



Imaginarios e hibridaciones en Paquito D' Rivera

Imaginaries and hybridization in Paquito D' Rivera

Imilka Fernández de Posada
Máster en Música Hispana
Universidad de Valladolid
worldwidecubanmusic@gmail.com

Recibido: 9/ 3/2024
Aceptado: 18/ 4/2024

Resumen: El éxodo cada vez más numeroso de los músicos cubanos hacia diferentes países alrededor del mundo es una de las temáticas más controversiales en el panorama actual de la música cubana. Sin perder la conexión con la tradición heredada, el músico que emigra o que se exilia queda expuesto a nuevas circunstancias que condicionan la conformación de sus rasgos de su identidad como parte de un proceso inacabado. Sin darle importancia al proceso en sí, la hibridación adquiere una posición predominante en las obras de estos creadores por la presencia del diálogo, del *contrapunto* cultural y por la inserción de múltiples lenguajes derivados de la configuración de un imaginario impregnado de esas nuevas relaciones con el “otro”. Para este estudio se seleccionó la figura del reconocido compositor, saxofonista y clarinetista cubano Paquito D' Rivera, quien ha vivido por más de cuarenta años en el exilio. De su repertorio se han seleccionado algunos ejemplos de dos de sus obras escritas, *Panamericana Suite* y *The Elephant and The Clown*, para demostrar esta multiplicidad de lenguajes utilizados, su procedencia, los métodos que utiliza el compositor para insertarlos en un discurso musical y conformar un imaginario diverso.

Palabras clave: exilio, hibridación, tradición, tópicos, imaginario, Paquito D' Rivera.

Abstract: The increasingly sizeable exodus of Cuban musicians to different countries around the world is one of the most controversial topics in the current panorama of Cuban music. Without losing the connection with inherited tradition, the musician who emigrates or goes into exile is exposed to new circumstances that condition the formation of new features of their identity as part of an unfinished process. Without giving importance to the process itself, hybridization acquires a relevant position in the works of these creators, due to the presence of dialogue, cultural *counterpoint*, and the insertion of multiple languages derived from the configuration of an imaginary impregnated with these new relationships with the “other”. This study considers the figure of renowned Cuban composer, saxophonist, and clarinetist Paquito D' Rivera, who has lived for more than forty years in exile. Certain examples from two of his written works, *Panamericana Suite* and *The Elephant and The Clown*, have been selected to demonstrate the multiplicity of languages used, their origin, and the methods used by the composer to insert them into a musical discourse and give form to a diverse imaginary.

Keywords: Exile, hybridization, tradition, topic theory, musical imaginary, Paquito D' Rivera.

La migración de los músicos profesionales cubanos fuera de la isla se ha convertido en una constante durante las últimas siete décadas. Si bien existen precedentes históricos en otros períodos que presentan oleadas de emigrantes cubanos y asentamientos en los Estados Unidos¹, el éxodo actual se esparce como nunca alrededor del mundo con el objetivo de alejarse de la permanente crisis económica y la falta de libertades esenciales de sus habitantes que predomina en la isla. A esta compleja situación se le pueden añadir otros aspectos, como señala Leonardo Acosta cuando expresa que en esta migración “intervienen otros factores muy peculiares en el caso específico del músico como son los recursos y exigencias de su profesión, su modo o estilo de vida, sus símbolos de prestigio y realización, sus prioridades vitales y profesionales, su manera de relacionarse socialmente, entre otros” (1999-2000).

El destino de acogida de estos emigrantes puede ser variado y a veces indefinido, pues solo depende de la posibilidad real de que aparezca alguna oportunidad para salir del país. Actualmente, son miles los músicos cubanos que están alrededor del mundo, lo que demuestra que, sin ser consensuada, esta emigración se ha vuelto casi masiva. Fuera de Cuba crece entonces un repertorio de obras de gran diversidad en estilo y lenguaje, que propone un flujo y reflujo entre la recontextualización en el nuevo entorno y el vínculo con la compleja tradición heredada.

El músico cubano que emigra, en un proceso casi inevitable, continúa añadiendo nuevas fibras a su ya mestiza naturaleza cultural, y su música acepta lo diverso para integrarlo en un discurso heterogéneo y único: “la mayoría de la gente es consciente sobre todo de una cultura, un ambiente, un hogar; los exiliados son conscientes de por lo menos dos, y esta pluralidad de visión da lugar a una consciencia que –para utilizar una expresión de la música– es contrapuntística” (García Canclini 2003)². Dicho “contrapunteo”, surgido entre los dos ambientes contrastantes, el anterior y el nuevo, el de ayer y el de hoy, el de aquí y el de allá, el tradicional y el moderno, muestra la coexistencia de interpretaciones diversas de manera “vívida y real” en la vida del exiliado, mantiene García Canclini (2003).

Pero otras múltiples líneas pueden ser añadidas a este contrapunteo si se tiene en cuenta el importante papel que adquiere la información provista por las nuevas tecnologías y la globalización impulsada a través de internet. Por esta vía, el músico accede a un amplio campo transcultural que lo conecta y actualiza no solo con su tradición, sino también con otras músicas del mundo, quedando así expuesto a un amplio abanico de lenguajes que arbitrariamente incluye o excluye en su discurso musical, un diálogo entre lo propio y un “otro”.

Otro factor que también participa de forma activa en este proceso de reinterpretación del nuevo escenario tiene que ver con el particular *habitus* que se comienza a configurar desde el primer contacto del individuo con la música. Entendemos por *habitus* según Bourdieu (2006) el conjunto de disposiciones o esquemas de acción, pensamiento y sentimiento, incorporados por una persona a través de su educación y su experiencia en una posición social determinada³. En el caso de Paquito D' Rivera, este *habitus* está condicionado por factores estéticos definidos en la forma de concebir, interpretar y expresar el mundo

¹ Acosta 1999-2000.

² El concepto de contrapunto aplicado a los estudios culturales y antropológicos fue utilizado con anterioridad por el cubano Fernando Ortiz en su ensayo “Contrapunto del tabaco y el azúcar”, en 1940, para describir el proceso de transculturación en el ámbito cubano.

³ Me gustaría, eso sí, relativizar la rígida asociación entre *habitus* y clase social que Bourdieu defendió, particularmente en sus primeros trabajos.

musical de manera individual respondiendo a afinidades, talentos, gustos personales que a través de la práctica de la música van configurando el imaginario sonoro del creador.

También es importante tener en cuenta que este proceso está determinado por el nuevo contexto donde el músico se ha insertado: si es o no un marco cultural fértil que ofrece oportunidades para aceptar las diferencias, y si facilita su apropiación. Históricamente, las ciudades populosas y multiculturales han sido más propicias al intercambio, al diálogo con lo diferente, y proporcionan espacios socioculturales favorables para el desarrollo de nuevas expresiones musicales.

A través de los principios de yuxtaposición y diálogo –contrapunteo–, estas condicionantes coexisten y generan, a su vez, un marco híbrido idóneo para la creación musical. Es en este marco donde el compositor, sin perder los rasgos que manifiestan su identidad originaria, refleja las intersecciones, los tránsitos y la asimilación de diversos lenguajes que derivan del inacabado proceso de hibridación al que está expuesto. En ese sentido, el concepto de hibridación será abordado como un concepto que “permite lecturas abiertas y mezclas plurales (...) y que contribuye a identificar y explicar múltiples alianzas fecundas”⁴.

El músico cubano que emigra queda expuesto a intensificar su ya mestiza naturaleza cultural⁵, de modo que su música acepta “lo nuevo” para integrarlo en un discurso que mostrará la coexistencia de estas interpretaciones de manera vívida y real. Ese músico exiliado edifica, así, una nueva identidad a partir de su interpretación de los códigos que rigen el nuevo entorno, por lo que su música debe dejar espacio a una propuesta plural en la que participen los nuevos hábitos sonoros del contexto, las tendencias e información que se expanden a través de las tecnologías y la globalización, y la tradición heredada. Es en este marco híbrido que el creador musical exiliado realiza y presenta su producción y es en la música donde se pueden verificar, como forma específica de pensamiento y comportamiento cultural, los resultados de las intersecciones, los tránsitos culturales y la asimilación de los diversos elementos que gravitan en su mente musical.

Paquito D' Rivera

La figura de Francisco de Jesús Rivera Figueras (La Habana, 1948), internacionalmente conocido como Paquito D' Rivera, emerge de la larga lista de músicos cubanos que han desarrollado una fructífera y exitosa carrera profesional fuera de las fronteras de la isla caribeña. Por más de sesenta años, este compositor e instrumentista de jazz ha ocupado un lugar relevante en el panorama de la música popular urbana. Su trayectoria musical lo ha hecho merecedor de importantes premios y reconocimientos otorgados por prestigiosas instituciones de la música⁶, y su producción ha sido recopilada en más de treinta discos

⁴ Canclini 2003.

⁵ Como país integrante de Latinoamérica, Cuba “proyecta su riqueza cultural desde el mestizaje” (González 2013:119). Un mestizaje marcado desde el inicio por las diferentes raíces culturales que lo conforman y cuya interacción originó un complejo proceso de transmutación cultural (Ortiz 2022:121) que, por una parte, explica la diversidad de recursos que integran el lenguaje cubano, y por otra presenta un producto original en constante evolución, una síntesis fértil en integraciones y resoluciones que derivan en otras como parte de un proceso cultural inacabado.

⁶ Paquito D' Rivera ha recibido gran cantidad de premios Grammy y Latin Grammy en diferentes ediciones del certamen. Además, es Doctor Honoris Causa in Music en la Berklee School of Music (2023), entre otros reconocimientos.

personales y en diversas colaboraciones de carácter internacional en las que despliega su maestría en el dominio de los dos instrumentos fundamentales de su carrera: el saxofón soprano y alto, y el clarinete.

Su vida en el exilio comienza en 1980, cuando sale de Cuba como músico instrumentista de la orquesta Irakere (1973), una de las agrupaciones más representativas de la música popular urbana de Cuba por su sonoridad exótica nacida de la fusión de estilos y géneros como el jazz, la música afrocubana, el repertorio clásico de concierto y la música popularailable cubana de aquellos años. En ese momento, el destino de Paquito era Suecia, pero en el aeropuerto de Barajas en Madrid, decide establecerse temporalmente en la ciudad española por seis meses, y después emigrar definitivamente a Estados Unidos para reunirse con sus padres y hermanos. A partir de este momento, Paquito se exilia oficialmente y se convierte en uno de los más activos críticos de la Revolución Cubana, al asumir una postura política en contra del gobierno de los Castro. Desde entonces su música ha sido silenciada y omitida hasta el presente en el panorama musical cubano dentro de la isla.

Fuera de Cuba, Paquito D'Rivera se ha consolidado como músico instrumentista de gran prestigio internacional, y ha desarrollado su carrera como intérprete y compositor en la línea del jazz latino y en la música académica de concierto, dejando como legado no solamente los registros sonoros de sus presentaciones, sino también un relevante corpus de obras escritas. De este modo, su catálogo musical abarca un repertorio amplio y diverso en cuanto a estilos y géneros que abordan indistintamente lo clásico y lo popular, así como un importante número de referencias a la música tradicional latinoamericana. La heterogeneidad latente en sus obras permite en primera instancia ubicar la creación de Paquito D'Rivera en el contexto global de la música contemporánea de finales de siglo XX y comienzos del XXI, pero también muestra el resultado de la cercanía y el grado de implicación del compositor con lenguajes de culturas de distinta procedencia.



Paquito D'Rivera en *El Mundo* de Madrid, 1/ 7/2019 (foto de Antonio Heredia).

La integración de esta multiplicidad de discursos en la obra de Paquito D'Rivera deriva de una serie de sucesos y circunstancias ocurridas a lo largo de su vida que favorecieron que su concepto de música abarcara un amplio espectro en la configuración de un particular *habitus*. La asimilación de estas nuevas formas de pensar y de decir la música marca su estilo

compositivo y convierten su obra en un objeto integrador de diferentes componentes que adquieren gran significado y simbolismo.

Desde esta perspectiva, el presente estudio propone identificar los componentes integradores del lenguaje musical de Paquito D' Rivera, aplicando el concepto de *unidades significantes* desarrollado por Julio Ogas (2005), con el objetivo de determinar los componentes sonoros/simbólicos de diferentes procedencias que conforman el lenguaje híbrido de la música de Paquito D' Rivera, y teorizar acerca de cómo las circunstancias culturales y el entorno social condicionan y justifican la inserción de estos diferentes discursos en su imaginario sonoro. Para demostrar cómo se expresan estas unidades significantes en su lenguaje musical, se han seleccionado algunos ejemplos de dos de sus partituras: *Panamericana Suite* (2010) y *The Elephant and The Clown* (2014).

Las unidades significantes

En el lenguaje musical de Paquito D' Rivera, se pueden identificar cuatro unidades significantes principales: la música académica de tradición escrita, la música popular tradicional latinoamericana, la música popular urbana estadounidense, y la música cubana de tradición heredada. De modo que, analizando estas unidades, podremos ver algunos rasgos propios del lenguaje de Paquito D' Rivera y sus circunstancias creadoras. El campo de acción de cada una de ellas no es de naturaleza excluyente, pues solo por momentos se pueden definir sus límites, mientras que en otros las diferencias se diluyen, lo que demuestra la dinámica interrelación que establecen los elementos que forman parte de su proceso creativo. Además, estas unidades significantes se articulan indistintamente y de manera aleatoria. Cada una de ellas muestra a la vez una parte y, en sus múltiples relaciones, el todo del imaginario musical de este compositor.

La música académica de la tradición occidental representa el primer lenguaje con el que Paquito se inicia en la música a través de la figura paterna, Tito Rivera, un músico y gran estudioso del saxofón clásico, dueño de una tienda de instrumentos en La Habana. Su padre decidió mandarle hacer un saxofón curvo que tuviera el tamaño y peso para sus manitas cuando solo contaba la edad de cinco años, y lo introdujo en el estudio de las obras de Mozart, Weber y otros compositores a partir de transcripciones que Tito le hiciera del clarinete para el saxofón. Su educación musical estuvo marcada por una rutina diaria de prácticas estrictas que, al poco tiempo lo llevaron al éxito como músico instrumentista en importantes recitales y conciertos bajo la batuta de los más reconocidos maestros cubanos del momento: Rodrigo Prats, Julio Gutiérrez, Adolfo Guzmán y Gonzalo Roig.

Más tarde fue matriculado en el Conservatorio Alejandro García Caturla de Marianao, un municipio de La Habana, y allí se perfeccionó bajo la atenta guía de maestros que fueron determinantes en la formación musical de Paquito. Entre ellos se destacaron Enrique Pardo, primer clarinete de la Orquesta Filarmónica de La Habana, Alfredo Diez Nieto en orquestación, Harold Gramatges en música de cámara y Félix Guerrero en las clases de armonía (D' Rivera 2001: 87).

El dominio de la escritura académica le permitió a Paquito escribir su propio repertorio y pasar de ser un músico improvisador por excelencia, al plano tangible de la creación. Esta línea formativa, o unidad de significado como lo hemos propuesto aquí, simboliza un aprendizaje de la música formado por el manejo de estrategias compositivas (Villar-Taboada 2018: 281), por el dominio de las técnicas de la escritura musical, la cercanía con la sonoridad

y el lenguaje detallado del repertorio clásico, así como también por el respeto hacia la práctica musical y la disciplina.

Algunas marcas de este lenguaje académico se pueden apreciar en la estructura de sus obras. *Panamericana Suite*, por ejemplo, está concebida como una suite de seis secciones sucesivas dedicadas a diferentes géneros de la música tradicional latinoamericana, aunque en su discurso prevalece la improvisación del jazz. También está incluida en la partitura una línea para voz lírica, que desempeña dos funciones fundamentales: una, como instrumento contrastante de timbre peculiar y, otra, como recurso para dar dramatismo al texto.

Sin embargo, es en la obra orquestal *The Elephant and The Clown* donde predomina el lenguaje académico del siglo XX con cierta similitud al estilo de Igor Stravinsky, de quien Paquito D' Rivera se declaraba gran admirador y estudioso –llegó incluso a realizar un registro sonoro de *La historia del soldado* en el año 2002–. *The Elephant and The Clown* fue concebida para un formato *sui generis*, al incluir saxofones, bombardino y percusión cubana, y una sonoridad que nos traslada a *La consagración de la primavera* (1913) del compositor ruso, por la superposición de ostinatos rítmicos y tímbricos, y las indefiniciones tonales.

En el siguiente ejemplo (figura 1) se pueden apreciar dos planos sonoros: uno está identificado por el color verde que muestra el ostinato superpuesto en tres líneas desplazadas rítmicamente, que crean a su vez una polirritmia en los instrumentos del registro agudo en tres de las secciones tímbricas de la orquesta: maderas, metales y cuerdas. El segundo plano sonoro, está marcado por la línea anaranjada que define una melodía al unísono ejecutada por los instrumentos graves de cada sección. Estos planos sonoros se invierten a modo de desarrollo tímbrico: la línea verde del ostinato rítmico se despoja de la polirritmia para quedarse en una sola voz ejecutada en los instrumentos graves de cada sección de la orquesta, y la línea anaranjada de la melodía, que anteriormente estaba al unísono, ahora se abre en múltiples alturas de intervalos de segundas superpuestas para crear un efecto heterofónico de gran potencia sonora en los tres últimos compases (306-308).

De esta manera Paquito D' Rivera se acerca a la sonoridad de Stravinsky a través de la superposición de estos ostinatos atonales de sonoridad estridente. Cada línea de estos ostinatos es asignada a las distintas secciones tímbricas de la orquesta –metales, maderas y cuerdas– y desenvuelven una importante fuerza rítmica al desplazar las acentuaciones del compás. El desarrollo de esta parte de la obra se enfoca en el plano tímbrico al intercambiar los ostinatos en diferentes secciones sonoras de la orquesta dejando apreciar el complejo tejido contrapuntístico que prevalece en la obra.

Como información adicional, es importante señalar que el valor que D' Rivera le atribuye a la música de tradición escrita no sólo se percibe a través del uso del lenguaje y las estrategias compositivas de esta tradición; sino que también algunas obras de este repertorio han sido fuente de inspiración para la creación otras nuevas que engrosan su catálogo musical como ocurre en dos de sus discos: *Música de dos mundos/ Music from Two Worlds* (1999) con obras de Carlos Guastavino y de Heitor Villa-Lobos y *Paquito D' Rivera Jazz Meets The Classics* (2014), que incluye once obras basadas en el legado de los músicos consagrados en la historia de la tradición clásica europea como Beethoven, Mozart o Chopin y del repertorio académico latinoamericano como Joaquín Barrios Mangoré, Ernesto Lecuona y Antonio Lauro.

The image displays a page of a musical score for the piece 'The Elephant and The Clown' by Paquito D' Rivera, specifically measures 306 through 308. The score is written for a large ensemble, including woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Soprano Saxophone, Tenor Saxophone, Bassoon), brass (Trumpet 1 & 2, Horn, Baritone, Trombone, Tuba), percussion (Snare Drum, Shekere & Cuban Timbales, Glockenspiel), harp, and strings (Violin I & II, Viola, Violoncello, Contrabass). The notation is dense, featuring a complex rhythmic pattern with many notes highlighted in green and orange. The score is presented in a standard academic format with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Figura1: *The Elephant and The Clown*. Planos sonoros en ostinato al estilo académico, cc. 306-308.

Otra unidad significante es la presencia de la música popular latinoamericana en obras donde D' Rivera ha demostrado ser conocedor de la música de países como Paraguay, Perú, Venezuela, Brasil y Argentina. Además, es importante anotar que en la música de D' Rivera se pueden encontrar importantes referencias a la cultura afro-latina y afrocaribeña. La cercanía

con estas culturas nació del intercambio profesional que ha realizado por su labor como instrumentista con otros músicos de estas nacionalidades, en ensayos, escenarios y giras; también de sus visitas recurrentes a esos países, y de los tiempos de “convivencia profesional” que ha tenido durante sus cortas estancias en las agrupaciones itinerantes donde trabajó durante la primera etapa de su exilio. A través de esta práctica de interacción constante Paquito adquirió un importante adiestramiento en reconocer y activar su percepción del “otro” y desarrolló una amplia habilidad para captar e incorporar los nuevos discursos a su lenguaje.

Si observamos estas piezas, podemos concluir que Paquito D' Rivera tiene dos formas de incorporar la música popular latinoamericana. Una de ellas se expresa a través de la presencia de los géneros musicales tal y como son reconocidos en su forma estereotipada. Este tipo de estrategia requiere de un espacio específico dentro de la obra para lograr reconstruir e interpretar los tópicos, vistos como un tipo de recurso intertextual. La otra estrategia utilizada por el compositor para insertar estos rasgos de identidad se manifiesta en la incorporación aislada de elementos característicos que son insertados como particularidades de la obra. Estos elementos están determinados por el comportamiento específico de ciertos giros armónicos, por la rítmica o la tímbrica. Esta forma de mostrar el recurso intertextual responde a la tipología de las alusiones, es decir, “referencias vagas, posibles o latentes a estructuras, sistemas o procedimientos generales que una obra hace el estilo general de un autor, tipo de música o incluso a una cultura musical. No son evidentes y requerimos que el autor o un especialista nos señale su existencia” (López-Cano 2007).

En obras que tienen un alto componente de improvisación, como *Panamericana Suite*, D' Rivera no escribe todas las partes de los instrumentos, sino que muchas veces solo señala el nombre del género que se va a interpretar –bossa nova–, dando a entender que los músicos que integran la agrupación, especialmente la sección rítmica –bajo, percusión y regularmente piano–, deben utilizar recursos o estrategias estereotipadas de los géneros a los que hace referencia. En la partitura (figura 2) solo aparecen anotados los giros armónicos donde los músicos deberán acoplar sus improvisaciones a los patrones rítmicos propios del género en cuestión.

Las estrategias de integración se reducen a una sola forma de aplicación, la genérica, pues al tratar de desmembrar los medios expresivos, especialmente los que desempeñan un papel fundamental, como la armonía o el ritmo, a veces tienen una expresión tan propia que, aunque se dispersen en la partitura se logra identificar su procedencia, como ocurre con el género de la bossa nova, una de las expresiones más recurrentes y favoritas de Paquito D' Rivera.

La fuerte amalgama que sella esa peculiar relación entre los medios expresivos que conforman la bossa nova, demanda la recontextualización del género en un entorno donde funciona como un elemento contrastante por su singularidad. Esta condición permite que adquiera un significado especial en la dramaturgia musical de la obra porque, además de acentuar el contraste entre las partes, puede interpretarse como una ilusión de oasis sonoro donde perfectamente coinciden el reposo y la distensión armónica.

The image shows a musical score for a piece titled "Bossa" from the "Panamericana Suite". The score is arranged for a band and includes parts for Clarinet (Clar.), Trumpet (Tpt.), Guitar (Gtr.), Band (Band.), Maracas (Mar.), Vocals (Voc.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The word "Bossa" is circled in red above the Clarinet staff. The guitar part features a chord progression of Ebm, Ebm(+7), Ebm7(9), and Ebm6(9). The vocal line includes the lyrics "love - ly arms so near." and a "Break to SOLO" instruction. The piano and bass parts also show the same chord progression. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Figura 2: *Panamericana Suite*. Fragmento de la bossa nova, cc. 67-71.

En *The Elephant and The Clown*, Paquito utiliza este recurso narrativo para introducir un momento contrastante de tan solo ocho compases con alusión a la bossa nova. Aunque su ritmo está un poco solapado por el ostinato rítmico que se ejecuta en el bongó, el contraste se expresa a través de la melodía y la armonía en una clara progresión de quintas, práctica común del género musical brasileño.

Las referencias a la música de Argentina también han sido determinantes en la configuración del imaginario musical de D'Rivera, compositor que estableció con este país un vínculo desde su niñez y que a lo largo de su vida se convirtió en un lugar imprescindible para él. De los géneros musicales argentinos se destaca el tango y la milonga; de ellos toma Paquito la profunda sentimentalidad atribuida a sus melodías, a través de giros descendentes del bajo, cromatismos melódicos y rítmica sincopada, pero especialmente insertando el elemento tímbrico icónico de la sonoridad del género, el bandoneón, logrando que el tópico utilizado para aludir al género argentino tenga mayor similitud con la identidad original de la milonga. Sin embargo, en *The Elephant and The Clown* la referencia a Argentina no se muestra tan explícitamente a través del tópico. Su presencia se limita a aludir algunos de los rasgos característicos del tango colocados aisladamente en determinadas partes de la partitura y diluidos en el tejido del lenguaje musical. Estos aspectos estereotipados se hacen evidentes en cortos pasajes y funcionan como conectores de ideas.

La unidad significativa que aborda la música de tradición cubana, sin lugar a duda representa la fuente originaria más importante que configura la identidad de Paquito D'Rivera. En su música, las maneras de hacer que expresan lo cubano se muestran

explícitamente a través de las múltiples formas en que construye y deconstruye los géneros musicales y sus rasgos estilísticos, y en las referencias directas a sus compositores u obras, impregnadas de un sello propio en cada interpretación. Su conexión con las formas tradicionales de la música cubana se fue sedimentando durante su proceso de formación musical, a través de la interpretación de obras del amplio repertorio popular cubano y la activa participación en un entorno sociocultural versátil que favoreció el cruce o *contrapunto* continuo entre las múltiples expresiones que conforman la identidad musical de la isla.

Para identificar la presencia de la música cubana en su obra escrita, D' Rivera recurrió nuevamente a las dos estrategias aplicadas anteriormente para la bossa nova y la milonga: por una parte, utiliza los tópicos para configurar los géneros musicales representativos de la expresión popular; y por otra, descompone algunos de sus rasgos distintivos y los diluye sutilmente en la partitura. Aunque el método es técnicamente el mismo, se debe enfatizar que la forma en que se ha producido la asimilación del lenguaje cubano ha marcado algunas diferencias importantes en cuanto al contenido de estas incorporaciones y su significado.

Una de estas diferencias se establece en el método progresivo de asimilación del lenguaje cubano durante el proceso de configuración de su identidad (Rodríguez Cuervo 2002:112), que no sólo se representa a través de la música, sino que mediante otras múltiples formas de expresión que convergieron en circunstancias específicas y que favorecieron la comprensión, asimilación e interiorización de estos modos de hacer. Este fue un lenguaje que D' Rivera recibió como herencia y desarrolló paulatinamente a lo largo de su vida. El haber sido partícipe activo de estos procesos de sedimentación, reorientación y cruzamientos de estas fronteras difusas propias de las regularidades cambiantes de los géneros musicales en su devenir histórico (Orozco 2010:62), le permitió a D' Rivera asumir una posición de autoridad con respecto a cualquier otro rasgo de identidad expresado en sus obras que no haya sido heredado.

La segunda diferencia surge de la primera y radica en la cantidad y diversidad de géneros de la música popular cubana que D' Rivera ha abordado en su obra escrita. Tanto en sus partituras como en las improvisaciones que realiza como músico de jazz, son recurrentes los regresos al danzón cubano, al chachachá, al bolero, a la contradanza, a la guajira, a la música de rituales afrocubanos y a diferentes estilos de la música popularailable. Pero en esta música no todo es endógeno, y a los múltiples significantes de las raíces que conforman la identidad cubana también se deben añadir influencias foráneas como la estadounidense asociada al jazz, cuyos estereotipos han encontrado un espacio en el proceso de conformación del lenguaje cubano.

Cada uno de estos componentes, los de dentro y los de fuera, se han desarrollado de manera individual y a su vez han generado un valor cultural simbólico. Si por una parte la música cubana expresa su riqueza a partir de la integración de varios ingredientes, por otra también muestra su amplia diversidad a través de estas diferencias. Eso explica la existente variedad de ritmos y géneros cubanos y la interrelación que existe entre ellos, comportamientos perfectamente comprensibles bajo el lente de la hibridación.

La trayectoria artística de Paquito D' Rivera muestra que desde su niñez estuvo expuesto a varios lenguajes que marcaron su formación de forma significativa. Al mismo tiempo en que asimilaba el lenguaje del repertorio de concierto europeo, entraba en contacto con las obras escritas por los compositores cubanos que fluctuaban entre la estética europea y las nacidas del nacionalismo cubano. En perfecta sincronía con estos lenguajes también establecía contacto con la música popular cubana, absorbiendo a través de la escucha todo lo que acontecía con otros géneros como el bolero, la guaracha y la rumba. Aun en su temprana

juventud, comenzó a trabajar en el Teatro Musical de La Habana, donde los programas que se presentaban en las funciones abarcaban gran variedad de ritmos y géneros cubanos al estar dirigidas a un público de diferentes realidades sociales que musicalmente era representado a través de sus canciones y su idiosincrasia popular.

Pero lo que provocó mayor impacto en su carrera profesional ocurrió cuando Paquito D' Rivera tenía veinticinco años y se convirtió en miembro de la orquesta Irakere, una de las instituciones musicales más emblemáticas de Cuba. Aunque el núcleo de esta agrupación tenía gran interés por desarrollar el jazz y la improvisación, otros de sus miembros apostarían por la música clásica, algunos por la música popularailable y los más atrevidos por incorporar la presencia de la música afrocubana. En este contexto, durante los siete años de estancia en Irakere, Paquito pudo accionar y reaccionar a las múltiples estéticas que la fusión de géneros musicales demandaba y su lenguaje se volvió más plural y tolerante a las diferencias.

En este colectivo tuvo la oportunidad de desarrollar el oficio de músico intérprete de jazz de alto rendimiento y estuvo expuesto a constantes experimentaciones e intercambios de ideas con otros músicos, cubanos y extranjeros, asimilando y procesando las diferencias para integrarlas a su propio lenguaje. Con Irakere Paquito logró viajar por muchos países y ganar un Grammy en 1980, entró en contacto con diferentes representantes del género del jazz, especialmente del jazz latino, y pudo constatar personalmente el valor de la música cubana fuera de las fronteras de la isla.

Si bien la presencia de los géneros de la música popular cubana ha tenido un gran impacto en el discurso musical de Paquito D' Rivera, en sus obras también se pueden apreciar otros rasgos que obedecen propiamente a las estrategias compositivas. Algunas de ellas se reconocen en las construcciones melódicas de amplio rango y de estructura cuadrada establecidas desde las contradanzas y danzas del nacionalismo cubano del siglo XIX, el contrapunteo rítmico y melódico entre los planos sonoros de bajo, la armonía y la melodía, la presencia de hemíolas, así como también la tendencia a utilizar citas intertextuales muy recurridas en el género del danzón cubano.

En el siguiente ejemplo musical de *Panamericana Suite* (figura 3), Paquito D' Rivera vuelve al recurso de los tópicos para hacer referencia esta vez a la guajira criolla, un género de la música popular tradicional campesina que se destaca por presentar una cadencia de tipo frigio que, en este contexto, acentúa la presencia de lo cubano proveniente del antecedente hispano europeo (Rodríguez Cuervo 2002: 27). En otras partes de esta obra también se pueden encontrar construcciones de otros tópicos de géneros como el danzón cubano, mientras que en la introducción a la obra utiliza como recurso intertextual propiamente un canto y toque a *Eleggua*, típico en las iniciaciones de las ceremonias de la santería cubana.

The image shows a musical score for the piece 'Panamericana Suite, Guajira (tópico) cc. 120-122'. The score is written for a large ensemble and includes the following parts: Clarinet (Clar.), Trumpet (Tpt.), Guitar (Gtr.), Band (Band.), Maracas (Mar.), Vocals (Voc.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Drs.). The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a complex, syncopated rhythmic pattern. The Clarinet part is marked with a box containing the number '119'. The Guitar part features a prominent melodic line with a 'y' marking above it. The Piano part provides a harmonic accompaniment with a 'y' marking above it. The Bass part features a rhythmic line with a 'y' marking above it. The Drums part features a rhythmic line with a 'y' marking above it. The score is written in a standard musical notation style with a common time signature of 4/4.

Figura 3: *Panamericana Suite*, Guajira (tópico) cc. 120-122.

En el ejemplo que viene a continuación de *The Elephant and The Clown* (figura 4) también se aprecia la recurrencia a tópicos como método de integración de diferentes lenguajes en el discurso musical. En este caso, la música está desarrollando un lenguaje contemporáneo en cuanto a la sonoridad, y de forma abrupta Paquito introduce un breve momento de distensión armónica y de claridad rítmica a partir de la utilización de las percusiones cubanas que convocan al género del bolero, otra de las expresiones representativas de la música cubana.

Teniendo en cuenta que la ciudad de New Jersey en los Estados Unidos se ha convertido en el nuevo contexto cultural donde Paquito D' Rivera ha establecido su residencia y ha producido su música en los último 40 años, y la importancia que ha adquirido el lenguaje del jazz en el discurso musical de este compositor, se puede considerar que la música popular urbana estadounidense representa una unidad significativa relevante en la configuración de su imaginario musical.

The image shows a musical score for the Bolero 'The Elephant and The Clown' by Paquito D' Rivera, measures 321-324. The score is written for a full orchestra and percussion. The percussion parts include Maracas (circled in red in the original image), Bongó, and Glockenspiel. The string parts include Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The harp part is also present. The tempo is marked as quarter note = 120. A box labeled 'E' is placed above the Violin I staff. The Maracas part is circled in red in the original image.

Figura 4: *The Elephant and The Clown*. Bolero, cc.321-324.

La introducción de Paquito en el lenguaje del jazz se logró después de muchas horas de audición, práctica y repetición, que fueron sedimentando sus estructuras y giros en esas improvisaciones que seguramente podrán ser motivo de análisis para otras investigaciones. No obstante, esta conexión con el lenguaje del jazz se ha trasladado también a su música escrita y le ha otorgado peculiaridad a su discurso en la hibridación con los géneros latinos. En este punto es conveniente destacar que el rasgo más importante que el jazz ha aportado al imaginario musical de D'Rivera es la libertad de integrar diferentes lenguajes y formas de pensar la música.

Paquito y el jazz

La improvisación es el elemento que más identifica al género del jazz, aunque no es el único. A través de este componente se expresa la libertad del intérprete, quien se convierte a su vez en cocreador de la obra a través de las frases que improvisa, los giros melódicos y las particularidades tímbricas que generan su sello distintivo. Esta libertad le da un momento único e irrepetible a la obra, que en muchas ocasiones determina su éxito o su trascendencia y a su vez expresa la diversidad que predomina en el discurso. Sin lugar a duda, para D' Rivera la selección de los músicos que interpretan sus obras, ya sea para realizar una grabación o para la presentación en un concierto, se convierte en uno de sus grandes desafíos porque comprende que en la efectividad del *solo* que realiza el instrumentista puede condicionar el resultado de su obra.

Hay otros aspectos musicales que son fundamentales del género, como la utilización de acordes alterados y progresiones armónicas; la inclusión de escalas y recursos que ayudan en la construcción de un fraseo diverso; la exploración del sonido y de las combinaciones tímbricas, así como también la importancia de las síncopas y las acentuaciones.

Panamericana Suite, por ejemplo, ha sido concebida en el lenguaje del jazz latino. La diversidad prevalece en cuanto al diseño propio de la obra, cuyas secciones están basadas en el contraste entre los géneros a los que el compositor hace referencia. Pero en este tipo de obras existen espacios comunes que son los creados por D' Rivera, donde se puede apreciar más su trabajo como compositor; y espacios diversos donde predomina la improvisación individual. Esos espacios comunes suelen localizarse en las introducciones, transiciones y codas de las obras. Sobre una nota pedal se edifican estructuras armónicas que enfatizan en la superposición de intervalos de cuarta y tercera para crear *clusters*, cuya indefinición armónica favorece la libre improvisación (figura 5).

The image shows a musical score for 'The Elephant and The Clown'. It consists of several staves for different instruments: Horns (Hn.), Baritone Saxophone (Bar.), Bass Trombone (B. Tbn.), Trombone (Tbn.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Glockenspiel (Glock.), and Harp (Hp.). The Harp part is highlighted with a red box, showing a cluster of altered chords. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and triplets.

Figura 5: *The Elephant and The Clown*. Armonizaciones con acordes alterados, cc. 29-30.

No obstante, se debe hacer notar que, en los pasajes enfocados en la improvisación, el compositor escribe algunos acordes a modo de sugerencia que usualmente los instrumentistas toman como guía al realizar sus solos, aunque regularmente el discurso los puede llevar a otras relaciones armónicas que podrían alejarse de la propuesta. Estas formas de interpretación son reconocidas entre los músicos como el “tocar dentro o fuera” del plan armónico del autor, cuando en las improvisaciones el intérprete incluye notas de diferentes grados de vecindad con relación al acorde escrito en la partitura. Por consiguiente, en las improvisaciones se producen los momentos de mayor riqueza armónica en esta obra, que se producen cuando el intérprete se sale del plan propuesto.

En *The Elephant and the Clown* aparecen algunos momentos significativos desde el punto de vista armónico, donde se perciben los acordes alterados propios del lenguaje del jazz (figura 6). En otros momentos aparecen otras armonizaciones realizadas también con

estos acordes alterados en forma de bloques, donde cada nota ha sido asignada a un instrumento diferente y por intervalos de cuartas, procedimiento reconocido como *voicing*, que sugiere otro rasgo característico de la escritura de las orquestas *jazz bands* de finales de la década de los treinta.

The image shows a musical score for five instruments: Trumpet in C (1 and 2), Horn in F, Baritone, Bass Trombone, and Tuba. The score is in 4/4 time and features a dynamic marking of *mf*. A red box highlights the voicing section for measures 7-9, showing the trumpet, horn, baritone, bass trombone, and tuba parts. The voicing is characterized by intervals of fourths and includes dynamic markings of *mp* and *pp*. The instruments are labeled as follows: Trumpet in C (1 and 2), Horn in F, Baritone, Bass Trombone, and Tuba. The voicing section is marked with 'harmon mute' and 'mute'.

Figura 6: *The Elephant and The Clown*. Voicing, cc.7-9.

Es importante señalar que, además de estos elementos que aparecen de forma aislada en la partitura, Paquito D' Rivera también recurre a referencias intertextuales con la música estadounidense. En *The Elephant and The Clown* inserta un fragmento de *West Side Story*, obra compuesta por Leonard Bernstein. Esto demuestra su intención de conectar con el receptor a través de alusiones a obras conocidas popularmente.

A modo de conclusión

Este estudio de la música escrita de D' Rivera se ha realizado bajo el prisma de las reflexiones sobre las culturas híbridas, desarrolladas por Néstor García Canclini, aplicadas a la musicología, para comprender cómo se articulan las relaciones entre la tradición y la renovación, el aquí y el allá, el yo y el otro, en un proceso natural de adaptaciones, de encuentros y desencuentros que se producen en la compleja realidad del músico emigrante. Estas integraciones diversas que se reflejan en el lenguaje musical se hacen evidentes a través de la recurrencia a un repertorio simbólico que el compositor interpreta y elabora a partir de estereotipos consensuados socialmente y cuya decodificación permite determinar la procedencia de los textos insertados, su grado de participación y su significado.

El análisis de las cuatro unidades significantes en la obra de Paquito D' Rivera, demuestra que su vida musical de ha estado sometida a un inacabado proceso de hibridación que se fundamenta en la recepción de informaciones múltiples y en la asimilación de diversos lenguajes que el compositor ha ido procesando e incorporando a su lenguaje musical como reflejo de las vivencias culturales híbridas a las que ha estado expuesto.

La línea que delimita las diferencias entre estas unidades significantes en ocasiones se hace tan delgada que parece invisible debido a las relaciones intergenéricas que se producen entre el lenguaje académico y el popular, entre el contexto latinoamericano, el propio o el estadounidense, el regreso a la tradición o la presencia de la contemporaneidad. Cada lenguaje le aporta múltiples opciones y recursos al autor, quien logra manejar a través de

distintos tipos de intertextualidad y del uso de tópicos. Sin embargo, cada lenguaje manifiesta un simbolismo particular que permite conectar su obra musical con las percepciones de su tiempo y de su historia personal.

La condición de ser un compositor exiliado hace que exista o se dimensione en el lenguaje de Paquito D' Rivera, la unidad significativa de la tradición heredada, pues desde el estado psicológico de la nostalgia que predomina en los que están fuera de su tierra, la recurrencia a Cuba se vuelve un patrón de conducta y de pensamiento. La búsqueda de un significado particular en la tradición heredada les permite descubrir detalles de la cultura propia que, con la mirada puesta en la otra orilla, cubre los sentimientos de pertenencia y de representación.

La carrera profesional desarrollada por Paquito D' Rivera como músico instrumentista de alto reconocimiento internacional le ha permitido el contacto con otras culturas, otros músicos y otros lenguajes; la inmersión en el lenguaje y práctica del jazz le proporcionan la libertad de insertar múltiples ideas porque el criterio de juicio en este género no tiene barreras estrictas. Estos dos factores son determinantes para que las obras de este compositor cubano sean representativas del pensamiento híbrido latinoamericano. En la elaboración de esta amalgama diversa hay un alto componente de experimentación, de intuición y de oficio que, como músico de jazz de amplia experiencia y práctica profesional, transfiere a la obra escrita.

Bibliografía y discografía

- Acosta, Leonardo. 1999-2000. "La diáspora musical cubana en los Estados Unidos", *Revista Encuentro* 15.
<https://arch1.cubaencuentro.com/revista/15/20040115/1b4210da7e697c7d5ba732c5bf7b9727.html>
- Bourdieu, Pierre. 2006. *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- D' Rivera, Paquito. 2006. *Mi vida saxual*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1999. *Música de dos mundos/ Music from Two Worlds*. Elephant
- _____. 2014. *Paquito D' Rivera Jazz Meets The Classics*. Paquito Records.
- García Canclini, Néstor. 2003. "Noticias sobre la hibridación" *Revista Transcultural de Música*, 7 <https://www.redalyc.org/pdf/822/82200702.pdf> [acceso 2/2021].
- González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- López Cano, Rubén. 2007. "Música e intertextualidad", *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, 104.
- Ogas, Julio. 2005. "Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo XX", *Revista de Musicología* <https://www.jstor.org/stable/20798103> [acceso 3/2021]
- Orozco, Danilo. 2010. "Qué e(s)tá pasando, Asere!... Detrás del borroso 'qué sé yo y no sé qué' en la génesis y dinámica de los géneros musicales", *Revista Clave*: 60-89.
- Ortiz, Fernando. 2021. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Barcelona: Linkgua Ediciones.
- Rodríguez Cuervo, Marta. 2002. "Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea (1947-1980)" Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Villar-Taboada, Carlos. 2018. “Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina”, en *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, eds. Elena Torres Clemente y Victoria Eli Rodríguez. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018.