del signo icónico dice Eco: "...el signo icónico puede poseer entre las propiedades del objeto las ópticas (visibles), las ontológicas (presuntas) y las convencionalizadas (convertidas en modelo, conocidas como inexistentes, pero eficazmente denotantes: como los rayos del sol en forma de varillas) (Eco, 1977:347).

Ej. 5:

A propósito del ej. 5 —donde en un formato barroco se introducen elementos afrocubanos— es posible añadir que los tres subsistemas ya mencionados se articulan en un continuo desarrollo entre dos polos de influencias, por una parte todo lo que proviene de la *tradicón* donde el propio compositor está situado y por otra la intencionalidad de *contemporaneidad*, que es una de las constantes en toda la obra guitarrística de Brouwer desde sus primeras composiciones hasta las últimas.

3. ALGUNOS ANTECEDENTES PARA UN INVENTARIO DE RASGOS CON "MARCA" DE CUBANIDAD

Al hablar de rasgos con "marca" de cubanidad hay que destacar que los más importantes provienen en su mayoría de la cantera monumental de la raíz africana de la música cubana y que como tal no había llegado a tener una real expresión en el repertorio internacional de la llamada Música Clásica para Guitarra hasta la segunda mitad de la década de los años 50¹¹.

Entonces es este un factor de enriquecimiento cultural por el cual Brouwer ha llegado a ser el principal representante de una síntesis músico-cultural peculiar e inédita. Así, entonces, se expresa una concreción de identidad cultural de América Latina en la historia de la música académica mundial contemporánea.

Brevemente mencionaremos algunos de los rasgos con clara "marca" de cubanidad donde los investigadores de la música cubana muestran una amplia

¹¹Hasta esa época la raíz musical africana incidía muy secundariamente en algunas transcripciones de obras no escritas originalmente para guitarra y en las cuales los rasgos hispánicos tenían el mayor relieve ya que se inspiraban en la fuente folklórica campesina —aunque con una base armónica postromántica— como en el caso de algunas de las contradanzas pianísticas de los compositores cubanos del siglo pasado, Ignacio Cervantes (1847-1905) y Manuel Saumell (1817-1870) que el maestro español Emilio Pujol adaptara para guitarra alrededor de los años 30.

coincidencia¹⁵ por lo que pueden ser mencionados con el carácter de un *inventario operacional*:

A) *Motivos y patrones rítmicos* como el Clave (ya mencionado), el Cinquillo cubano¹⁶ y el denominado Bajo Anticipado¹⁷.

B) *Parámetros estructurales* como la estratificación rítmico-tímbrica, las llamadas "franjas tímbricas y de acción", además motivos reiterantes de carácter "parlante" (substrato de las propiedades lingüísticas y simbólicas de la percusión de los tambores africanos) y la disposición responsorial (pregunta-respuesta). Todo lo anterior se expresa tanto en los niveles más mínimos de la actividad rítmico-melódica (micronivel), como también en frases, eventos o en partes mayores (macronivel). Esto tiene como una clara consecuencia la marcada tendencia a un planteamiento binario en el discurso musical.

C) *Ejes Tonales* como bases de la actividad "armónica" donde en vez de producirse modulaciones tradicionales (propias de la música occidental desde el barroco hasta el romanticismo) se da lo que podríamos derivar de los *procesos de microtonalización* presentes en géneros afrocubanos como la Rumba Guaguancó, o sea, en resumen, el desplazamiento a manera de un movimiento armónico de terrazas desde determinados centros o ejes tonales a otros.

D) *La importancia* de procedimientos peculiares de "hacer música" (una *manera de hacer sonera*) derivada del *Son cubano* (y también en alguna medida del complejo de la Rumba cubana).

Brouwer mismo ha dicho:

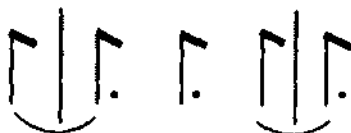
"Para mí, lo Son no es algo que yo use conscientemente al componer porque el Son se refleja no en su arquetipo sino en su esencia; los estudiosos y la gente en general confunde estas dos cosas, lo sonero, lo Son en la realización de una forma de pensamiento" (Wistuba, 1987c:59).

¹⁵Para antecedentes detallados acerca de este punto consultar: Acosta, 1982; Carpentier, 1979; Crook, 1982; Erin, 1984; León, 1974; List, 1980; Orozco, 1984.

¹⁶Graficado en la notación musical de la siguiente manera:



¹⁷Realmente una consecuencia del patrón rítmico del Clave como se aprecia en su notación:



y que aparece en la música popular cubana preferencialmente en la sección del Montuno (la segunda parte improvisativa del *Son cubano*), o sea, como patrón rítmico ("tumbao") derivado y diferenciador formal.

3.1. Algunos ejemplos específicos donde se conjuga lo cubano y lo universal

Como excelente ejemplo de estratificación tímbrica y de lo que es la franja respectiva y su accionar lo encontramos en la parte D 1 y 2 de *La Espiral Eterna* (1971) que es el mismo material usado más tarde en una sección del *Concierto N° 1* (1972). Se trata del traslado de una textura originaria de la percusión afrocubana a la intimidad sonora de la guitarra conservándose sin embargo los rasgos distintivos constituyentes. También se pueden distinguir tres líneas superpuestas de actividad tímbrico-melódica que en su conjunto conllevan una técnica guitarrística innovadora (por su perfil y carga percutiva) hasta entonces inédita en el repertorio de la guitarra "clásica".

Toda la obra tiene un alto valor de experimentación propio de la música contemporánea. Brouwer señalaba:

"La estructura de la Espiral Eterna parte de una nota real y gradualmente va oscureciendo las alturas con el pizzicato continuo y luego con el sonido indeterminado hasta llegar a la percusión como ruido, como última forma de la atomización del sonido real (...)" (Wistuba, 1987c:59).

Este mismo principio lo ha utilizado en otras obras, por ejemplo, en *Paisaje Cubano con lluvia* (1984). Brouwer ha tenido una estrecha relación con la plástica del siglo veinte, en especial con los principios del *Bauhaus* y de *Paul Klee*¹⁸, por esta razón ciertos principios constructivistas no le son ajenos ya que

¹⁸*Paul Klee (1879-1940)* escribió en 1923 su original obra *Libro de Notas pedagógicas*, publicada con el título de *Pädagogisches Skizzenbuch* en 1925 (como segundo de una serie de catorce libros Bauhaus), en ella se explican cuatro grupos de conceptos estéticos orgánico-estructurales que en términos actuales podríamos denominar constructivistas":

- a) La línea, la proporción y la estructura
- b) La dimensión y el equilibrio
- b) La curva gravitacional
- d) La energía cinética y cromática (Klee, 1953:9).

Estos planteamientos conceptuales son compartidos por Brouwer e influyen su praxis compositiva. Él señala:

"...yo siempre en mi composición desde los años 60 y tanto, he hecho músicas bajo una referencia extramusical (...) las obras que yo hago tienen dos procesos compositivos fundamentales, uno el de la obra en desarrollo, una obra abierta, lo que permite un desarrollo gradual, o sea, la obra es compositiva en su proceso. El otro proceso compositivo es el de la composición modular, es decir, yo uso módulos universales que pueden ser la estructura de una hoja o de un árbol" (Wistuba, 1987a:58).

Entonces, este tipo de planteamientos —mezclados a otros originados en la dialéctica hegeliana-marxista— también se inspiran en la posición inductiva de la interrelación hombre-naturaleza sostenida por Klee. Él hablaba de *"reverberación de lo finito con lo infinito"* ya que *"Para el artista la comunicación con la naturaleza continúa siendo la condición esencial. El artista es humano; él mismo es naturaleza; parte de la naturaleza dentro del espacio natural ("For the artist communication with nature remains the most essential condition. The artist is human; himself nature; part of nature within natural space")* (Klee, 1953:7).

Consecuentemente con lo anterior, Brouwer ha planteado algo semejante al referirse a la espiral, como hemos visto en la página 24.

son parte de la base universal de la cultura cubana. Él dice con respecto a la obra recién mencionada:

“Lo que hay es la visión monotemática celular que en este caso ya es esencial porque parte de una nota, después dos, luego tres, después cinco, posteriormente ocho, voy siguiendo la progresión no matemáticamente exacta pero sí la progresión de la serie de Fibonacci, no literalmente, porque no me interesa tener una constricción de esa índole pero sí fue el punto de partida. Empieza una nota, después dos, tres, cinco, o sea la suma de los números anteriores y así se va creando la sección áurea que a mí me fascina de toda la vida...” (Wistuba, 1988c).

Por otra parte lo cubano se expresa en su concepción del paisaje *“...conformado culturalmente”* y no como una representación de *“tarjeta postal”*, por eso él señala:

“...para mí el paisaje cubano no es solamente el landscape, o sea, la naturaleza. El paisaje en cualquier parte del mundo para mí es esa naturaleza que el hombre modula, transforma y recrea” (Wistuba, 1988c).

Entonces, al conjugarse lo universal con algunos rasgos con marca de cubanidad evidentes, surge no sólo un carácter de identidad intrínseco sino que incluso se reivindica el valor de la cultura musical tercermundista (ver ej. 6).

Ej. 6 (Parte D 1, 2) del complejo rítmico afrocubano de *La Espiral Eterna*:

D

1 10ª - 15ª

pos. 1/a

♩ = 60-72

improvise sobre las notas y las figuraciones
improvise on notes and figures
über die Noten und Figuren improvisieren

no cambiar las notas - don't change the notes - die Noten nicht verändern
intercambiar las fig. - interchange the figures - die Figuren austauschen

2 40ª - 45ª

♩ = 92

segue

stacc.

(very short)
(very short)
(short note)

(stacc.)

3 1 3 2 3 0

Podemos añadir, también, que en el ejemplo N° 7 (parte A) del *Paisaje Cubano con Lluvia* se aprecian facturas con “marca” de cubanidad evidente, como se ve al comienzo del compás número seis en el “diálogo parlante” entre la primera guitarra y la segunda. También, el carácter parlante se refleja claramente en el motivo lineal del compás ocho en la tercera guitarra (ver ej. 7).

Ej. 7:

CUBAN LANDSCAPE WITH RAIN

1984

Leo Brouwer
1939

A Moderato ♩ = 60-66

P *lv.* *x4* *x4* *x4* *x4* *x4*

lv. sempre *cresc. poco a poco*

lv. sempre *cresc. poco a poco*

lv. sempre *cresc. poco a poco*

lv. sempre *cresc. poco a poco*

B

Como otra muestra del carácter “*parlante*” (por la riqueza y variedad tímbrica en la acentuación lograda en base a una muy peculiar técnica que combina arpeggios sobre cuerdas pulsadas y al aire, más ligados técnicos sobre notas que se reiteran mediante una pulsación apoyada) y de la *disposición responsorial* estructural tomaremos los siguientes motivos de la obra *Paisaje Cubano con Campanas* (1986) (ver ej. 8).

Ej. 8:

Motivo a) "llamada"

Musical notation for Motivo a) "llamada". The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of the following notes: G4 (circled 5), A4 (circled 4), B4 (circled 4), C5 (circled 4), D5 (circled 4), E5 (circled 4), F#5 (circled 2), and G5 (circled 2). There are slurs under the first two notes and the last two notes. Fingering numbers 5, 4, 4, 4, 4, 4, 2, and 2 are written below the notes. A bracket labeled '(4 4)' is placed under the C5 and D5 notes. Above the staff, there are two empty staves.

Motivo b) "respuesta"

Musical notation for Motivo b) "respuesta". The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of the following notes: G4 (circled 6), A4 (circled 5), B4 (circled 4), C5 (circled 2), D5 (circled 2), E5 (circled 2), F#5 (circled 2), G5 (circled 2), A5 (circled 2), B5 (circled 2), and C6 (circled 2). There are slurs under the last three notes. Fingering numbers 6, 5, 4, 2, 2, 2, 2, 2, 2, and 2 are written below the notes. A bracket labeled '5' is placed under the G5, A5, and B5 notes. Above the staff, there are two empty staves.

También podemos destacar que en *Paisaje Cubano con Rumba* (1985) encontramos formantes con rasgos de cubanidad. Por ejemplo el motivo del primer compás de D (primera guitarra) (ver ej. 9).

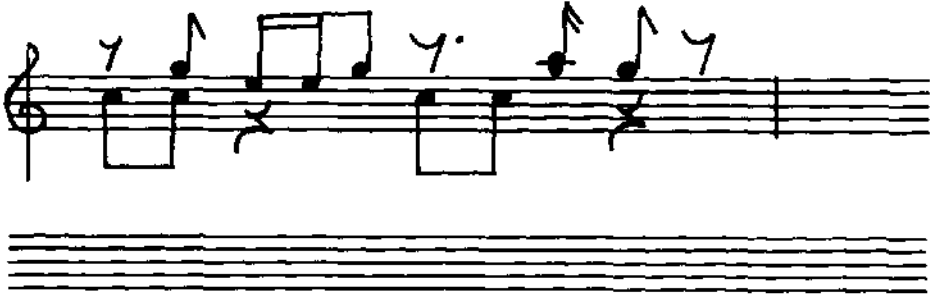
Ej. 9:

Musical notation for Ej. 9. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of the following notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. There are slurs under the first two notes and the last two notes. Fingering numbers 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, and 4 are written below the notes. Above the staff, there are two empty staves.

que conforma un evento temático con las características de una *franja de acción estática*, por la repetición de este motivo en el que se distingue la *disposición responsorial* ya mencionada con dos niveles de registro tímbrico evidentes.

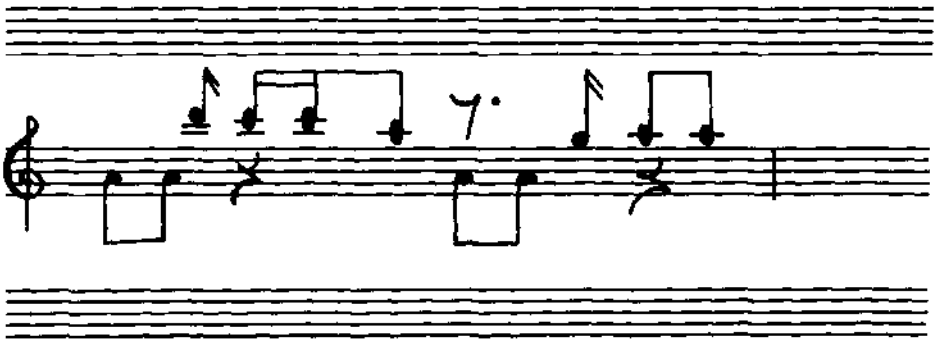
Por otra parte como una muestra de lo que podríamos denominar una *franja de desplazamiento* lo encontramos en la parte D que comienza con la célula inicial (compás N° 5) siguiente (ver ej. 10).

Ej. 10:



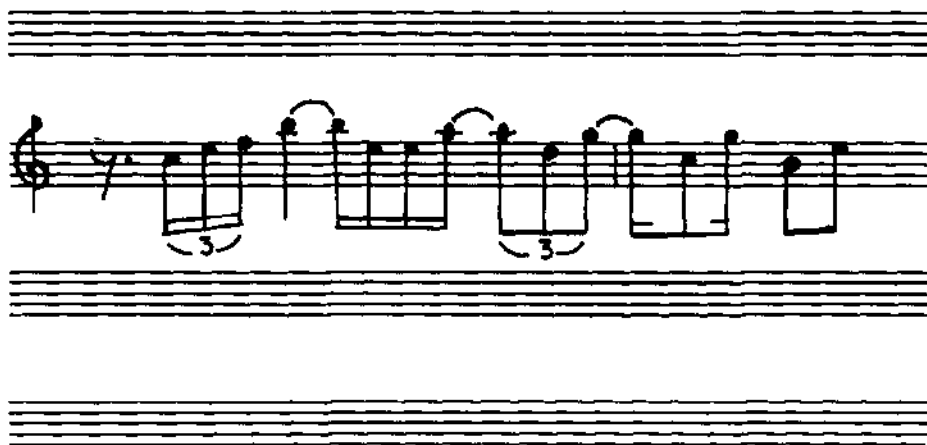
Y después de su repetición (sostenida por tres compases iguales) el desplazamiento se desarrolla con una nueva célula temática en el compás N° 9 (que amplía el material anterior) como vemos en el ejemplo siguiente (ver ej. 11).

Ej. 11:



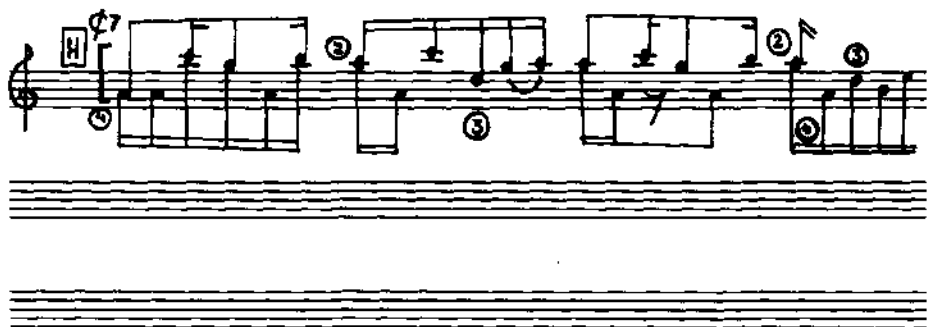
Así se logra la entrada de un evento o *franja de acción culminativa* que empieza en E con el motivo siguiente (ver ej. 12a).

Ej. 12a:



Un ejemplo parecido al anterior se encuentra en el primer compás de la parte H de la obra mencionada. En este caso el rasgo "marcado" de mayor relieve es el sentido rítmico-melódico *cíclico*¹⁹ (o también llamado "pendular") propio de la rítmica de raíz africana (ver ej. 12b)

Ej. 12b:



¹⁹List respecto a las características de la raíz africana presente en la rítmica caribeña señala: "El metro, en cambio, es producido por factores externos, ciclos reiterativos creados por palmadas, toques de tambor, patadas o impulsos kinéticos recurrentes" (*"Meter, instead, is produced by and external factors, reiterated cycles formed by claps, drum beats, footfalls, or recurrent kinetic impulses"*) (List, 1980:7).

Por su parte, Olavo Alén destaca el aspecto multidimensional esencial del ritmo como concepto, sobre todo, tomándolo como uno de los más importantes parámetros y antecedentes de la música latinoamericana heredada de la cultura musical africana, dice: "El ritmo es un fenómeno social. Aparece sólo en relación con el comportamiento social del hombre, como una forma específica del reflejo estético. El ritmo es un complejo fenómeno musical. No se le debe señalar como un simple parámetro sino como un evento multiparamétrico de la actividad musical" (Alén, 1984:398).

Sobre lo mismo *Alejo Carpentier* en su célebre novela de los años 30 *Écué Yamba O* (Publicada en Madrid en 1933), en el capítulo séptimo (pp. 46-51) narra la multidimensionalidad rítmica de un "rompimiento" ("ñañigo") de la Santería afrocubana.

Al prestar atención a los parámetros de la tesitura y de la técnica guitarrística en los ejemplos anteriores es posible darse cuenta de la explotación de "punteos", esencialmente percutivos por la combinación del uso de las cuerdas al aire y pulsadas, junto a una peculiar digitación de la mano izquierda.

Además, es relevante señalar que todo lo anteriormente sostenido tiene su raíz genérica inspiradora en los tres tipos de Rumbas de la música afrocubana, o sea, la Columbia, el Yambú y el Guaguancó.

Quisiera agregar todavía que, a través de los ejemplos anteriores, se tiene además una muestra de la función estructural de un eje tonal (en el ejemplo N° 8 de *Paisaje Cubano con Campanas* en torno a la nota fa sostenido), que se podría asimilar a la competencia musical occidental, pero que en nuestra opinión también puede ser asimilada como un substrato músico-cultural africano.

En el caso de la música de origen Bantú, el musicólogo cubano Argelies León ha usado el concepto de *sonidos terminales* y en el caso de la obra de Brouwer yo lo he ampliado e incluido en lo que he denominado *núcleos entonacionales*²⁰ abarcando además los rasgos de cubanidad, ciertamente que de un nivel menos "marcado" y subyacente, pero constituyendo virtualmente una *tendencia sintética* con la colaboración del canto, la percusión afrocubana, y posiblemente, de los patrones entonacionales más característicos y comunes del habla cubana actual (Wistuba, 1988a).

Un claro ejemplo de un *núcleo entonacional* característico en Brouwer lo constituyen sus cadencias finales, sobre todo en sus obras tempranas. Aquí nuevamente hay una constante que es congruente con la raíz africana, en concreto con el sistema cadencial o de juntura en la música Yoruba donde la relajación expresiva se alcanza "...con un acortamiento o síntesis del motivo que ocupa el plano grave". Entonces, las "...unidades expresivas... van disminuyendo en intensidad y en figuración de valores, los cuales se concatenan demorando o alcanzando más rápidamente el plano grave, de carácter cadencial" (subrayado agregado) (León, 1974:50-51) (ver ej. 13a y 13b).

²⁰Dice León: "La estructura sintáctica del Bantú, a base de frases cortas y entrecortadas se repite en la estructuración melódica de sus cantos, elaborada a base de motivos breves y giros melódicos apoyados en sonidos muy fijos que obran como apoyo de giros melódicos que resuelven en los mismos. Los motivos cambian o varían el diseño melódico a medida que se va improvisando un texto. De esta manera los cantos de procedencia conga se diferencian de los de origen yoruba. En estos, los cantos presentan giros melódicos más amplios, de mayor articulación (...). Ahora, en la música de origen Bantú aparecen motivos cortos, de sonidos no precisos, que buscan su apoyo en un sonido terminal, como si *cayeran* en él o lo *buscaran*. Los sonidos terminales pueden alternar en cada motivo, formando como una referencia tonal que se reitera en todo el canto" (León, 1974:63).

Ej. 13a Compás 32, de *Pieza sin Título* (1956):

Ej. 13b Compases 129-131, del *Obstinato* de la obra *El Elogio de la Danza* (1964).

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Finalmente cabe señalar que la búsqueda y concretización de la identidad cultural es posible en la música sin palabras, pero con rasgos reconocidos como propios por sus "marcas" de cubanidad implícitas que, sin embargo, no excluyen la asimilación de rasgos provenientes de subsistemas diferentes, constituyendo un proceso de transculturación y sincretismos. También es posible deducir de lo expuesto que los rasgos con "marcas" son ordenables gradual y escalísticamente de acuerdo al "valor" (mayor o menor) de la relevancia connotativa de las diferentes "cargas" de denotación.

A este respecto es dable enunciar tentativamente (a modo de ejemplo) las siguientes matrices graduadas (Harris, 1969), de mayor a menor "marcadez", como un modelo formalizador²¹ de dos niveles simultáneos e interrelaciona-

²¹Que también debería incluir una especial atención y elaboración en los niveles de mayor dinámica en la interacción dialéctica de la intencionalidad expresiva música-entonacional realizada mediante procesos transpositivos, reflexivos, transitivos, etc., que afectan por medio de la articulación, posición, orden, y sobre todo por función a todos los niveles informativos de los elementos y rasgos

dos, que, según se ha comprobado, son claros indicios que nos aproximan tanto a la dimensión concreta de lo cubano, como a los reflejos estéticos de una *identidad cultural dinámica que en definitiva es portadora de un macrosistema polidimensional de comunicación, que en su continuum musical refleja la multientonacionalidad*²², concordante con el carácter e intención contemporánea en el lenguaje musical de la personalidad creativa de Leo Brouwer.

MACRONIVEL

(Desde mayor (+) "marcadez")

a) *Módulos rítmicos* (Clave, Cinquillo, Bajo Anticipado) y motivos celulares de carácter "parlante".

b) *Disposición responsorial* como *tendencia a la estructuración binaria* en los motivos.

c) *Estratificación tímbrica* de los motivos en que se superponen tres niveles tésitulares de registro.

d) *Inflexiones melódico-rítmicas* (que pueden coincidir con ejes tonales) que por su "perfil" característico tienen la importancia de constituir *núcleos entonacionales*.

(A menor (-) "marcadez")

MACRONIVEL

(Desde mayor (+) "marcadez")

a) *Plan formal genérico* (estructuras derivadas de géneros como el Son y la Rumba).

b) *Un modo de hacer sonero* peculiar donde se sintetizan la gran mayoría de los rasgos expuestos.

estructurales, ya que cualquiera de ellos puede contener un "reflejo" de connotación simultánea que nos puede remitir a una o varias "raíces musicales" constituyentes originales de los denominados subsistemas, que conlleva una *bi-tri-o multivalencia*. También habría que tomar en cuenta aspectos ligados a una "tensión hegemónica" —en nuestras palabras— de índole intra o intercultural en la competencia musical que básicamente *cohesiona, distingue e identifica* un determinado estilo compositivo teniendo en cuenta categorías analíticas derivadas de la metodología desarrollada por Antonio Gramsci. A este respecto esperamos entregar una mayor elaboración en un trabajo próximo.

²²O sea, *multientonación* inmersa en un proceso de *multisincretismo* (un concepto derivado de los trabajos de Fernando Ortiz) a consecuencia de la natural *transculturación* (categoría desarrollada por F. Ortiz) de la gran mayoría de las culturas y de la personal "transmigración" (en el sentido de la concurrencia del "...seguir siendo quienes somos y recordando lo que fuimos..." en palabras de Jorge Luis Borges (Borges, 1980:31). O sea, todo ese constante ejercicio de cognoscividad musical que en su fase inicial se llamaría "enculturación" y que más tarde se constituye en una verdadera "transmigración intelectual", mezcla de olvido y recuerdo del proceso creativo que constituye una "competencia musical" personal, que en el caso de Leo Brouwer "condensa" un ideolecto característico.

c) *Franjas tímbricas y de acción*, tendientes a una función de oposición binaria y a una estructuración polirrítmica.

d) *Proceso de microtonización* como vivificantes del devenir armónico.
(A menor (-) "marcañez")

Helsinki,
Universidad de Helsinki

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Leonardo. *Música y Descolonización*. La Habana: Ed. Artes y Literatura, 1982.
- Alén, Olavo. "La tradición popular y su significación social y política", *Musicología en Latinoamérica*, La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1984, pp. 390-405.
- . "Conformación genérica de la música cubana", Separata fotocopiada. Helsinki, Finlandia, febrero de 1985. Neue Musik, 1976.
- Asafiev, Boris. *Die musikalische Form als Prozess*. Berlin: Verlag Neue Musik, 1976.
- Béhague, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1979.
- Bello, Andrés. *Gramática de la Lengua Castellana*. Madrid: Colección EDAF Universitaria, 1982.
- Blacking, John. *How Musical is Man?* Washington: University of Washington Press, 1974.
- Borges, Jorge Luis. *Borges Oral*. Barcelona: Ed. Bruguera, 1980.
- Brouwer, Leo. *La Música, lo Cubano y la Innovación*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1982.
- . "Roldán: Motivos de Son", *Unión*, La Habana: UNEAC, N° 1 (enero-febrero, 1988), pp. 9-13.
- Carpentier, Alejo. *Ecue-Yamba-O*. Madrid, 1933.
- . *El Reino de este mundo*. Barcelona: EDHASA, 1978.
- . *La música en Cuba*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1979.
- . *Ese músico que llevo dentro*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1980, vols. I, II, III.
- . *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: Ed. Siglo XXI, 1981.
- Century, Paul. "Idiom and Intellect: Stylistic Synthesis in the Solo Guitar Music of Leo Brouwer", Tesis de Master. University of California, Santa Barbara, 1985.
- . "Leo Brouwer: A Portrait of the Artist in Socialist Cuba", *Latin American Music Review*, Austin, Texas: University of Texas Press, VIII/2 (1987).
- Chanan, Michael. *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba*. Londres: BFI Books, 1985.
- Chela, Godsuno. "Las teorías fonológicas y los dialectos del Caribe Hispánico", *Estudios sobre Fonología del Español del Caribe*. Caracas: Ed. Casa de Bello, 1986.
- Cooper, Colin. "Chanson de Geste (Leo Brouwer and the New Romanticism)", *Classical Guitar*. Londres: Ashley Mrk Publishing Company, III/10 (1985).
- Coseriu, Eugenio. *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*. Madrid: Ed. Gredos, 1967.
- Crook, Larry. "An Analysis of the Cuban Rumba", *Latin American Music Review*, III/1 (1982).
- Eco, Umberto. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Ed. Lumen, 1977.
- Erin, Ronald. "Cuban Elements in the Music of Aurelio de la Vega", *Latin American Music Review*, xv/1 (1984).
- Galán, Natalio. *Cuba y sus sones*. Valencia: Pre-Textos/Música, 1983.
- Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. La Habana: Ed. Casa de las Américas, 1983.
- Giro, Radamés. *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1986.
- González R., Vicente. *La guitarra: su técnica y armonía*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1985.
- Grebe, María Ester. "Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical", *RMCH*, XXXV/153-155 (enero-septiembre, 1981), pp. 52-74.
- Guitart, Jorge. *Markedness and a Cuban Dialect of Spanish*. Washington: Georgetown University Press, 1976.

- Haapaniemi, Leena. *Mika ihmeen Orunla? Nopea silmays afrokuubalaisen kansanperinteen juurille*. CUBA St. *Suomi Kuuba Seuran Lehti*, 1/1987, Helsinki, Finlandia.
- Hallam, Francis. "The Early Guitar Works of Leo Brouwer". Tesis de Master, University of California, Riverside, 1984.
- Harris, J.W. *Spanish Phonology*. Cambridge: M.I.T. Press, 1969. *Fonología Generativa del Español*. Traducción de A. Verde. Barcelona: Ed. Planeta, 1975.
- Hatten, Robert. "Style, Motivation, and Markedness", en Thomas A. Sebeok y Jean Umiker-Sebeok (ed.) *The Semiotic Web*. 1986, Berlín-Nueva York, Amsterdam Mouton de Gruyter, 1987, pp. 408-429.
- Klee, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. Introducción y traducción por Sibyl Moholy-Nagy. Londres: Faber and Faber Limited, 1953.
- León, Argeliers. *Del Canto y del Tiempo*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1974.
- List, George. "African Influences in the Rhythmic and Metric Organization of Colombian Costeño Folksong and Folk Music", *Latin American Music Review*, 1/1 (primavera, 1980).
- Lomax, Alan. *Folk-Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science, Publicación N° 88, 1968.
- Manuel, Peter. "The Anticipated Bass in Cuban Popular music", *Latin American Music Review*, vi/2 (1985).
- . "Marxism, Nationalism and Popular music in Revolutionary Cuba", *Popular Music*, Cambridge University Press, vi/2 (mayo, 1987).
- Merino, Luis. "Don Andrés Bello y la Música", *RMCH*, xxxv/153-155 (enero-septiembre, 1981), pp. 5-51.
- Merriam, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- NEWMANN, W. POWELL. "FIBONACCI AND THE GOLDEN MEAN: RABBITS, RUMBAS, AND RONDEAUX", *Journal of Music Theory*, xxiii/2 (otoño, 1979), pp. 227-273.
- Orovio, Helio. *Diccionario de la música cubana*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1981.
- Orozco, Danilo. "El Son: ritmo, baile o reflejo de la personalidad Cubana", *Musicalogía en Latinoamérica*. La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1984, pp. 363-389.
- . "Notas especializadas" (en el disco *Antología Integral del Son*, volumen 1. Bases Históricas, serie Siboney. LD-286. Ld-287. s/f). Santiago de Cuba, EGREM.
- Ortiz, Fernando. *Los Bailes y el Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba*. Segunda Edición. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1981.
- Pino, Martín. "Leo Brouwer y la guitarra", *Araucaria de Chile*. Madrid: Ed. Michay, N° 42 (1988), pp. 135-136.
- Pizarro, Ana. "Vanguardismo Literario y Vanguardismo Político en Latinoamérica", *Araucaria de Chile*, N° 13 (1981).
- Plant, Margaret. *Paul Klee. Figures and Faces*. Londres: Thames and Hudson, 1978.
- Rosenblat, Ángel. *El pensamiento gramatical de Bello*. Caracas: Instituto Pedagógico Centro de Estudios Andrés Bello, 1965.
- Serrano, Alejandro. "Filosofía y Revolución", *Araucaria de Chile*, N° 30 (1985).
- Singer, Roberta. "Tradition and Innovation in Contemporary Latin Popular Music in New York", *Latin American Music Review*, iv/2 (1983).
- Stefani, Gino. *La Competenza Musicale*. Bologna: Cooperative Libreria Universitaria Editrice, 1982.
- . "A Theory of Musical Competence". *Semiotica, Journal of the International Association for Semiotic Studies*. Amsterdam, N° 66-1/3 (1987a), pp. 7-22.
- . *Comprender la música*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 1987b.
- Tarasti, Eero. *Myth and Music (A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky)*. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura, 1978.
- Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America. The Question of the Other*. Nueva York: Harper Colophon Books, 1984.
- Trubetzkov, N. *Principles of Phonology [Grundzüge der Phonologie 1939]*. Traducido por C. Baltaxe. Berkeley: University of California Press, s.f.
- Uslar, Arturo. *Godas, insurgentes y visionarios*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1986.
- Whitford, Frank. *Bauhaus*. Nueva York: Thames and Hudson Inc., 1985.

- Wistuba, Vladimir. "Leo Brouwer: La Danza Característica". Ponencia inédita. Helsinki: Escuela de Musicología, Universidad de Helsinki, 1985.
- _____. "Una aproximación a lo cubano en las obras tempranas para guitarra del compositor Leo Brouwer". Ensayo. Escuela de Musicología, Universidad de Helsinki, 1987a.
- _____. "Leo Brouwer: Saveltamisen pitaa muistutta puhumista", *Rondo musikkilehti*, Helsinki, XII/9 (1987b).
- _____. "Leo Brouwer, la guitarra y su música". *Literatura Chilena (Creación y Crítica)*, Madrid: Ed. de la Frontera, N^o 41-42 (1987c), pp. 57-59.
- _____. "Leo Brouwer: Saveltamisen pitaa muistutta puhumista". *KITARISTI* Helsinki, 1 (1988), 2 (1988a).
- _____. "La Música de Leo Brouwer". *Araucaria de Chile*, N^o 42 (1988b), pp. 129-134.
- _____. "Lluvia, Rumba y Campanas en los Paisajes Cubanos de Leo Brouwer y otros temas. (Una conversación con Leo Brouwer)", *Latin American Music Review*, x/1 (primavera-verano, 1989), pp. 135-147.