

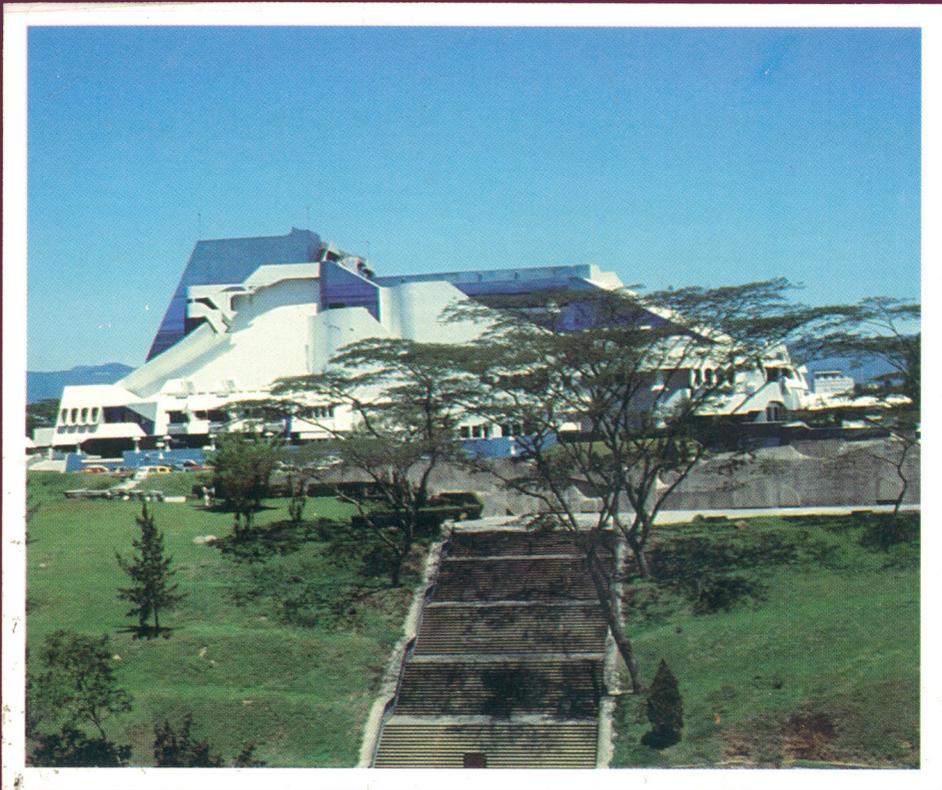
BIBLIOTECA
Cultura-Guatemala
20. Vol.3
9. (Sep.-Dic.)



CULTURA DE GUATEMALA



Segunda Época



Centro Cultural
Miguel Angel Asturias
Efraín Recinos

Año XX, Vol. III

Septiembre-Diciembre 1999

Anuario Musical 1999
X Foro de Compositores de Centroamérica y el Caribe

CULTURA DE GUATEMALA



Segunda Época

Anuario Musical 1999

Año XX, Vol. III

Septiembre-Diciembre 1999

Gonzalo de Villa S.J.
Rector

Guillermina Herrera
Vicerrectora General

Charles J. Beirne S.J.
Vicerrector Académico

Jorge Arauz
Vicerrector Administrativo

Los autores de los trabajos son responsables de la teoría que sustentan en los mismos.

Directora: Licda. Guillermina Herrera Peña

Consejo Editorial

Dr. Joaquín Aragón, SJ
Licda. Eugenia Del Carmen Cuadra
Dr. Dieter Lehnhoff
Dr. Mario Molina, OAR
Lic. Ernesto Loukota

© Universidad Rafael Landívar, 1999

Vista Hermosa III, Zona 16, Teléfono: 369-3278 Fax: 369-2756
E-Mail: gherrera@url.edu.gt
Guatemala, C.A.

Diagramación:
Criterio Gráfico S.A., Teléfonos: 367-5055 y 56

Indice

Presentación	3
Filomúsica	
<i>Manuel de Elías</i>	5
Los gobiernos municipales: una alternativa para el desarrollo cultural de Costa Rica	
<i>Jorge Luis Acevedo</i>	17
Trayectoria de la literatura pianística en República Dominicana	
<i>Ana Silfa Finke</i>	25
Plena y Sociedad	
<i>Rafael Aponte-Ledée</i>	33
Instrumentos de proyección folklórica	
<i>Igor de Gandarias</i>	41
La relación entre la música venezolana contemporánea de concierto y la música popular y folklórica	
<i>Alfredo Rugeles</i>	49
Antecedentes y expectativas de la marimba en Guatemala	
<i>Lester Homero Godínez</i>	61
Mito, música y cultura a través de Nietzsche en la tragedia griega (y su interpretación en la cultura latinoamericana)	
<i>Igor Sarmientos</i>	87
Programa general del X Foro de Compositores de Centroamérica y el Caribe	97
Biografías breves de los compositores	110

**X FORO DE COMPOSITORES
DE CENTROAMERICA Y EL CÁRIBE
UNIVERSIDAD RAFAEL LANDIVAR
24 A 28 DE MAYO DE 1999**



Foto: Cristina Altamira

Al frente: Roque Cordero.

Primera fila (izquierda a derecha):

Ignacio Olivarec, Roberto Valera, Ana Silfa Finke, Juan Blanco, Ela Egozcue Guevara, Igor Sarmientos, Alfredo Rugeles, William Orbaugh.

Segunda fila:

Rafael Aponte-Ledée, Isabel Ciudad-Real, Dieter Lehnhoff, Manuel de Elías, Guido López Gavilán.

Atrás:

Otto Argueta, Lester Godínez, Pablo Alvarado, Carlos Vásquez, Alfonso Fuentes, Igor de Gandarias, David de Gandarias, Jose Miguel Candela, José Asturias Rudeke, Roberto Abularach.

Presentación

En 1988, tres compositores puertorriqueños —Carlos Vázquez, Carlos Cabrer y Ernesto Cordero— establecieron un festival regional de música contemporánea al cual llamaron **Foro de Compositores del Caribe**, el cual inició sus actividades bajo los auspicios de la Universidad de Puerto Rico. Desde su creación, se han celebrado tres ediciones de este importante festival en su lugar de origen (1988, 1990 y 1993). De acuerdo con su carácter regional, también otros países fueron elegidos como sedes para la celebración del **Foro**: en 1989 y 1994 Costa Rica, en 1992 y 1996 Venezuela, en 1995 El Salvador y en 1998 Cuba; en 1999, el honor de ser país anfitrión le correspondió a Guatemala. El Comité de Organización estuvo conformado por un grupo de destacados músicos y compositores guatemaltecos, con la coordinación de los maestros Jorge Sarmientos como Presidente y Dieter Lehnhoff como Secretario General.

La importancia del Foro de Compositores para la creación musical y el cultivo de la música contemporánea en la región es enorme, constituyéndose en uno de los principales acontecimientos en su categoría. Ha proporcionado una muy bienvenida oportunidad —tanto a compositores como también a intérpretes individuales y agrupaciones— de establecer y fortalecer vínculos artísticos y personales que garantizan un continuado y renovador intercambio musical.

El **X Foro de Compositores de Centroamérica y el Caribe**, celebrado en Guatemala durante la última semana de mayo de 1999, significó un hito en la música de arte del país y de la región. Fue inaugurado en el Palacio Nacional de la Cultura por el Presidente de la República, Don Alvaro Arzú Irigoyen, con la asistencia de autoridades, de los distinguidos invitados y de numeroso público. Del lunes 24 al viernes 27 de mayo de 1999 se escuchó una gran variedad de música de arte actual, interpretándose más de 60 obras de cámara, solísticas, vocales y sinfónicas escritas por 37 compositores del área, 29 de ellos presentes. Los conciertos tuvieron como escenarios varias de las mejores salas de la Capital, como el Gran Teatro y el Teatro de Cámara del Centro Cultural «Miguel Ángel Asturias», y el Auditorio del Conservatorio Nacional de Música.

La Universidad Rafael Landívar organizó, a través de su Instituto de Musicología, las **Jornadas** académicas correspondientes al décimo **Foro**.

las cuales se llevaron a cabo durante tres mañanas en el Edificio "O" en el Campus Central. Durante las **Jornadas**, varios de los compositores invitados presentaron ponencias sobre una variedad de temas relacionados con la música de sus respectivos países desde la perspectiva de la creación musical contemporánea. El *Anuario Musical 1999* de la Revista *Cultura de Guatemala* reúne en sus páginas las ocho de estas ponencias cuyos autores presentaron versiones escritas. Esta colección de trabajos refleja, en una amplia gama de puntos de vista, algunas de las tendencias de la composición actual en la región.

El Consejo Editorial

Filomúsica

Manuel de Elías

Filomúsica

Manuel de Elías

A la manera de un preludio (sin fuga)

Nací en el seno de una familia de músicos. Mi padre, quien en la infancia se iniciara en el arte de los sonidos y los silencios al lado de mi abuela y de su hermana mayor, y más adelante –como lo recomendaran “las buenas conciencias” –estudiara “seriamente” en el Conservatorio Nacional; daba lecciones de piano, materias teóricas y composición en su academia particular, ubicada en una sección del domicilio familiar, - en el centro de la Ciudad de México- en donde además se realizaban ensayos de conjunto vocal y de música de cámara, y se efectuaban conciertos con frecuencia. Por todo ello, yo crecí permanentemente rodeado por la mejor música, y en forma natural me incorporé a su estudio y a su práctica cotidiana tan pronto como pude, o casi antes.

Mi carácter era tornadizo. Tan pronto me hallaba introvertido y ponía atención a la amplia gama de sentimientos, fantasías, emociones y reflexiones que me generaban las constantes experiencias musicales, - que frecuentemente relacionaba con mi entorno físico, material o natural- como caía en una explosión de natural entusiasmo por los entretenimientos y travesuras propias de la edad y otras menos comunes, como acertijos con sonidos y juegos de palabras.

La música ejercía una fuerte fascinación sobre mi ser, pero no me daba -no podía darme- “todas las respuestas” a las interrogantes que mi vida infantil -y después adolescente me planteaban. Primero las busqué en las personas que me parecía que podían ofrecer contestaciones confiables, sólidas y convincentes; después en los libros de la modesta biblioteca familiar y finalmente en las escuelas... ¿como todo el mundo!

Paralelamente a mi desarrollo musical, surgió durante la época preparatoria un interés profundo por las humanidades y en los años '60, definitivamente por la filosofía, la literatura, la plástica y la arquitectura. Yo quería aprender a pensar estructurada y sensiblemente, y eventualmente a fijar mi pensamiento -para mi propio beneficio- por medio de la palabra escrita.

Después de algunos años de búsquedas e inquietudes, un día resolví dejar las escuelas y me quedé con la música, los libros y mis constantes y

escurridizas reflexiones. Finalmente soy músico. De lo demás, no sé qué aprendí. No sé qué quedó en mí de todas aquellas aventuras que llenaron mis días y mis noches. Tampoco sé si aprendí a pensar, pero de lo que estoy cierto es de que desarrollé mi capacidad analítica y sensible, y acrecenté y refiné mi gusto por el juego; propensión que está en mi origen, pues antes que nada, me considero *homo ludens*. Creo que es característica de muchos compositores; al menos yo la considero “quasi” *conditio sine qua non* para los creadores. Por lo demás, creo que no es gratuito que el término que se usa en varias lenguas para jugar y tocar música sea el mismo: *to play*, en inglés; *jouer*, en francés; *spielen*, en alemán, etcétera.

Así pues, y habida cuenta de todo lo anterior, me aventuro por estos senderos del pensamiento al lado de ustedes, gozoso y dispuesto a compartir mis búsquedas y reflexiones; y desde luego -si bien, no prometo enmienda absoluta- les ofrezco intentar, a partir de este momento, ir más allá de la anécdota y la retórica.

Intermezzo

Por razones que en parte conozco y no comparto, en general, cuando se escribe o se enseña Historia del Arte, se da por entendido que se trata de artes plásticas y arquitectura, (en ocasiones, también de literatura en sus diversas formas). La Música –aún en los sistemas oficiales de educación de algunos países como el nuestro, y por tanto en los textos pedagógicos de que éstos se sirven- no tiene espacio, y si se le concede, normalmente se hace en forma pobre, superficial y a título de referencia circunstancial o complemento somero y secundario.

El Arte Musical, con frecuencia se halla aislada, solitaria, marginada; quizá debido a prejuicios generalizados y a su singular naturaleza de “arte abstracta por excelencia”. De origen, hay en la música de arte -particularmente en la denominada *música pura*- una elevada participación de la ciencia de la asociación estructurada de los sonidos, del pensamiento musical lógico, organizado; la búsqueda permanente del resultado estético y un requerimiento de expresión-comunicación a través de un lenguaje no descriptivo. Por tanto resulta imprescindible hacer luz desde dos ángulos fundamentales de análisis: el de la substancia y la esencia propias de la música, y de aquel que corresponde al orden filosófico.

Ludio

Desde años atrás, he venido desarrollando la idea de que el Músico y la Música de Arte requieren de una suerte de *Filosofía aplicada* y con esa convicción he ido engarzando para mi propio consumo, algunas reflexiones que aquí sucintamente expongo.

Si *Filosofía* significa –grosso modo- *amor al saber*, considero que *Filosofía de la Música* podría positivamente entenderse como *amor al saber del arte musical; al ser y al quehacer de la música*. La podría definir parcialmente como una búsqueda dirigida al encuentro con la esencia del arte musical y su relación con el fenómeno sonoro. Así mismo, tendría la capacidad de determinar qué sitio tiene la Música en nuestro universo cultural y cuál es su función en los aspectos de la comunicación -a través de ella- entre los seres humanos de las mismas y de diversas regiones; cómo y por qué actúa el músico; particularmente aquel cuya tarea es la creación primigenia.

El compositor requiere analizar el sentido, la inteligencia y la razón del conocimiento musical, así como; sus límites actuales; por lo que debiera tener en cuenta los resultados, tanto de las antiguas como de las recientes aplicaciones y búsquedas de la ciencia musical y de los métodos de que se vale. Sin embargo, yo sostendría -parafraseando a Kant cuando se refiere a la Filosofía- que no se puede aprender Música como otra ciencia cualquiera, y consideraría válido agregar: para aprender Música se debe, antes que todo, valerse de una que lo sea verdaderamente.

Es una idea generalmente aceptada que de la Filosofía se derivan los conceptos fundamentales que integran el universo de la realidad, misma que tiene que ver con el hombre y su entorno natural, material y espiritual; de donde en consecuencia, se definen los perfiles de las ciencias. Y si las ciencias y la Filosofía tienen en común la búsqueda de la realidad, la Filosofía -mi Filosofía- del Arte de la Composición Musical, tiene una parte en común con la Matemática, la búsqueda de la realidad sonora equilibrada, estructurada armónica y estética. Por todo ello concluyo que la Música, aún cuando la emplee, no es Matemática, pero sí es la *Poesía de la Matemática*.

Para establecer un panorama completo -aún cuando sintético- de las posibilidades de una **Filosofía de la Música**, he venido recurriendo a una organización de disciplinas análogas a las que constituyen tradicionalmente la estructura de la filosofía. Tal analogía podría plantearse del modo siguiente:

Una **Teoría del Conocimiento Musical** que es, a mi modo de ver, una herramienta indispensable para el compositor, en la medida en que, después de facultarlo para llegar al conocimiento de su propio yo; y en consecuencia, de la amplitud y los límites de su particular capacidad creativa, le permite conocer los fenómenos musicales extraños a él. En consecuencia, el compositor -el *cognoscente*- se encuentra frente a la música existente -*lo conocido*- de tal modo que el compositor -*sujeto*- se aproxima a la música existente -*objeto*- para comprenderla y aprehenderla por las vías del análisis de las representaciones escritas y sonoras; de los sentidos, las intuiciones, las sensaciones, los conceptos, y de su unión entre sí. Consecuentemente, el compositor se halla ante la posibilidad de realizar un auténtico acto de creación y disminuye el riesgo frecuente de incurrir -por desconocimiento y falta de creatividad, en la simple aplicación de fórmulas antiguas o nuevas- o en la aún más simple imitación; manifiesta o encubierta.

A mi entender, el compositor verdadero es, o debiera ser un *inventor*, un generador. Sin embargo, no pretendo que toda música nueva -la mía o la ajena- sea absolutamente inédita. Dado que en estas materias pertenecemos a la cultura occidental, en donde la inmensa mayoría de la música ha sido creada con base en un sistema de sólo doce sonidos originarios, la obra nueva mostrará casi siempre -en mayor o menor medida- rasgos que “recuerden” la música de otro u otros autores; y eventualmente, encontraremos obras que no nos lleven al recuerdo de ninguna otra. Los autores de tales obras son quienes durante varios siglos, han venido determinando -con el poder y la riqueza de su inventiva- la evolución del Arte Musical. Hay, sin embargo, compositores que han hecho uso de música ajena -culto o popular- sin perder por ello su perfil personal. Dígalo si no, la producción de J.S. Bach, quien a más de una voluminosa obra original, transcribió numerosas partituras de autores de su época y compuso música fuera del uso de su natal Alemania, escribiendo al estilo italiano, al francés o al inglés; sin dejar por ello de ser *él mismo*, pues lo trascendente no reside en la forma, el estilo o en la apariencia, sino en la esencia misma del *compositor-artista*, que en el caso de Bach, como en el de otros grandes creadores a lo largo de los siglos, hasta nuestros días, parte en gran medida de la introspección y de la aplicación acuciosa y selectiva de las percepciones del oído interno; musical, fisiológica, estética, conceptual y sensiblemente hablando. Al abordar la idea de una Psicología de la Música, la contemplo apoyada en la investigación psicológica experimental, en donde algunos autores asientan que todo lo psíquico constituye un todo, siendo por ello, algo más que la suma de sus partes;

de manera semejante que una melodía es algo más que una serie de sonidos aislados y una obra musical, mucho más que una secuencia de pensamientos, motivos, armonías, matices y timbres independientes e inconexos, o aún relacionados entre sí. De este modo resulta posible observar como el fenómeno musical se sirve de una especie de *Psicología del Todo*, de la forma y de la Estructura.

Por otra parte, respecto al análisis del propio músico como ser humano, la inclusión de la *Caracterología* permite determinar las particularidades individuales del compositor; identificar actitudes y sentimientos, muchas veces apoyados en las formas de expresión plasmadas en y reflejadas por sus obras o interpretaciones musicales.

El compositor en busca de su esencia, valiéndose de la mirada introspectiva, identifica sus “estados de ánimo,” las variadas líneas del perfil que definen su Temperamento, sea al modo de los griegos o bien, al modo de Jung; todo ello con su rica gama de variables y derivaciones posibles. En todo caso este proceso es personal y las más de las veces todo queda en un nivel de percepción sensible, sin llegar al plano; del proceso intelectual para su definición.

Mi siguiente paso asume la lógica como la ciencia de los conceptos y las conexiones entre ellos. A partir de este principio, considero que la **Lógica Musical** podría tener su espacio *por derecho propio*, tanto en la creación como en la recreación, comúnmente llamada interpretación.

En el transcurso de la obra musical -a partir del análisis- se puede viajar de lo particular a lo universal. Con frecuencia, mientras el intérprete examina la obra para su cabal comprensión a partir de los orígenes de pequeños motivos o “gestos” y los relaciona hasta integrar los conceptos correspondientes; el compositor ordena los conceptos como *proposiciones lógicas* que se relacionan con otros de diferente carácter; de donde se derivan motivos y elementos que se desempeñan organizada y discursivamente, mediante citas y transformaciones múltiples, a lo largo de la elaboración de la partitura.

Considero que el fenómeno *dialéctico* de la música, está revestido de particular importancia, en la medida en que se produce un “coloquio sin palabras” -*sui generis*- entre cada obra y quien la escucha; porque la Música, al ser escuchada, pone en juego una forma de guiar el pensamiento entre la emoción -el goce estético- y la reacción o respuesta del oyente.

Creo indispensable la inclusión de una **Ética Musical** al interior de la estructura de la Filosofía de la Música, como un elemento consustancial tanto del *ser* del compositor como del intérprete, pues en principio, anida en el interior de cada individuo. Eso muchas veces

escurridizo, difícilmente definible que llamamos conciencia, nos permite a los compositores “sentir”, juzgar y determinar, si la música que escribimos responde verdaderamente a nuestra original concepción; si el resultado final tiene valores estéticos que justifiquen su creación; si se ha trabajado con el concurso sólido de los recursos que aporta la ciencia musical, -en toda su extensión fabricando el continente específico que el contenido naciente demanda; si la elaboración es congruente con la naturaleza de las ideas y guarda equilibrio con el contenido artístico o si todo queda en un mero ejercicio intelectual sin consecuencia artística, etcétera.

Pero ocurre en la mente del compositor auténtico, que con frecuencia se manifiesta una coacción de la conciencia y una demanda de libertad de la misma, lo que la hace finalmente insegura. Se dan entonces, los conflictos (de conciencia) entre el creador y su obra. Hay músicos de conciencia y sin ella. Por tanto, se diría que la conciencia sólo tiene un valor relativo. Depende de costumbres y gustos establecidos, criterios estéticos cuestionables, de datos circunstanciales, de reglas y prohibiciones que en un momento determinado tienen vigencia, pero que en el siguiente, ciertamente pueden carecer de valor.

En cualquier caso, el compositor -como el intérprete- tiene la capacidad de distanciarse de su obra, de escucharla en su interior con “otros oídos” y de alegrarse o asustarse de haberla realizado. Yo juzgo que sin la autocrítica, no se realiza la verdadera obra de arte. Claro está que el Artista puede inhibir su conciencia y defenderse de ella, pero no puede rechazarla totalmente, porque aun que quisiera, no depende únicamente de él.

Yo llamaría responsable, y aún, culpable, al autor de una obra falsa o una mediocre interpretación. El proceder del músico revela su carácter y su interior. Su mal proceder deja -sobre todo ante sí mismo- una marca asumida o voluntariamente ignorada que puede determinar lo porvenir, a la vez que constituye un agravio -por engaño- al escucha que muchas veces, desapercibido, acoge por válidas, ilegítimas manifestaciones artísticas. Por tanto, la conciencia se anuncia como un poder verdadero, incontestable; que se introduce profundamente en la realidad de la vida y del desempeño cotidiano del músico. La Etica moderna, que es una Etica de Valores, ofrece al músico las bases para una fórmula que resulta aplicable a cada caso específico y que es un principio universal, que traducido al desempeño del músico podría expresarse como: *no hagas para otros la Música que no quieras para ti.*

La **Estética**, como ciencia de lo perceptible por los sentidos, de lo bello y de la esencia del arte, está profundamente implícita en el desempeño del pensamiento musical.

Lo que permite determinar si una obra musical es obra de arte no radica en nosotros, sino en la música misma. No la música es bella, como tampoco lo es nuestra vivencia artística, sino la obra de arte, en tanto es *espíritu objetivado*; y entonces existe como espíritu, no como cosa. Sólo se manifiesta y existe cuando un ser humano lo escucha. El *espíritu objetivado* vive cuando contribuyen varios planos. El primero de ellos es el puramente material; en la Música, son los sonidos producidos por la voz humana o los instrumentos musicales. Los sonidos están organizados de modo tal que detrás de ellos aparece un segundo plano, múltiple; que, como se manifiesta habitualmente, es algo inmaterial, irreal, intangible.

En toda verdadera obra musical se puede aprehender esa realidad de planos diversos, que la obra de arte pone al descubierto, mediante la unión con la materia, pero que se deja traslucir a través de ella cuando se deja escuchar por quien la asimila. Lo aprehendido mediante la Música de Arte es una realidad ajena a la banalidad de la vida diaria. Tampoco es la realidad -muchas veces tangible- de la ciencia, sino una realidad más elevada y espiritualizada; revelada gracias a dicho Arte, la cual enriquece la existencia del hombre y de ella extrae el contenido fundamental que en cada audición, da a lo humano; un nuevo sentido.

En mi concepto, la **Metafísica de la Música**, -¿o podría decir simplemente, *Metamúsica*?- se ocuparía justamente de todo ello, de lo que está detrás de la *physis*, de lo que se halla por encima de la naturaleza; en este caso, de la naturaleza de la Música. Se trata pues, de lo trascendente. No se trata de un simple saber o de una teoría que se puede aceptar o rechazar. Más bien tiene su origen en la íntima esencia del hombre, en donde se emana el estar dotado de una poderosa necesidad que se manifiesta, desde luego, en la Filosofía, pero con mayor intensidad en la religión y en el arte.

Esta forma de Metafísica se experimenta de inmediato ante la audición de la Música de Arte. La ciencia musical nos dice lo que son las obras en cuanto a las técnicas, las ideas generadoras, las formas y los procedimientos compositivos; y todo aquello que de ellos se puede obtener; pero tales obras no están solamente sujetas al análisis del teórico, ni son nada más loo que aporta la visión y la información del especialista. Al hacerse escuchar se "sabe" de inmediato si hay algo más allá, que es lo que se revela como lo bello, lo inefable, lo inasible, lo indescriptible; cuyo tiempo, espacio y dimensión no admiten definición material.

A modo de una Coda

Lo que afecta al hombre, afecta a su obra, a su quehacer artístico, a sus conceptos y resultados. La evolución y las búsquedas de la humanidad han tenido inevitablemente, una influencia en el pensamiento del creador musical. Ha modificado y aún creado lenguajes, procedimientos y posturas estéticas. Como los demás artistas y pensadores, el compositor del siglo XX ha tenido, -y dado que vivimos en las postrimerías de la centuria, valdría decir, *tuvo*- que experimentar cambios de perspectiva y de conceptos tan variados como violentos. Los movimientos político-sociales, el desarrollo de la tecnología y el advenimiento de otras actitudes frente al conocimiento, los siempre sorprendentes recursos y herramientas creados para la comunicación sin fronteras; han alterado muchos esquemas a los que el creador musical y el oyente han estado habituados por largo tiempo. Quizá los compositores y los artistas plásticos fueron de los primeros en intuir y reaccionar creativamente ante el nacimiento, la definición, el establecimiento y la expansión de una especie de movimiento telúrico que con el tiempo sería parte substancial de lo hoy conocemos como Caótica.

Durante los últimos cien años, el compositor pasó de un ritmo uniforme y cuadrado a la libertad del empleo de pulsos irregulares, de la *música atonal* al rígido orden *serial* totalizante o serialismo integral; exploró el mundo del laboratorio de grabación, en donde eventualmente eliminó al ejecutante y experimentó con la *música concreta*; inició la investigación en torno a la *electroacústica* y se estacionó durante un período importante en el análisis y en aplicaciones diversas de lo *aleatorio*; lo que amplió la libertad del pensamiento musical.

Se exploró ampliamente en el terreno de procedimientos no habituales para la producción de sonidos a partir de los instrumentos musicales tradicionales, llegándose al extremo de elaborar escritos sonoros pobres, mecánicos y estériles que, en algunos casos, aun cuando bien organizados, tienen muy poco o nada que ver con la creación musical y que con frecuencia ocultan la falta de verdadera imaginación musical de su autor.

Hoy, el universo de los sonidos es manipulado en las más diversas formas, asociándolo simultánea y/o sucesivamente, acústica y/o electroacústicamente; según procedimientos que "cada quien" -con resultados, a veces plausibles y hasta brillantes y otros, abierta y objetivamente reprochables- maneja a su arbitrio.

Está claro que los criterios que tradicionalmente se emplearon para definir al sonido musical, a la consonancia y a la disonancia, hoy no tienen vigencia alguna, de igual modo que aquellos que durante largo tiempo determinaron la organización de los sonidos y sus presupuestos estéticos se han visto profundamente modificados. El antiguo principio del *ser o deber ser* ha sido superado y el binomio orden-desorden ocupa su lugar. Actualmente el desorden, la turbulencia, la anarquía y la sorpresa, hipnotizan. La sociedad está cada vez más inmersa en y enajenada por los complejos y poderosos instrumentos de la informática, que a su vez se encuentran en un proceso de inalcanzable evolución. El desorden social suele ser consecuencia directa de los tiempos de crisis; sin embargo, ésta trae consigo la posibilidad de encontrar una nueva forma de verdadera libertad. A la vez porta también el beneficio de la movilidad artística y el cambio de modelos, siempre útil, a condición de superar los temores e inseguridades que genera. Hay que comprender entonces que el desorden no es el mal, sino apenas un síntoma de cambio cuyo origen hay que identificar con precisión.

El compositor de Música de Arte requiere de mente clara y de una gran templanza que le permitan sostener viva su auténtica capacidad de invención y mantener vigentes sus principios estéticos, superar los embates de las “modas” y de la imitación de las “exitosas recetas de cocina” que seducen con el espejismo de la frágil popularidad momentánea; que le abran brecha para marchar por encima y paralelamente a la era de lo falso y lo engañoso, de los “ruidos” de la comunicación desnaturalizada, de lo efímero; de la “era del vacío”, de la negación de principios sin que medie una propuesta para su válida sustitución, de la era del aparente y pretendido “fracaso del pensamiento”...

Todos estos ingredientes llegan lentamente a establecerse en la sociedad actual como los constituyentes de una realidad que en el fondo no es tal, sino que se asume bajo esos aspectos. Sin embargo, se olvida que lo real se construye, y que la incapacidad, la ignorancia y la pasividad conducen a la sumisión y el desamparo que marginan, mientras la innegable evolución prosigue día a día su marcha impostergable.

De estas últimas condiciones se deriva el reto esencial para el auténtico creador-inventor de música de nuestro tiempo; para el compositor-artista comprometido consigo y con su realidad, amante apasionado de la Música; consciente de lo que ocurre cada día y por ende, de lo que hoy significa vivir creando “a caballo” entre dos siglos.

**Los gobiernos municipales:
una alternativa para el desarrollo cultural
en Costa Rica**

Jorge Luis Acevedo Vargas



Los gobiernos municipales: una alternativa para el desarrollo cultural en Costa Rica

Jorge Luis Acevedo Vargas

Siendo docente de la Universidad de Costa Rica, planteaba en los Foros del Área de Artes y Letras, la necesidad de entrar en un proceso sistemático de democratización de la enseñanza de las artes, tomando en consideración dentro de ese proceso, las expresiones culturales regionales. Fue así como las autoridades universitarias me permitieron llevar a cabo en todas las sedes universitarias regionales, la conceptualización y materialización de las “Etapas Básicas de Música”, un programa preuniversitario dirigido a niños y jóvenes de edad escolar y colegial.

Posteriormente, como director de la Escuela de Artes Musicales y Decano de la Facultad de Bellas Artes pude también incentivar las “Concentraciones Regionales en Artes”, en donde estudiantes aventajados y profesores de la Facultad, voluntariamente o en cumplimiento de su servicio comunal realizaban talleres en todas las disciplinas del arte con resultados a veces sorprendentes para las regiones marginadas.

Sigo convencido de que en Costa Rica se debe entrar en un proceso de reflexión-acción que consolide mecanismos de democratización de la enseñanza sistemática de las artes y que por la relevancia histórica que están tomando los gobiernos locales o municipalidades en el progreso integral regional, es a través de éstas que se puede asegurar un futuro y real desarrollo artístico en beneficio de todas las comunidades sin distinción de estrato social alguno, que rompa con el monopolio cultural metropolitano que sin duda ha contribuido al estancamiento cultural del país extralimitando las oportunidades y el quehacer artístico a una élite de público y a un núcleo social muy reducido.

Estos años de colaboración con la Municipalidad de Santa Ana en la Coordinación del Comité de Rescate de Valores Culturales, me da los argumentos necesarios para pensar que es el momento propicio para iniciar una aventura cultural que permitiera a las nuevas generaciones su desarrollo artístico dentro de su propia realidad cultural permitiéndose la incorporación de nuestras propias manifestaciones culturales, en el caso de Santa Ana (Cantón IX de la provincia de San José) posee manifestaciones musicales como la tradición marimbística sostenida por

músicos tradicionales que mantienen en vigencia la marimba diatónica y otros verdaderos maestros de la marimba cromática.

Existen verdaderos protagonistas de la música popular que han generado grupos de trayectoria local, nacional e internacional. Familias tradicionalmente talentosas en las diferentes manifestaciones artísticas, un importante calendario festivo profano religioso con múltiples manifestaciones culturales. Tradiciones arraigadas como la cerámica, artesanía de madera, mimbre, hierro y cemento. Una fuerte presencia de pintores y escultores autodidactas y profesionales. Un importante movimiento de teatro de aficionados y la presencia de actores profesionales de trayectoria nacional e internacional.

Los Gobiernos Municipales, una alternativa para el Desarrollo Cultural

Históricamente, las municipalidades no han tenido un papel protagónico en el desarrollo cultural de Costa Rica. Su raquítico presupuesto les permitió hasta hace unas décadas, sostener una pequeña banda municipal a la que se adjuntaba una escuelita de música, generalmente a cargo del director de la banda tocándole la ingrata tarea de confeccionar los arreglos musicales, ser copista, dar solfeo y enseñar a la vez los diferentes instrumentos de viento y percusión.

Actualmente la mayoría de las municipalidades han discontinuado esa tradición alegando problemas de presupuesto. Dichosamente este patético panorama está cambiando hacia una nueva valorización de la cultura gracias a la actitud progresista y sensible de los nuevos concejales y al anterior Gobierno de Costa Rica del Presidente José María Figueres Olsen que le permite a las municipalidades recaudar el impuesto de la renta (bienes e inmuebles) para beneficio del desarrollo integral de todas las comunidades tocándole a la cultura un importante porcentaje. Nuestro primer paso fue presentar un proyecto de rescate cultural que demostrara los recursos humanos, materiales y culturales con que contaba la comunidad culminándose con la publicación del libro "Santa Ana, recursos socioculturales", especie de inventario que sirvió de base para presentar proyectos culturales más específicos. Es así como en 1996, se crea la "Galería Municipal de Arte" un espacio vital para la promoción y revitalización de la plástica a través de exposiciones permanentes, conferencias, seminarios y talleres para niños, jóvenes y adultos de pintura, escultura y artesanía.

Escuela Municipal de Artes Integradas

De acuerdo a las necesidades socioculturales y recursos de la comunidad, se plantea la creación de la Escuela Municipal de Artes Integradas con el fin de desarrollar adecuadamente las habilidades artísticas de niños, jóvenes y adultos y contribuir al progreso sociocultural de la ciudad de Santa Ana. Nos planteamos capacitar debidamente a los futuros artistas en las diferentes disciplinas del arte mediante una adecuada orientación de programas de estudio y personal idóneo contribuyendo a la profesionalización sistemática del artista y a su desarrollo integral.

La Escuela Municipal de Artes Integradas fundamenta el concepto de aprendizaje en la ya conocida filosofía “aprendiendo haciendo” pero dentro de la rigidez de un programa sistemático donde la disciplina, el talento, la práctica y el gozo son vitales.

Concertamos el aprendizaje en tres talleres: Taller de Expresión, Taller de Laboratorio y Técnicas, Taller de Análisis conceptual.

La idea de taller implica; que el estudiante pueda hacer una constante experiencia de su aprendizaje; que comprenda que el arte y la educación es acción; que sienta, desde el comienzo, la responsabilidad y necesidad de que esa acción es algo para realizar con otros y para otros.

Taller de Expresión

Intenta llevar al alumno a expresarse y comunicarse en la forma más completa posible, a integrarlo a la comunidad en la cual vive y a la que dedicara su actividad, a crear para la época, a colocar el arte en todos sus aspectos de la vida del costarricense en un sentido funcional, motivando su necesidad y buscando una real y auténtica popularidad del mismo a todos los niveles, a abrir caminos propios que presenten al hombre de nuestra América a crear consumidores del arte.

Taller de Laboratorio y Técnicas

Este aspecto incluye las prácticas necesarias para que el alumno se exprese en forma sensible y hábil en cada una de sus especialidades. Conocer el sentido de los elementos con que va a trabajar: espacio, tiempo, dinámico, ritmo, motivación, color, textura, materia, sonido, voz etc.

La práctica de conocimientos y técnicas de otras disciplinas artísticas necesarias, según las correspondientes disciplinas.

Taller de Análisis Conceptual

Procurará que la formación del estudiante no sea solo testimonial, abstractamente universal y retrospectiva, sino que le relacione lúcidamente con el mundo en que vive, dándole una visión amplia, objetiva y profunda.

Que el estudiante obtenga un conocimiento analítico y práctico de todo el complejo del arte, permitirle los descubrimientos e investigaciones que serán la bases de su aprendizaje y de su conducta como artista y docente.

El proyecto Escuela Municipal de Artes Integradas al fin da inicio en agosto de 1998 gracias al apoyo logístico y económico que da el nuevo Concejo Municipal dotándolo además de un importante espacio físico para dar las lecciones. Los cuatro meses de trabajo de 1998 fue un período de aprestamiento que concluyó con una muestra artística que sirvió para reafirmar y demostrar ante el gobierno local y la comunidad el potencial artístico de la comunidad y lo importante de la inversión en la educación artística como mecanismo válido para lograr el equilibrio sociocultural de un pueblo.

De esta forma se toca la sensibilidad de los miembros del Consejo Municipal y se define para 1999 el presupuesto deseado con el que se inicia la consolidación de la Escuela con un centenar de estudiantes y una veintena de talleres.

El proyecto ofrece talleres en teatro para jóvenes y adultos (actuación, expresión cultural, dicción) y teatro de muñecos para niños y jóvenes. Música: marimba (niños, jóvenes y adultos), violín (niños), viola (niños) percusión para niños, jóvenes y adultos dirigido a grupos populares llamados comparsas, guitarra, solfeo y práctica coral, orquesta de cuerdas, conjunto de marimba, orquesta de guitarras, conjunto de percusión. Pintura para niños, pintura para adultos, pintura para autodidactas.

Para el año 2000 se completarán las curdas con el contrabajo, instrumentos de viento (maderas y metales) y piano.

Como es evidente, la integración entre las artes es un aspecto fundamental del programa cuyo objetivo pretende una formación más integral al estar el educando en contacto con las otras artes e inclusive experimental en ellas, por ejemplo: cada exposición que se monta en la galería municipal de arte constituye un laboratorio para los estudiantes. Muchos músicos también asisten a los talleres de teatro, otros a pintura y viceversa. Se contempla el montaje teatral con fines pedagógicos y de proyección cultural con la participación de pintores en el montaje de la escenografía y músicos en la elaboración de la banda sonora.

Fundamentación del Proyecto

La Ley Fundamental de Educación en su artículo 2 es clara en señalar que uno de los fines de la Educación Costarricense es contribuir al desenvolvimiento de la personalidad humana.

Asimismo la enseñanza lo incluye al afirmar que entre sus finalidades está la de contribuir a la formación de la personalidad en un medio que favorezca su desarrollo físico, intelectual y moral.

La educación artística juega un papel determinante en la formación de los niños y jóvenes. Esta importancia ha sido comprobada por la historia y en la actualidad por el tecnicismo de la época. Fundamento en estos principios básicos y preocupado por el centralismo de la educación artística costarricense a cargo de algunas instituciones, especialmente del Area Metropolitana, que hace cada vez más difícil el acceso a los habitantes de su periferia, pretendemos crear un ambiente de cultura con un proyecto específico y sistemático de cuatro años de duración con proyecciones hacia una mayor cultura popular y una mejor comprensión de la obra artística, mediante la debida expresión de las mismas.

Queremos estimular entre los estudiantes, el amor por la cultura y el sentido colectivo como derivaciones resultantes de sus agrupaciones. Favorecer el desarrollo de facultades creadoras entre los estudiantes. Despertar y vitalizar vocaciones innatas, cultivando el espíritu de los educandos y especialmente, reafirmar los sentimientos patrióticos y nuestras raíces culturales vinculando los contenidos de los programas de las diferentes disciplinas del arte con nuestra historia cultural y las más vivas manifestaciones artísticas.



**Trayectoria de la literatura pianística
en República Dominicana**

Ana Silfa Finke



Trayectoria de la literatura pianística en República Dominicana

Ana Silfa Finke

La evolución histórica de la música está en estrecha conexión con el espíritu de la época. Así, desde la década de 1930, la vida cultural del país respiró un aire doméstico y provinciano. Las bases de sustentación de la actividad musical fueron: el género religioso, las piezas de raíz europea (valeses, polkas, mazurkas, etc.) y el género popular.

Los compositores que hasta mediados del siglo XX trabajaron grandes formas musicales y piezas menores tienen extraordinario mérito y son merecedores de la más alta valoración, pues fundamentados en su indudable talento y vocación musical, se esforzaron en sobrepasar las limitaciones del medio ambiente, procurándose textos de alta teoría y analizando obras, de modo que pudiesen llevar a cabo sus requerimientos creativos. Sus composiciones obedecieron a los requerimientos del medio ambiente: Bandas de Música, Cultos Religiosos y Orquestas de Baile. Las obras cortas en estilo clásico-romántico (sonatas, polonesas, valeses, mazurkas, etc.) se creaban para ser interpretadas en tertulias y veladas líricas en casas de familias acomodadas, donde siempre había un piano y concentraba a familiares y amigos amantes del arte.

José de Jesús Ravelo (1876-1951). El maestro Ravelo ha sido un ilustre personaje para la historia de la música dominicana en su triple función de profesor, director y compositor. La vida de José de Jesús Ravelo fue un culto a su familia y al arte musical, y su hogar el centro preferido para amistosas discusiones e intercambios culturales. Todo un caballero de sobrio comportamiento, organizado, cuidadoso y exigente en su trabajo, cualidades éstas que trasladó a sus composiciones. Gran parte de su música es de contenido religioso, destacándose sus oratorios, réquiem, misas y marchas procesionales; cuarteto de cuerdas, cantos escolares, obras para banda, partituras corales y sus piezas pianísticas. Entre sus obras pianísticas que abarcan valeses, mazurkas, polkas, minuets, etc. se destacan su tanda de valeses “gentileza” y valeses de Pita, escritos en un lenguaje musical tradicional entre la sobriedad clásica y el lirismo romántico. Estos valeses fueron escritos en 1887, editados en Alemania y forman parte de los programas de piano de nuestro Conservatorio Nacional de Música.

Juan Francisco García (1892-1974). Don Pancho García tomó clases de solfeo y de cornetín desde los 14 años con José Ovidio García. Aprendió a tocar violín, chelo, piano y corno, así como Historia de la Música, Contrapunto y Fuga, y Composición; fue un virtuoso del cornetín. Durante años Don Pancho escuchó y anotó aires populares directamente de los campesinos, que le sirvieron en varios de sus obras de tipo folklórico. Tanto amor sintió por esta tierra que llegó a expresar: “Me enorgullezco de haber aprovechado en todo momento los tesoros de la música auténticamente dominicana y de haberle dado la importancia que merecía . En realidad no me precio de ser un gran compositor ni de haber hecho nada extraordinario, pero sí estoy seguro de que en todo he realizado los mayores esfuerzos por fundir con las corrientes universales, el arte puro de nuestra tierra”.

Con inteligencia y buen gusto aunó las tradicionales formas musicales europeas con un lenguaje melódico, armónico y rítmico netamente criollo. Fue el primer dominicano que escribió una sinfonía Quisqueyana en tres movimientos: I. Adagio-Allegro non troppo (tiempo de merengue), II. Andante (a la mediatuna), III. Allegro Giubiloso (Rondó en donde se inserta el tema de “porai María se va”). Casi todo el repertorio del maestro García es de corte nacionalista, en alguna de sus últimas obras se abrió hacia un concepto estilístico más universal, principalmente en las obras pianísticas. Sus obras para piano incluyen: Colecciones de Caprichos Criollos, Rondós, Danzas Criollas (1933-1940), Suite de Impresiones (seis piezas que finalizan con un merengue), Fantasía Indígena, Rapsodia y Sonatina.

Luis E. Mena (1895 – 1964). Maestro de vasta labor que abarcó cincuenta y cuatro años de docencia en diferentes instituciones, como profesor de canto coral, de teoría, solfeo y armonía. Fue director de la Academia de Música de Villa Francisca hoy Academia de Música Luis E. Mena). Director de la Escuela de Música de La Voz Dominicana y profesor de Historia de la Música en su Escuela de Locutores. Compositor fecundo, sus obras se cuentan casi en trescientos. Estas obras proyectan una ingeniosa capacidad melódica y armónica dentro de un sentimiento criollo. Dejó un gran repertorio de obras pianísticas; valsés, mazurcas, polkas, etc. Don Luis Mena fue el padre de Elila Mena y abuelo de Oscar Luis Valdez Mena, grandes pianistas dominicanos. Oscar Luis paseó con éxito buena parte del repertorio de su abuelo por escenarios nacionales e internacionales.

Julio Alberto Hernández (1900 – 1999). Don Julio Alberto Hernández se mantuvo activo en el mundo de la música a pesar de su avanzada edad, hasta su fallecimiento el pasado mes de abril, versátil y reconocido pianista, solista y acompañante durante su juventud, ha abarcado múltiples facetas en su extensa carrera musical. Fue maestro de canto coral, profesor de materias teóricas y de instrumentos, investigador folklórico, director de bandas de música, de orquestas y compositor. La inspiración del maestro Hernández fue fecunda en sus abundantes obras cortas, impregnadas de atrayente fluidez, buen gusto en la configuración melódica y bellas combinaciones armónicas. De acuerdo con la pianista María de Fátima Geraldés, asidua intérprete de la música de Julio Alberto Hernández. Su obra pianística puede dividirse en tres grandes categorías: 1) Las sencillas obras de salón, máxima expresión del romanticismo musical dominicano (El Primer Beso, Dulce Recuerdo, La Serenata); 2) un grupo de obras más formales y académicas (Preludio No.1, Romanza, los Valses Capricho No. 1 y No. 2); y finalmente la que muestra a Julio Alberto Hernández como folklorista (Ecos del Sur, Chenche, Guarapo, Sarandunga). Estas reminiscencias folklóricas constituyen quizás el aporte más representativo que se haya realizado hasta ahora al repertorio dominicano de recital.

Enrique de Marchena (1908-1988). Don Enrique de Marchena y Dujarric fue un cultivado músico, distinguido abogado, profesor universitario y diplomático que ocupó los cargos de Director General de Bellas Artes y Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos y de Relaciones Exteriores; representó al país ante la Organización de las Naciones Unidas durante 10 años. Estudió piano, lectura musical, armonía en el Liceo Musical y orquestación, composición con Casal Chapí. Mantuvo un estilo entre el romanticismo y colores Debussyanos arraigados en su herencia caribeña. Ha sido uno de los autores “impresionistas” más destacados de la República Dominicana. Su catálogo de obras supera el número de cien y fue premiado en tres ocasiones. Entre sus principales obras orquestales sobresalen: poema sinfónico “Arcoiris”; Concertino para Flauta y Orq.; Canto 15, para Soprano y Orq.; Suite “Imágenes” y la Suite Concertante “Hebraicum”, ofrenda musical a la cultura Hebrea con solistas y coro, Premio Nacional de Música “José Reyes”, 1982. Sus principales obras para piano son: Debussyenne, Reverie, Claro de Luna, Sonata en Fa, Doce Preludios, Seis Nocturnos y Seis Caprichos Impresionistas.

Luis Rivera (1901-1986). Fue un músico de sólidos conocimientos, formado por su padre en nociones generales de música, piano y violín. Durante su permanencia en Cuba hizo a un lado sus estudios de violín dedicándose a la orquestación y a los arreglos musicales. En esta vertiente fue distinguido por Ernesto Lecuona, su amigo, para quien trabajó como arreglista y director musical. Aprovechó su estada en esa isla para tomar lecciones de composición con Amadeo Roldán. Su gran contribución a la pianística dominicana es la Rapsodia Dominicana No. 1 para piano y orquesta, de gran interés musical y basada en el merengue Compadre Pedro Juan de Luis Alberti y la canción indigenista Maybá de Diógenes Silva.

Rafael Bullumba Landestoy (1924). Bullumba Landestoy es muy cotizado como autor de piezas populares, de las que muchas han sido grabadas por conocidos intérpretes de distintos países latinos. Estudió música en Santo Domingo, en México y la Juilliard School of Music in New York, donde está radicado desde hace años. La creatividad de Bullumba Landestoy, que es un compositor autodidáctico, sobresale en piezas cortas para piano. Su importante y preciosa producción se revela como a un buen conocedor de la técnica del instrumento y como autor de impactante y elegante talento melódico y armónico. Es el único dominicano que solo escribe obras pianísticas y las principales son las siguientes: Valses de las Ninfas, Vals Criollo, Vals de Santo Domingo, Vals No. 4 en Fa; Estudio en Mi bemol y Estudio en Zamba; varios preludios; y partituras que responden a diversos nombres: Romántico, Digitando, Marionetas, Carnavalesca, Concierto de Invierno, Danza Loca, entre otros. Distinguidos pianistas dominicanos han presentado exitosos recitales con programas integrados exclusivamente por la música de Bullumba Landestoy. Sus obras forman parte de los programas de piano de nuestro conservatorio y han servido de pieza “obligatoria” en algunas de nuestras competencias para piano. El maestro Landestoy, de agradable personalidad, ha dicho: “El compositor tiene que tener el don de la inspiración melódica, de la inspiración armónica y la intuición musical”.

Manuel Simó (1916-1988). La contribución de Manuel Simó a la música dominicana es de verdadera trascendencia, no sólo por la cantidad de obras que nos legó, sino por su trayectoria evolutiva que recorre todos los medios y técnicas de su época, exceptuando lo electrónico. Simó estudió con José Dolores Cerón, con el maestro puertorriqueño Manuel Berassain y el español Enrique Casal Chapí. Luego estudió en el

Conservatorio Kölischer de Montevideo, Uruguay en donde se graduó en 1951 de Profesor de Composición, llegando a ser el primer dominicano en poseer dicho título. Su obra se divide en tres etapas: 1) Obras de juventud, contrapuntísticas, de estilo elegante y sencillo. 2) Nacionalista. Uso reiterado de temas folklóricos y avance asombroso hacia nuevas formas de expresión, siendo el primer compositor dominicano que cultiva una estética de acuerdo al siglo XX. 3) En su último período el maestro hace uso de las técnicas más avanzadas, como su obra *Facturas*, que es serial, concreta y aleatoria. Su producción pianística abarca sonatas, dos sonatinas, obras cortas, dos concertinos para piano y orquesta, y las famosas *Iluminaciones* para piano.

Margarita Luna (1921). Es pianista, compositora y musicóloga, poseedora de una excelente formación musical. Así lo acreditan sus estudios especializados de piano, órgano, pedagogía, armonía, contrapunto y fuga, dirección coral y orquestal, Etnomusicología y composición, realizados en Santo Domingo y en el extranjero con profesores de la talla de Juan Francisco García, Manuel Rueda, Manuel Simó, Juan Urteaga y Hall Overtone, entre otros. Como compositora enfoca sus obras dentro de las corrientes modernas. Sobre su línea estilística la autora refiere: "Es muy difícil analizarme a mi misma, pero pienso que mi estilo podría definirse como dramático. Las dulces sonoridades de la consonancia nunca me han servido para decir lo que quiero. Desde que estudiaba con el maestro Simó, componiendo dentro del sistema tonal, de alguna manera enturbiaba las consonancias. El maestro sonreía... y yo entonces no sabía porqué lo hacía. Tengo una sola obra estrictamente tonal; *La Misa Quisqueyana*; pero he usado mucho la escala cromática con un centro tonal, y diversos modos. Dentro del sistema dodecafónico serial he compuesto bastante, pero pocas veces estrictamente; por lo general necesito tomar libertades a mi manera. Sólo en contadas ocasiones he usado la aleatoriedad controlada y en mis últimas composiciones para orquesta he incluido clusters mezclados o alternados con contrapunto serial. De acuerdo a la necesidad que siento recurro al medio que mejor me permita expresarme, prefiriendo siempre los grupos de cámara y la orquesta reducida". Sus obras más importantes para piano son: *Dos Bagatelas* (obstinato y transparencia (1966); *Tres piezas*: *Scherzando*, *Meditación*, *Toccata*; *Estructuras I y II* (1971); y *Veintiún Miniaturas Quisqueyanas* (1988).

Plena y Sociedad

Rafael Aponte-Ledée

Plena y Sociedad

Rafael Aponte-Ledée

Mucho tiempo atrás la música no estaba dirigida al hombre mismo, sino al misterio, a las fuerzas desconocidas de las que depende la vida y la muerte. La música, en esas etapas remotas, no explicaba el entorno pero sí ayudaba a domesticar la semilla, atraer la lluvia o agradecer el resultado benigno de la última cosecha. Con ella se exorcizaban los demonios.

La música en tiempos lejanos tenía una función mágico-religiosa. Era, junto a otras expresiones que hoy vemos como artísticas, un vínculo entre el hombre y sus dioses. En su libro *Totem y tabú* Sigmund Freud dice que, como procedimiento de brujería, se ahuyentaban los espíritus con ruidos y gritos. ¿No serían estos ruidos los sonidos del tambor o del caracol? Esa música naciente no podía desvincularse del instrumento del cual provenía, a su vez atado a una ceremonia determinada. Una canción de cuna, una canción de arada, una música para la velada fúnebre o para la fiesta de bodas sólo se ejecutaba (y aún hoy ocurre así) durante el rito al que sirve. Sobre este particular mi maestro Manuel García Matos, folklorista y etnomusicólogo, relató en clase su experiencia infructuosa cuando quiso que unos gitanos le cantaran una canción de boda para ilustrar uno de sus trabajos.

Las pinturas rupestres en cuevas descubiertas en España y Francia son una muestra paralela del propósito de la música en épocas remotas. Los animales plasmados por los “artistas” del grupo en aquellas recónditas paredes harían más provechosa la caza encomendada a otros “especialistas” de la comunidad. La música reforzada con el sonido de los “palos de lluvia” o los cánticos de rogativa en nuestros pueblos evidencian lo explicado hasta el momento. En su obra monumental *La España del Cid*, don Ramón Menéndez Pidal cita otro suceso relacionado con el mundo del sonido. Aunque a muchos miles de años de la etapa en que la música era parte de una expresión totémica, las docenas de tambores percutidos por las tropas islámicas en España durante las invasiones almorávides sirvieron para derrotar las milicias cristianas atemorizadas por la formidable resonancia de estos instrumentos.

Varios siglos transcurridos después de estas guerras expansionistas, en el Caribe nuestro, los hacendados y los gobernantes que los protegían

también se estremecieron con el sonido del tambor, cuyos toque convocaban a revueltas libertarias. Algunos de estos momentos lo documenta, para el caso de Puerto Rico, el historiador Guillermo Baral en su libro *Esclavos rebeldes*.

El repique del tambor nos trae al tema de esta ponencia: la interacción entre la plena y la sociedad. Hay un instrumento fundamental en la plena. Se trata de un instrumento documentado por artistas europeos que, desde Benedetto Castiglione en 1610 hasta Henry Matisse en 1926 y por supuesto, entre ellos hay muchos más) no pudieron escapar a embrujo del *tambourine*, del modo en que se tañe ni del entorno celebrante. Desde aquel relieve de Nínive, nueve mil años atrás, el pandero corrió la ceca y la Meca y sin ningún cambio que turbe su morfología, desembarcó en Puerto Rico el 21 de diciembre de 1516 con un cargamento de productos destinados a la celebración navideña. En 1517 otro comerciante español trae un “adufe morisco y un pandero”. En 1797 el botánico Pierre Ledru hace referencia a un tamboril empleado durante una fiesta en una hacienda en el noreste de Puerto Rico.

La plena, género musical que surge iniciándose el siglo XX, se desarrolló en el Sur de Puerto Rico. Aunque los habitantes de Ponce (segunda ciudad en importancia de Puerto Rico) reclaman que la plena les pertenece, no se ha descubierto evidencia suficiente que concorra en ello. Pero sí se puede afirmar, por los testimonios de personas de muy avanzada edad, que esta forma de música popular nace en el Sur de Puerto Rico en una franja costera de aproximadamente 20 millas de longitud y entre cuyos pueblos y barrios hicieron vida miles de obreros de la caña, de la construcción de vías ferroviarias y del sistema de irrigación conocido como el *riego*.

Hay elementos culturales que necesitan una sólida base económica para su desarrollo. Esto ocurre no sólo en relación a las llamadas “bellas artes”, sino también con la música popular. La producción azucarera en el Sur de Puerto Rico, después de la invasión norteamericana del 98, predominó. Aunque la Plena es una forma musical del siglo XX puertorriqueño, hay en ella remedos del pasado como la narración de sucesos y el coro antifonal que envuelve al espectador o al danzante. Sigue una forma de rondó donde corresponde al coro el cuplé y un solista de voz aguda intercala variaciones a partir del tema original. El acordeón, que desde los años veinte se añade al pequeño conjunto, toma el lugar del cantante a mitad de pieza. El conjunto “clásico” de la plena se compone, además, de un guitarrista que hace de bajo y dos pandereteros. Una de las panderetas es aguda y es la encargada de realizar los “piquetes”, es decir, ejecuta grupos rítmicos irregulares y de gran virtuosismo.

No se tienen, como dije, noticias exactas del nacimiento de la Plena aunque el documento más antiguo sobre el hecho es una décima publicada por el poeta Virgilio Dávila en 1916 en su libro *Aromas del terruño*. Pero el testimonio de ancianos entrevistados por mí en los últimos 20 años llevan a situar la forjación de la Plena casi al filo del nacimiento de este siglo. La Plena nace como una criatura proscrita. El burdel fue su cuna y cuando la prensa hace referencia a ella su destino son las páginas dedicadas a crónicas policíacas. A esto se debe, en gran medida, la pobreza documental sobre sus orígenes.

Se han compuesto cientos de Plenas, muchas de las cuales son anónimas y otras son compartidas por más de un plenero. Aunque la Plena *Temporal* está registrada en Peer International bajo la autoría de Rafael Hernández, Lorenzo Homar, en las notas sobre el portafolio de las Plenas ilustradas por él junto a Rafael Tufiño en 1954, dice que en una entrevista con el famoso difusor de Plenas Manuel Jiménez "Canario", éste le relató que la Plena *Temporal* es original de "Jareita", un plenero del barrio La Perla a quien Hernández y varias docenas de músicos populares puertorriqueños, emigró a Nueva York en busca de oportunidades de trabajo muy temprano en el presente siglo.

Temporal hace alusión al huracán San Felipe que devastó a Puerto Rico en septiembre de 1928. Hernández hacía más de diez años que había emigrado de Puerto Rico cuando estos sucesos. Otra plena atribuida al autor del *Lamento borincano* es *Cortaron a Elena* (la misma que en El otoño del patriarca pasea su fama: "...se esfumó en la noche del eclipse mi general, le decían que la vieron en un baile de plenas de Puerto Rico, allá donde cortaron a Elena..."). Sin embargo, "Mayagüez", un viejo músico de Plena que entrevisté en Ponce en 1985 me contó que él estaba en el lugar en que ocurrió lo del tajo y que fue Bumbún quien compuso *Cortaron a Elena*.

Siguió contándome detalles que hacen creíble la autoría de Bumbún, hombre proveniente del trabajo duro del cañaveral a quien se tiene por uno de los inventores de la Plena y a quien se le atribuyen docenas de otras Plenas. El incidente que relata esta plena fue un hecho regional que ocurrió comenzando la década de los años 20 mientras Hernández, recién egresado del ejército norteamericano al que ingresó como músico en 1918, residía en Nueva York.

Igual que Rafael Hernández, Manuel Jiménez "Canario" se autoproclamó autor de una buena cantidad de Plenas, las que conoció también en Nueva York a través de pleneros como "Jareita" y Velázquez, quienes también habían marchado a la Babel de Hierro para salvar la difícil situación por la que atravesaba Puerto Rico. "Canario" no sabía

qué cosa era la Plena. Se enteró de la existencia de este sabroso género por accidente en una fiesta en que Velásquez estaba tocando. Usó sus contactos con casas disqueras y grabó para junio de 1929, entre otras, *Qué tabaco malo*, *Cortaron a Elena*, *El obispo*, *Josefina*, *Los muchachos de Cataño* y *La máquina*, entre otras. Estas Plenas fueron registradas en Peer International a nombre del propio Manuel Jiménez y no es hasta los años cincuenta que en una entrevista para el periódico El Mundo, en San Juan, acepta que las citadas Plenas no fueron compuestas por él. Juan Fonfrías, que hasta unos años atrás era el gerente de Peer en San Juan, me dijo que la música no es de quien la compone, sino del que la registra. Este aspecto legal permitió a “Canario” cobrar regalías hasta su muerte por Plenas que jamás compuso.

Otro plenero importante es Rafael González Levy. Oriundo de Lares, pueblo en las montañas de Puerto Rico donde fracasó el primer intento armado para lograr la independencia del País, emigra a Nueva York en 1929 y a escasos meses de su llegada organiza el grupo Los Reyes de la Plena grabando días antes que “Canario” varias Plenas y otros números suyos. Al contrario de Hernández o “Canario”, González Levy emigra acabándose la segunda década del siglo. Había oído la Plena, que alcanza su plenitud para 1926 y podría haberse empapado con su estructura y su ritmo. El tema literario que recoge *La máquina* y *La prohibición nos tiene* (que son dos de sus Plenas) hace referencia a hechos ocurridos durante la estadía de González en San Juan. Lo sorprendente es la rapidez con que el recién llegado organiza un conjunto, ensaya Plenas con estos músicos y consigue interesar a la disquera Brunswick para grabar y circular varios discos con plenas suyas. De la misma manera que las canciones patrióticas puertorriqueñas fueron escritas por nuestros compositores en Nueva York, la Plena llega y se difunde entre una comunidad que lucha con uñas y dientes por su identidad. Varios incidentes ocurridos en aquella ciudad a la que se llega en busca de “pan y trabajo”, como dice Mundito Medina en su guaracha *Marine Tiger*, dan cuerpo a una Plena escrita en Nueva York similar a las compuestas en el Sur de Puerto Rico.

Además de la denuncia que se hace en *El obispo*, otra Plena importante por su hechura y por lo que dice es *Tintorera del mar*. La tintorera es la hembra del tiburón. Y la Plena dice que “la Tintorera del mar se comió al americano de la Guánica Central”. ¿Quién era ese americano y por qué la Guánica Central? La central Guánica junto a la Aguirre y la Fajardo eran parte de la corporación foránea Puerto Rico South Company, emporio manejado desde Nueva York por accionistas multimillonarios. Esta poderosa empresa fue adquiriendo, mediante

compra o alquiler, buena cantidad de empresas cañeras del país. La Guánica se proponía adquirir todas las centrales cañeras alrededor de Puerto Rico y controlar la salida al mar del azúcar en todos los muelle puertorriqueños. Para 1926 el gobierno de Puerto Rico llevó a los tribunales a la empresa matriz de la Guánica por cobro de impuestos. El abogado norteamericano Francis E. Neagle llegó a Puerto Rico para defender los intereses de la Puerto Rico South y mientras se bañaba en una playa en San Juan una noche de octubre de 1926 sufrió hondas laceraciones en las piernas que lo obligaron a permanecer hospitalizado por dos semanas. Después de su recuperación consiguió el triunfo en el tribunal para su empresa. El saqueo a Puerto Rico por parte de los Caballeros de la Gleba producen tal indignación que el compositor, identificado con el pueblo, vierte la noticia que leen en los periódicos en la forma musical con que se identifican los trabajadores: Así nace *Tintorera del mar*. Neagle era la cabeza visible de los explotadores.

Antes de concluir esta ponencia conviene volver a la cita con *El obispo*, Plena compuesta por el ponceño Julio Alvarado aunque según el propio compositor él nada tenía que ver con los textos procaces que se fueron sumando al tema original. En 1926 llega a Ponce Monseñor Eduino Vicente Byrne, oriundo de Filadelfia y capellán en la Marina de los EUA durante la Primera Guerra Mundial. No ha pasado una semana de su instalación cuando *El Día* publica un artículo que firma José Norat Rodríguez cuestionando la misión real del obispo. Poco después, una comisión de “damas católicas de Ponce”, a través del mismo periódico, manifiesta un mensaje inverosímil en defensa del Sr. Byrne. “No ha venido nuestro obispo -dicen las señoras- a servir de asilo a los desheredados ni a recoger hambrientos y tuberculosos (por que) para eso está el Municipio y las instituciones dedicadas a ese fin. “Luego de esto los Caballeros de Colón, otra organización católica, ofrecen al obispo un banquete con 400 comensales en un hotel fastuoso de esa época y le regalan un automóvil Hudson blindado y de siete asientos. Es tan obvia la comunicación entre el obispo y los ricos del litoral que el pueblo reacciona aportando textos obscenos a la Plena a él dedicada convirtiéndolo en un esperpento su figura.

La Plena trasciende los linderos de Puerto Rico y Nueva York. Las emigraciones del primer cuarto de siglo a Hawaii, California, México, Santo Domingo y Cuba llevan jornaleros y con ellos va la Plena. En Isla de Pino la Dra. María Teresa Linares se topa con *Cortaron a Elena y Tanta vanidad*. En México, en el poblado de campeche la Plena Santa María es utilizada, aunque con un texto adecuado a su carnaval, según fue recogida en un libro manuscrito de Juan de la Cavada. La Plena todo

lo ve y se acopla a las circunstancias particulares de los diferentes destinos que tiene la emigración. Así lo vemos, por ejemplo, en la Plena *Arizona* que recoge las penurias y la desesperación de la migración puertorriqueña a ese estado de la nación norteamericana.

La Plena es música de liberación y florece a horcajadas sobre el filito entre el desvanecimiento de la represión ejercida por la Guardia Civil española y el liberalismo que pregonan los nuevos amos. La Plena, a todos los lugares que va sirve de testimonio. El repique del pandero tal vez no haya vencido, pero marcó e impulsó el alma boricua hacia delante por los derroteros de este siglo que ya termina.

Instrumentos de proyección folklórica

Igor de Gandarias

Instrumentos de proyección folklórica

Igor de Gandarias

Uno de los aspectos más consistentes que han definido la esencia de la música académica latinoamericana a lo largo de su historia reside en el empleo que los compositores han hecho de las fuentes vernáculas de emisión sonora. Múltiples y variadas formas en la utilización de instrumentos de tradición oral dentro de contextos musicales cultos en distintos países del área, desde mediados del siglo XIX, han anticipado una de las vertientes actuales del fenómeno consistente en el empleo de instrumentos de proyección folklórica¹. En cualquier caso la función originaria de los instrumentos folklóricos asociada a una costumbre o un ritual, es vaciada en una acción estética, propia del pensamiento occidental, produciendo una mezcla híbrida de color e intención diversa.²

Los instrumentos de proyección folklórica comprenden aquellas variantes de los instrumentos de tradición popular realizadas con el objeto de ampliar y aprovechar sus cualidades tímbricas con fines compositivos. Surgen como producto natural del proceso de absorción interiorización y respuesta del artista ante su entorno cultural y constituyen respuestas del compositor sensible a las expresiones sonoras que lo rodean, las cuales, dependiendo de la región geográfica en que se sitúen, contienen fuerte presencia tradicional y popular. Ellos aparecen en ensambles acústicos puros o combinados con recursos electrónicos. También se han empleado como fuentes principales de sonido en composiciones electroacústicas.

El teatro Tacón de la Habana, Cuba fue mudo testigo de la primera incursión en el empleo de instrumentos musicales de tradición oral dentro de la música sinfónica. Se trataba del estreno de la tercera sinfonía del Louis Moreau Gottschalk (New Orleans, 1829- Río de Janeiro, Brasil, 1869) titulada *Una Noche en el Trópico* (1861). En aquella histórica ocasión el virtuoso pianista norteamericano llamó al cabildo de negros franceses de Santiago con su arsenal de tambores para ejecutar partes de percusión afro-cubana dentro de su obra, haciendo ubicar en el centro del escenario una tumba gigantesca.³ Luego de esta primera experiencia y aún dentro del siglo XIX se producen, a partir de 1897, las *Oberturas Indígenas* de Jesús Castillo (San Juan Ostuncalco, Guatemala, 1877 - Quetzaltenango, Guatemala, 1946), donde incorporan por primera vez instrumentos de raíz indígena, como tambores y chinchines (tipo local de sonaja), en obras orquestales. En ambos casos el empleo de estos

instrumentos de percusión, aunque significativo por su intención de valorar las luterías vernáculas, jugaba un papel accesorio y colorístico dentro del complejo estructural orquestal. Castillo tuvo además la idea de realizar un teclado manipulado eléctricamente con el cual se tocaran teclas de marimba guatemalteca en lugar de cuerdas⁴, idea que nunca llegó a cristalizar, pero que pone en evidencia su impronta inventiva en busca de reivindicar la cultura indígena y mestiza local, magnificando la sonoridad de sus instrumentos musicales.

Bajo un enfoque distinto, pero en la búsqueda de incorporar también instrumentos no convencionales dentro del marco de la producción musical culta, se da dentro del movimiento futurista, suscitado en Europa central en 1912, el trabajo de Luigi Russolo (Italia 1885-1947). Russolo crea una serie de productores de murmullos con grandes cajas de resonancia, llamados “intonarumori”, con los que realiza “conciertos” que, en aquel momento, escandalizaron al público que estaba acostumbrado a escuchar un repertorio estándar de música construida con sonidos tónicos y temperados, producidos por instrumentos suficientemente establecidos en la tradición musical académica y cuya versatilidad de emisión sonora con afinación precisa de timbres reconocibles y manejables orquestalmente había establecido formas y clichés de comportamiento dentro del pensamiento compositivo occidental.

El llamado “arte de los ruidos” de Russolo anticipó el esfuerzo de una serie de compositores que luego realizaron música con fuentes de sonido no habituales, (algunas estrechamente ligadas a la tradición oral), provenientes de mecanismos sonoros diseñados y contruidos por ellos mismos. Tal es el caso del norteamericano Harry Partch (California, 1901-San Diego, 1974), quien, recurriendo al legado de culturas no occidentales (china, mexicana y judía), construyó a partir de 1941 una serie de instrumentos originales como el árbol de calabazas y grupos de gongs cónicos⁵. Su compatriota Henry Cowel (California, 1897-New York 1965) ya había mostrado desde 1924 su simpatía con las culturas musicales no occidentales empleando tres palillos tronadores (instrumento cordófono de Indios norteamericanos del suroeste) en su obra *Ensemble* para quinteto de cuerda y palillos tronadores. Su interés en la música oriental se plasmó en su *Homenaje a Irán* (1959) para violín, piano y tambor persa.⁶

De vuelta a Latinoamérica y bajo los aires nacionalistas de principio de siglo el fenómeno revivió la vocación por incorporar instrumentos tradicionales locales dentro de los ensambles occidentales. En 1925 Amadeo Roldán (París, Francia 1900 – La Habana, Cuba 1939) escribe partes para percusión afrocubana en su obra orquestal *Obertura*

sobre temas cubanos. Cinco años más tarde en sus *Rítmicas V-VI* reafirma y magnifica su dirección estética al privilegiar en un ensamble exclusivo de percusión, los instrumentos afrocubanos y sus inflexiones rítmicas características, un avance que solo tendría réplica 40 años más tarde. En México Carlos Chavez (Ciudad de México 1899-1978) utiliza el tambor de agua Yuki en su *Sinfonía India*, finalizada en 1936, y en su trabajo de cámara *Xochipili* (1940), en el intento de reconstruir la música prehispánica azteca, emplea una serie de instrumentos de percusión de origen indígena.

En la década de los 70 se presenta un auge creciente en la importancia que los compositores prestan que las fuentes de tradición popular. En Guatemala, Joaquín Orellana (Ciudad de Guatemala, 1937) estrena su obra *Humanofonía* (1971)⁷ para orquesta y cinta magnética, haciendo intervenir en ella la *sonarimba*, el primero de una serie de instrumentos de proyección folklórica que junto a otros como *bazzokimba*, la *imbaluna*, la *panderimba*, el *gotimar*, la *iteroimba*, el *circumar*, el *cicloim* y la *rastrasón*, fueron creados con el propósito de dispersar el sonido de la marimba hacia un ámbito ampliado de alturas e inflexiones imposibles de realizar en la marimba convencional. Estos instrumentos, por su forma poseen además una calidad estética visual por lo cual han sido considerados "escultura espontáneas"⁸ y han sido motivo de exposiciones como objetos de arte plástico. El trabajo de Orellana como artesano en la construcción de sus instrumentos continúa sin tregua a finales del presente siglo llegando a reunir una colección de más de 50 cuya asombrosa riqueza tímbrica ha empleado en obras de cámara, grandes ensambles y en combinación con grupos orquestales y recursos electroacústicos. El surgimiento de estos instrumentos en la obra de Orellana se alinea con una clara intención de emplear y exponer su propio entorno sonoro, como materia vibrante de contenido musical. Sus obras presentan el paisaje sonoro de Guatemala, cargado de tradición popular, primordialmente indígena, mostrando musicalmente las circunstancias sociales y estados psicológicos de sus portadores, sin ocultar la denuncia de la pobreza y el dolor que sufren como miembros de una clase subordinada.

Concomitante con este espíritu revolucionario surgen en América del Sur en esa misma década trabajos paralelos de compositores como Coriún Aharonián (Montevideo, Uruguay - 1940), cuya obra electroacústica *Homenaje a la Flecha Clavada en el pecho de Juan Díaz de Solís*⁹ realizada en 1974 emplea como único generador de sonido las emisiones de instrumentos aerófonos de las culturas aimará y quechua (tres pincuyos, cuatro quenas, dos amatas y un siku), recurriendo a las inflexiones características con que se tocan en su lugar de origen. En la

misma dirección, prescindiendo de los recursos electrónicos Graciela Paraskevaidis (Buenos Aires, Argentina 1940) privilegia la quena como instrumento principal en su obra *Magma* (1977) para cuatro quenás, previniendo a los intérpretes contra cualquier intento de obtener afinación perfecta al estilo occidental. Similar intención presenta la obra *Lemba* (1977) de Margarita Luna (República Dominicana 1913), escrita para una orquesta de percusión con instrumentos folklóricos y de cuerda, en la cual emplea cantos de trabajo dominicanos, ritmos, fonemas y palabras de un idioma bantú del África Central como materias primas para su composición.¹⁰ El uso de los instrumentos folklóricos y las voces de sus portadores, como protagonistas principales del discurso musical, empleando su sonoridad desnuda, despojada de ropajes occidentales, no solo deja de lado el antiguo papel accesorio y secundario del mismo, sino establece una conexión simbólica libertaria, ya tácita, ya expresa, que buscaba reivindicar las esencias culturales indígenas latinoamericanas ante el etnocentrismo europeo imperante.

Una serie de nuevos compositores que absorbieron la impronta estética de Orellana, Aharonián, Correa de Oliveira y Paraskevaidis (entre otros) durante los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, realizados en Brasil y Uruguay entre los años 1975 y 1989, prosiguen en la actualidad bajo diferentes formas y enfoques, proyectando en sus obras la presencia de la tradición oral latinoamericana a través del empleo de sus instrumentos. Entre ellos se destaca el trabajo realizado por Cergio Prudencio (La Paz, Bolivia 1955) al promover la creación de la primera Orquesta de Instrumentos Nativos en su país en 1979. La orquesta nace bajo los auspicios de la Universidad Mayor de San Andrés en La Paz “encontrando en la tradición musical de Bolivia los recursos adecuados para formulación de una estética contemporánea original y la creación de una pedagogía musical propia”¹¹. que incorpora desde el inicio una gran variedad de aerófonos y membranófonos provenientes de la región aimará. En la misma dirección trabaja contemporáneamente, también en Bolivia, el grupo ARAWI y la Orquesta Contemporánea de Instrumentos Nativos. Obras como *La Ciudad* (1980)¹² de Prudencio, *Amtasiñani* (grabada en 1990) de Willy Posadas (La Paz, 1960) y *la Doctrina de los Ciclos* (grabada en 1990)¹³ de Oscar García (La Paz, 1948), escritas para estas orquestas, dan testimonio de la fresca tímbrica y la fuerza expresiva de los instrumentos aimarás en un contexto de música culta contemporánea. Paralelamente surge en Caracas, Venezuela, con un enfoque más amplio en lo que al instrumental se refiere, la Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos (ODILA), que incluye instrumentos provenientes de

diferentes culturas regionales de Brasil, Bolivia, Venezuela, México, Honduras, Uruguay, Haití, Cuba y Colombia.. Emilio Mendoza (Caracas, Venezuela 1953) escribe para esta orquesta la obra *Emocidio* (1983), en la cual cita el son de toritos (son indígena del grupo Tzutuhil de Guatemala), interpretado en la marimba diatónica, como símbolo de la etnia indígena Latinoamericana sojuzgada y cercenada también simbólicamente por violentas ráfagas de tambores.

Mi propia experiencia a partir de esa década está cargada de referencias, contenidos y relaciones con la música de tradición popular y el empleo de instrumentos locales. Así en la obra "*Trópico*" (1977), intervienen alrededor de 15 instrumentos de proyección folklórica, engendrados a partir de instrumentos idiófonos y aerófonos de arraigo indígena como la chirimía, el tzijolaj los raspadores, los tambores de agua y las tortugas. Los instrumentos mantienen las características acústicas esenciales de los originales, pero su agrupación en familias, cambios en sus dimensiones y/o en la caja de resonancia, permiten ensanchar sus posibilidades tímbricas y texturales. La combinación de recursos digitales con instrumentos folklóricos de Guatemala ha sido delicadamente tratada por David de Gandarias (Ciudad de Guatemala, 1951) en sus *Percursos de Hormigo Senderos de Silicio*, (1997) donde ha sometido a procesos de síntesis el sonido de la marimba guatemalteca para luego incorporarlo a una estructura basada en el ritmo del son nativo.¹⁴

Notas

- 1 Celso Lara, en "La proyección en la Literatura de Tradición Oral", *Tradiciones de Guatemala* 19 (50, 1998): 239, señala que la proyección folklórica, término introducido por Carlos Vega en 1944, "implica la acción de un artista o intelectual erudito sobre las expresiones culturales populares de tradición oral, para adaptarla a situaciones concretas de creación personal o colectiva".
- 2 Un acercamiento inicial al concepto de instrumentos de proyección folklórica y las diversas formas que adopta en la producción actual de dos compositores guatemaltecos se encuentra en Igor de Gandarias, *Tradición Popular en la Música Contemporánea Guatemalteca (dos muestras)*. Guatemala: Editorial Cultura. 1987.
- 3 Alejo Carpentier. *La Música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. p. 203

- 4 Cuxcum Ruiz, Rony. "Jesús Castillo - Ricardo Castillo", Tesis de Licenciatura en Ciencia Musical: San José de Costa Rica: Universidad de Costa Rica. 1983, p. 98
- 5 Morgan, Robert. Twentieth –Century Music. New York: Norton. 1991, p. 304.
- 6 Ibid., p. 302.
- 7 Grabada en *Música Latinoamericana* No. 2. Serie Música Nueva. (L.P) Montevideo: Editorial Tacuabé. T/E 4. 1976.
- 8 Cassali, Rossina. "Joaquín Orellana, ¿Escultor Espontáneo?". *Sinfonía Delirante*. Catálogo de Exposición. Guatemala: Librería del Pensativo. 1998, p. 13.
- 9 Grabada en *Gran Tiempo* (CD). Montevideo: Ayui Tacuabe T25. 1985
- 10 Jorge, Bernarda. *La Música Dominicana Siglos XIX-XX*. Colección Arte y sociedad No. 10. República Dominicana: Editora de la USAD, p. 133.
- 11 Nicolás Suárez Eyzaguirre, "La Orquesta de Instrumentos Nativos de Bolivia", ponencia presentada dentro del Segundo Taller Interamericano de Composición "Crossroads of Traditions" organizado por el Centro Latinoamericano de Música en la Universidad de Indiana, Bloomington, Indiana el 28 de junio de 1996.
- 12 Música Nueva Latinoamericana No. 8. Disco L.P. Tacuabé T/E. Montevideo 1981.
- 13 *La Doctrina de los Ciclos*. La Orquesta Contemporánea de Instrumentos Nativos ARAWI (cassette). Bolivia 1990.
- 14 David de Gandarias. *Percursos de Hormigo* (CD). Guatemala: Fondo Regional de Pequeños proyectos. 1998.

**La relación entre la música venezolana
contemporánea de concierto y la música
popular y folklórica**

Alfredo Rugeles

La relación entre la música venezolana contemporánea de concierto y la música popular y folklórica

Alfredo Rugeles

Para entender la relación que existe entre la música popular y folklórica y la música contemporánea venezolana, hay que remontarse a los orígenes propios de la música de nuestro siglo y en particular, a la creación de música artística en Venezuela, realizando un breve recorrido histórico desde la colonia hasta nuestros días para ubicarnos de una manera clara en el tiempo.

Nuestro país es eminentemente musical y este fenómeno hace que la música se encuentre presente en cualquier lugar de nuestra geografía en diversas maneras. Desde los tiempos de la Colonia, la música tuvo su espacio en el medio social venezolano, y hacia mediados del siglo XIX pasó por su proceso natural desde la iglesia, a los salones y finalmente a las salas de concierto. Así observamos que la músicaailable y formas como la danza, la contradanza, la polka, el minuet, la mazurka y el vals fueron introducidas y utilizadas por nuestros compositores. El vals, de tradición naturalmente europea, adquirió una personalidad muy especial, propia y especialmente rítmica, combinando la división ternaria y binaria del compás, la cual lo distinguió radicalmente del europeo llamándose desde entonces vals venezolano, aunque manteniendo la estructura armónica y formal heredada de las normas de la tradición europea. El vals venezolano fue el género que más se acercó durante el siglo XIX a la expresión nacional en la música académica. Luego esta forma comienza a perder su carácter popular, esa "alegre y sencilla gracia criolla", y empieza a tomar carácter de pieza de concierto y desarrollarse sobre todo en el repertorio de la guitarra clásica.

Así, hacia el tercer cuarto del Siglo XIX, merecen mencionarse autores de célebres valeses como Federico Villena (1835-1899), Teresa Carreño (1853-1917) Rogelio Caraballo, Ramón Delgado Palacios (1867-1902) y Sebastián Díaz Peña (1844-1926), con su célebre Maricela. Ya a principios del siglo XX, sobresalen los valeses de Pedro Elías Gutiérrez (1870-1954), conocido por su joropo Alma Llanera de la zarzuela del mismo nombre, Francisco de Paula Aguirre, autor del popular Dama Antañona, Federico Vollmer (1834-1901) y su Jarro Mocho; Augusto

Brandt (1892-1941), Simón Wohnsiedler, y Laudelino Mejías con su *Conticinio*, entre otros. Aparte del vals, destacan la canción romántica venezolana, el aguinaldo, ritmos y aires nacionales de raíz folklórica que inspiraron a nuestros compositores. Es el período romántico por excelencia y con música que cubrió en particular el desarrollo de obras para piano y canciones, fantasías y rapsodias sobre temas operáticos.

Los últimos años del siglo XIX y el principio del Siglo XX se caracterizan por una decadencia en la formación y en la calidad de los músicos. Ya para 1919 comienza un resurgimiento y despiertan los músicos de aquel largo letargo. Los principales propulsores de esa primera etapa de renovación son Vicente Emilio Sojo, José Antonio Calcaño (1900-1978), Juan Bautista Plaza (1898-1965), Miguel Angel Calcaño (1904-1958), Juan Vicente Lecuna (1891-1958) y Moisés Moleiro (1904-1979).

En este sentido, debemos destacar que la figura Padre de la así llamada generación de compositores nacionalistas, es Vicente Emilio Sojo (1887-1974), un compositor que, sin nunca haber salido de Venezuela, tuvo una formación autodidacta y sobre todo realizó una importantísima labor creativa y pedagógica. Asimismo, fundó el Orfeón Lamas en 1928 y la Orquesta Sinfónica Venezuela en 1930, el primer coro mixto y primera orquesta sinfónica del país, cuyas plataformas sirvieron para estrenar numerosas obras de los compositores venezolanos mencionados, y de los alumnos más destacados del propio Sojo. De dicha generación de autores, que se formaron bajo su tutela en la Escuela de Música "José Angel Lamas", se la ha denominado como la Escuela de Santa Capilla. Cabe mencionar, entre otros, a: Antonio Estevez (1916-1988), Angel Sauce (1911-1995), Evencio Castellanos (1915-1984) y Gonzalo Castellanos (1926), Inocente Carreño (1919), Antonio Lauro (1917-1986), Carlos Figueredo (1919-1986), Blanca Estrella (1913-1987), José Clemente Laya (1913-1981), Modesta Bor (1926), José Luis Muñoz (1928-1982) y Raimundo Pereira (1927-1996), entre otros. Asimismo, encontramos otros compositores que, si bien no fueron alumnos de Sojo, tuvieron un papel importante en el desarrollo de dicha etapa del movimiento inicial: Prudencio Esaa, Eduardo Plaza (1911-1980), Rházes Hernández López (1918-1991), Luis Felipe Ramón y Rivera (1913-1993) e Isabel Aretz (1909), entre otros.

El repertorio que se interpretaba tanto en el Orfeón como en la Orquesta Sinfónica Venezuela a partir de 1930 estuvo integrado por obras de los autores venezolanos mencionados. La característica y el estilo musical de toda aquellas creaciones es que fueron siempre de rasgos muy nacionalistas. Había una marcada influencia del madrigal italiano por el

uso del contrapunto imitativo. Sin embargo, como afirmaba Antonio Estévez, “estas canciones y madrigales venezolanos mezclaron las depuradas técnicas europeas con elementos poéticos y musicales tomados de nuestra tradición y de nuestro folklore buscando hacer música universal”.

Esta etapa en la composición venezolana puede situarse en el tiempo, a partir de 1923 cuando Sojo escribe su *Misa Cromática*, año en que también retorna al país Juan Bautista Plaza luego de estudiar en Roma, convirtiéndose en uno de los gestores fundamentales de este movimiento de renovación. Con el nacionalismo como bandera se genera una corriente musical cuyo objetivo principal y guía de expresión fue el aprovechamiento consciente de los elementos vernáculos. Existe un mejor conocimiento del entorno musical y se desarrollan los medios técnicos que permiten concretar objetivamente elementos característicos de la música del país. El movimiento generado durante esta etapa impulsó, sin duda alguna, a un alto nivel la música académica en Venezuela.

En 1961 se estrena “Casualismos” de Rházes Hernández López que marca el inicio en Venezuela de la así llamada “vanguardia musical”. Dicha obra se basa en un libre juego de los elementos de la música dodecafónica: tratamiento atemático de la forma, ausencia de todo sentido descriptivo anecdótico o esquemático y de sentimentalismo melódico o armónico, búsqueda de la sonoridad totalmente pura. En este sentido, esta pieza marca la primera intención en Venezuela de utilizar procedimientos nuevos de composición de técnicas que ya se venían practicando desde comienzos del siglo en Europa.

En 1965, por iniciativa del Dr. Inocente Palacios, se crea el Estudio de Fonología Musical del INCIBA. Allí Alfredo del Mónaco (1938), produjo sus primeras obras electroacústicas: *Cromofonías I* (1967) y *Estudio Electrónico I* (1968).

En 1966 se realizó el III Festival Interamericano de Música, en el cual muchas de las obras participantes manifestaban el aprovechamiento de técnicas vanguardistas y concepciones formales que no habían sido abordadas por la “Escuela de Santa Capilla”, hecho que provocó rechazo por parte de muchos.

A mediados de los años sesenta se puede hablar de otra nueva generación de compositores posterior a la antes mencionada y también formados en Santa Capilla. Así tenemos nombres como: José Antonio Abreu (1939), Alba Quintanilla (1944), Francisco Rodrigo (1945), Federico Ruiz (1948), entre otros.

A partir de 1968 se residencia en Caracas, el compositor greco-venezolano Yannis Ioannidis (1938), quien logró reunir en torno suyo un grupo de jóvenes estudiantes de composición. Ioannidis traía consigo una estimulante y valiosa información sobre las técnicas y estéticas europeas de vanguardia. Su posición ante la música, que implicaba un compromiso intelectual y filosófico respecto a la creación artística y su repercusión social, abrió un panorama nuevo en la música venezolana. Su clase de composición no se limitaba tan sólo a la parte musical sino que abordaba temas de cultura general que abrieron de forma única los horizontes y las perspectivas de sus jóvenes alumnos.

Entre los autores que estudiaron composición con Ioannidis se encuentran: Federico Ruiz (1948), Emilio Mendoza (1953), Servio Tulio Marín (1947), Alfredo Marcano Adrianza (1953), Ricardo Teruel (1956), Carlos Duarte (1957), Paul Desenne (1959) y Alfredo Rugeles (1949).

Después de Ioannidis, en 1974 llega a Venezuela el compositor uruguayo Antonio Mastrogiovanni (1936) quién reunió a su alrededor a un nuevo grupo de estudiantes de composición. Su actividad de enseñanza se desarrolló en el Conservatorio J.J. Landaeta y logra graduar a cinco jóvenes con el título de Maestro Compositor en 1987: Juan Francisco Sans (1961), Miguel Astor (1958), Víctor Varela (1955), y Juan de Dios López (1962) entre ellos.

Es Juan Francisco Sans quien a partir de 1988 sustituye a Mastrogiovanni en la Cátedra de Composición del Conservatorio Landaeta y entre los egresados de su clase debemos mencionar a los jóvenes compositores: Roberto Cedeño (1965), Fidel Rodríguez (1961), Josefina Benedetti (1953)

Por otra parte, es importante hacer mención de compositores que se han destacado en el medio artístico venezolano y que por alguna u otra razón no pertenecen a ninguna de las escuelas mencionadas aunque quizás hayan tenido algún contacto esporádico con ellas o bien su formación ha sido directamente realizada fuera de Venezuela, en Latinoamérica, en los Estados Unidos de Norteamérica o en Europa. Así tenemos nombres como Alfredo Del Mónaco (1938), Diógenes Rivas (1942), Juan Carlos Núñez (1947), Gustavo Matamoros (1957), Adina Izarra (1959), Alvaro Cordero (1954), Eduardo Kusnir (1939), Julio D'Escriván (1960), Beatriz Bilbao (1951), Ricardo Lorenz Abreu (1961), Alonso Toro (1963), Mercedes Otero (1953), Jacky Schreiber (1961), Diana Arismendi (1962), Manuel Sosa, Alfonso Tenreiro (1976), Efraín Amaya, Marianela Machado, Arcangel Castillo (1959) y Diego Silva (1954) entre otros.

Sin embargo, y a pesar de los numerosos y destacados jóvenes compositores que viven actualmente en Venezuela es relativamente poco lo que se hace por difundir su música. Generalmente sus obras son ejecutadas en el marco de ciclos especiales de conciertos, en festivales como el Festival Latinoamericano de Música que se ha venido organizando anualmente desde 1990, en el Foro de Compositores del Caribe y por iniciativa de algunos intérpretes y grupos de cámara de excelente factura artística y nivel técnico que han hecho encargos y tomado como bandera la nueva música como base fundamental de su gestión musical. A pesar de estos esfuerzos aislados y fragmentarios, el repertorio de música académica contemporánea no forma parte de la programación habitual de nuestras orquestas, agrupaciones de cámara, coros y solistas en general.

Por otra parte, la situación del compositor venezolano sigue siendo muy "romántica". En la mayoría de las veces escribe para archivar, para la gaveta, y sus obras, si es que se ejecutan, se escuchan sólo en el estreno y nunca más.

De igual manera, desde el punto de vista económico, es imposible vivir de la composición en Venezuela. La gran mayoría se dedica a la enseñanza, a tocar un instrumento, a dirigir un coro o una orquesta o a la composición de música para películas o documentales, a la producción de música para publicidad, jingles o comerciales de televisión y radio para poder sobrevivir. Tampoco existe por parte de las autoridades gubernamentales un apoyo afirmativo y decidido para el compositor. No hay planes de encargos salvo uno que otro esporádico. No existe una política de apoyo al creador musical. Sin embargo, no todo es negativo ya que en los últimos años algunas empresas privadas han comenzado a encargar obras y a producir discos compactos. Asimismo, Universidades como la Simón Bolívar han publicado CDs con obras de los profesores-compositores allí empleados. De igual manera, Juventudes Musicales ha producido una serie de discos con obras de jóvenes autores venezolanos con el apoyo del Consejo Nacional de la Cultura, Conac y de patrocinio privado.

La música de las actuales generaciones de compositores venezolanos es muy variada y pluralista en estilos. Diferentes tendencias estéticas son desarrolladas por ellos, lo cual, de alguna manera estimula la libertad y lo fragmentario y diverso del panorama de la creación musical en Venezuela. No ocurre lo mismo que en la llamada escuela nacionalista o de Santa Capilla, en donde todos tendían a la unificación de un estilo estético específico. Hoy en día existe pues una gran diversidad y una libertad estética muy dominante, la cual ha hecho que hoy escuchemos

música caracterizada por un elementos musicales que nos llevan a mencionar, entre otros, al minimalismo, a la nueva sencillez, al posmodernismo, al dodecafonismo, a la atonalidad libre, aleatorismo, nueva complejidad, neo-romanticismo, neo-nacionalismo y hasta una especie del multiestilo, por así decirlo.

Para ejemplificar estas tendencias actuales quisiera destacar que, en años recientes, en Venezuela, el trabajo de compositores de música académica en conjunción directa con intérpretes que tocan o interpretan música popular ha sido notable y muy fructífero. La compositora Adina Izarra ha trabajado en forma intensa con Luis Julio Toro, flautista de renombre internacional, quien comparte su actividad profesional entre la nueva música y el Ensemble Gurruffó, grupo que se dedica a la difusión de la música popular y folklórica venezolana con arreglos realizados por ellos mismos, caracterizados por un virtuosísimo excepcional y destreza extraordinarias, dentro de un concepto nuevo tanto armónico como rítmico y que le han dado una renovación, otro enfoque a la música venezolana. Pues bien, Izarra en colaboración con Toro ha escrito *Plumismo* (1986), *Querrequerres* (1989), *El Amolador* (1992), y *Carrizos* (1994), cuyos títulos evocan cantos de pájaros, los cuales, junto a su loro, han sido el entorno de la mayor parte de la creación de la autora. Muestra de ello es también su *Concierto para Flauta y Cuerdas "Pitangus Sulphratus"* (1987), el cual está basado en el canto o llamada de un pájaro muy común en Venezuela, el "Cristofué". Este pájaro, como el cucú, dice su propio nombre, y las llamadas del Cristofué se perciben como un leitmotiv, combinándose con las diferentes atmósferas del concierto.

Una de ellas, y la que se refiere propiamente al elemento popular, es la del uso del *merengue*, una danza típica caraqueña, la cual se escribe normalmente en 5/8 pero anotada en la partitura en 11/16. Asimismo, en colaboración con su esposo, el insigne guitarrista Rubén Riera, especialista en nueva música y también instrumentista popular, ha compuesto *Desde una ventana con loros* (1989) y el *Concierto para Guitarra y Orquesta de Cámara* (1991) en donde, en su primer y último movimientos, explota de nuevo el ritmo de *merengue* venezolano, llevándolo a un virtuosismo de gran dificultad técnica. Otra obra para destacar es *Margarita* (1991) para Mezzosoprano, Flauta, Oboe, Sintetizador, Arpa y Contrabajo con textos de Ruben Darío, en donde el *merengue* es sugerido y su ritmo, transformado a través de desplazamientos, aumentaciones y disminuciones de los patrones.

Otro autor, Paul Desenne, cellista de gran prestigio, ha creado música en base al elemento rítmico del *merengue*, la guasa y el sonido del afrovenezolano "*quitiplás*", un instrumento de percusión que usualmente

se toca en trío, hecho de piezas pequeñas de bambú golpeadas contra una superficie dura. El motivo principal del *quitiplás* se constituye por una estructura que se mantiene siempre en 6/8. En la composición de *Juegos Transchamánicos* (1989) para tres cellos, de Desenne, se evocan la interrelación de figuras que se hace en la interpretación del *quitiplás*, aunque su intención “no es transcribir sino desarrollar una fantasía alrededor de texturas peculiares y expandir los horizontes de este tipo de conjuntos de cámara”

En su disco *Tocatas Galeónicas* se incluye una serie de obras para cello y ensemble que logran un sonido muy particular y a la vez muy venezolano. Otra obra que nos remite al uso de lo popular en Desenne es *Tríptico* (1995) para Flauta y Guitarra, cuyos títulos son: 1) *Bossanovals*, Combinación de bossa nova con vals, 2) *Recuerdos de Venosa*, que le imprime el típico humor venezolano y nos remite al lenguaje de Carlo Gesualdo de Venosa 3) *Kumbiología*, combinación de *cumbia* y biología.

La obra *Pizzi-Quitiplás* (1989) para tres violoncellos, grabado como este disco, sin montaje de pistas, a lo vivo y directo, transpone al mundo de las cuerdas pulsadas y frotadas, todo el juego mágico de un *Quitiplás* imaginario, el soplido de la *guarura* (trompeta de caracol marino), llevando la danza ritual hacia los platanales nocturnos, que confunden en sus misteriosos charcos el reflejo de las estrellas con los cantos de las ranas.

Ricardo Lorenz Abreu, venezolano residente en Chicago, ha escrito música llena de fantasía y color, recurriendo entre otros elementos al afro caribe con el uso de la *clave*, la cual de alguna manera está siempre presente. Otra de sus características es la ocurrencia de sus títulos, así tenemos, por ejemplo: *Mambozart* para piano, combinación de mambo y Mozart, *Bachangó* (1984), también para piano, Bach y changó”, *Mar Acá* (1986) para Flauta solista, maraca cubana de *son*, maracas venezolanas, chéquere, palo de lluvia y ensemble. *Confabulaciones del Alma* (1992) para orquesta, fue concebida como un estudio dialéctico-musical, sobre un tema popular venezolano; conocido como Alma Llanera, zarzuela del compositor Pedro Elías Gutiérrez. De dicha zarzuela sólo sobrevivió este aire de *joropo*, danzafolklorica venezolana, que se popularizó y que hoy es como el segundo himno nacional venezolano. Lorenz recurre a él de manera muy sutil como referencia para la estructuración de su obra.

Manuel Sosa, venezolano residente en Nueva York, en su *Lamento* (1991-1994) para Flauta, Clarinete, Viola, Cello, Piano y dos percusionistas, adapta patrones de la rítmica afrocaribeña. La pieza concluye, de manera exuberante, incorporando una de las formas percusivas más características de la región, el *tumbao*, e incluye el más importante de estos elementos, la *clave*, cuyo patrón rítmico tradicional

es 3+2 ó 2+3 en las congas. Sosa considera que esta pieza es un estudio de cómo la clave, la estructura rítmica básica de la música afrocaribeña, puede ser utilizada como herramienta para la composición. Alonso Toro, saxofonista y compositor venezolano, ha publicado su primer CD; allí incluye numerosas obras que van desde lo electroacústico hasta la música de cámara. La característica fundamental de su lenguaje musical es transmitir humor. “Ninguna de mis composiciones es dramática o solemne. A veces uso elementos dramáticos pero de una manera completamente irónica. Me burlo de ellos y por eso se convierten en algo cómico”. Ejemplos concretos están en obras como: *Soufflé en flauta* (1993) para flauta y cinta, que tiene alusiones rítmicas al merengue con modificaciones en las acentuaciones, referencias irónicas a “música”, conocida en Venezuela como “para hueleflores” (música excesivamente contemplativa) formada por progresiones de tres acordes y finalmente un joropo en 6/8 y el uso de la síncopa. En *Petequíás* (Dengue tuyero) (1991), nombre dado a la enfermedad que causa ruptura de vasos sanguíneos produciendo manchas pequeñas en la piel, fue compuesta para su esposa Rosana, quien sufrió esta enfermedad. Para representar esto, Toro emplea puntillismo. Aquí la flauta toca notas muy rápidas y cortas con grandes saltos al registro agudo del instrumento. *El Guapísimo* (1993) para guitarra y maracas, se basa en el estilo de la llamada música tuyera (música de los Valles del Tuy al sur de Caracas y alrededor del río Tuy). Esta música se desarrolló durante el establecimiento de las colonias españolas y bajo la influencia directa de la música para clavecín de España e Italia, en especial de Domenico Scarlatti. Los “Criollos” adaptaron elementos de este estilo produciendo una música muy rica, caracterizada por su ritmo enérgico y cambios constantes entre metros binarios y ternarios (influencia afrocaribeña) dentro de un marco polifónico de tradición barroca. La música europea también tuvo influencia en cuanto a algunos elementos de instrumentación y ejecución; así tenemos el arpa tuyera (arpa del Tuy) que usa cuerdas metálicas produciendo una sonoridad similar al clavecín. La música tuyera se toca usualmente con esta arpa, maracas y en ocasiones con un cantante. Dentro de las obras electroacústicas de Toro cabe mencionar, entre otras *La Cumbia del Loro*, *Chanchito mix* y *No me perdonan*. En esta última, se impone el ritmo del Bolero, alma de la cultura del Caribe. El humor de Toro se destaca al utilizar un discurso del expresidente Carlos Andrés Pérez como guía melódica, procesándolo con el fin de obtener una dicción rítmica del texto acoplada al fondo musical, sin alterar el tono de su voz ni la substancia del discurso.

Federico Ruiz, igualmente venezolano, utiliza en su famosa y exitosa ópera cómica *Los Martirios de Colón* (1981) con textos de Aquiles

Nazoa, entre otros, ritmos afrocaribeños, danzas renacentistas antiguas combinándolas con el humor típico del venezolano. Así tenemos por ejemplo la escena de “Sin duda es un loco” donde utiliza un cha-cha-cha. En su *Concierto para trompeta* (1994) también recurre al elemento popular incluyendo giros provenientes del jazz y ritmos negros venezolanos. En sus obras para piano recientes como el *Tríptico Tropical* (1993), también observamos el juro de ritmos del caribe como la *rumba* y el *tumbao*.

Juan Francisco Sans, en su *Marisela; Revuelta Pseudominimalista* (1990) para Arpa, es una analogía obvia entre el movimiento característico de la revuelta y Marisela González, arpista a quien está dedicada esta pieza. El compositor basa esta obra en la estructura formal de la revuelta, usando en todos los movimientos la variación de los mismos esquemas melódicos, armónicos y rítmicos para lograr la coherencia de las mismas. Al uso de ciertos procedimientos minimalistas a lo largo de la obra, como el fases-desfase rítmico de los diversos elementos musicales, debe el subtítulo de “Revuelta Pseudominimalista”. El nombre de los trozos internos deriva, como en la revuleta folklórica, de ciertos aspectos característicos de la ejecución, o bien de su denominación tradicional: pasaje, bombeo, cinco contra seis, segundeo en nueve, agarrao, corrido de Everisto, Marisela einvención.

Roberto Cedeño, de las generaciones más jóvenes venezolanas, ha escrito igualmente *Pajarillo* (1992) para cuarteto de clarinetes. De nuevo una danza venezolana que proviene del joropo, muy brillante, rítmica y virtuosa. Josefina Benedetti, en su pieza para Orquesta *Miserere mei* (1995), incluye ritmos negros afrovenezolanos, interpretados por cinco percusionistas de la orquesta con todo tipo de cueros. Estos pueden incluir desde tambores batá hasta congas, bongos, tom-toms y tambores de gaita zuliana, por ejemplo, creando así un ostinato y una polirritmia muy rica e interesante que se une a un fondo armónico quasi religiosos de notas largas, interpretado por el resto de la orquesta en crescendo y que funciona, además, como un gran coral final.

Julio D’Escriván escribe música para films y para televisión, radio y comerciales. Tiene un Ph.D en música electroacústica de la City University de Londres y ha ganado varios premios por sus obras inclusive e en Festival de Música Electroacústica en Bourges, Francia. Sus *Trois Bagatelles du Bongó* (1992) es un set de tres piezas cortas para flauta, Bansuri y cinta comisionada por Luis JulioToro. D’Escriván dice al respecto: “Yo decidí componer una obra que fuera definitivamente anti-moderna en el sentido “Schoenbergiano”, una obra que refleja los diferentes caminos por los cuales un compositor de hoy debe enfrentar para poder vivir de su música: es decir, ser honesto consigo mismo mientras

se comunica con el público en el lenguaje ecléctico de nuestro fin de siglo". La primera bagatelle representa una improvisación de guitarra de la legendaria estrella del Rock Jimi Hendrix, la segunda utiliza el bansuri, una flauta de la India. En este movimiento, la cinta representa el contraste de sonidos entre la ciudad y la jungla tropical. Sonidos característicos urbanos, tales como la sintonización de la radio son gradualmente solapados por los sonidos de insectos y animales. Por encima de toda esta atmósfera, el bansuri flota como una melodía apacible. Para evocar la vida urbana, la última bagatelle presenta a la flauta en contra del cuadro rítmico de una batería de tambores incluida en la cinta, así como sonidos procesados electrónicamente, tales como voces humanas.

Por último, deseo mencionar un par de obras mías que contienen elementos de la música popular: *Tanguitis* (1984) para piano solo, es un tango, cuyo título se refiere casi a la enfermedad por el tango, la pasión por dicha danza argentina. El lenguaje melódico y armónico combina lo tonal con lo dodecafónico, con un cierto humor sofisticado y la obvia diversidad estilística, cromatismo y diatonicismo, y hasta una cita del acorde de "Tristán e Isolda" de Wagner para concluir. En mi *Oración para clamar por los oprimidos* (1989) sobre poesía de mi padre Manuel Felipe Rugeles, para Mezzosoprano, Flauta, Oboe, Arpa, Sintetizador y Contrabajo, empleo asimismo ritmos afrocaribeños en combinación con técnicas de composición contemporánea. Los fragmentos del poema pleno en imágenes de la naturaleza, metáforas y de una gran libertad métrica se integran a la rica combinación instrumental y dan forma a la pieza, caracterizada por secciones muy definidas: solos líricos y virtuosos o combinaciones rítmicas y tímbricas del ensemble.

Por razones de espacio y tiempo, esta conferencia no puede incluir ni mencionar otros compositores venezolanos que han tenido contacto o han sido influenciados por la música popular y folklórica, como lo habríamos deseado. Pedimos excusas por ello, y por lo tanto, queda abierto el camino a la investigación futura.

A manera de conclusión, es obvio que con tan numerosos casos mencionados, la relación entre la música contemporánea de concierto y la música popular es una realidad vigente en nuestros países que puede ser un camino para el reencuentro con nuestro lenguaje creativo y propio, para la tan discutida búsqueda de nuestra identidad, de nuestras raíces, para acercarnos de nuevo al público y en fin, como un medio de comunicación más, y a la vez atractivo, en absoluto desechable, que puede abrir nuevas sendas para la composición en las próximas generaciones.

Antecedentes y expectativas de la marimba guatemalteca¹

Lester Homero Godínez Orantes

Antecedentes y expectativas de la marimba guatemalteca¹

Lester Homero Godínez Orantes

Primera mención de la marimba en América

La primera mención documentada de la marimba (mencionada como tal) en América, se encuentra registrada en el libro *Compendio de Historia del Reyno de Goathemala del Presbítero y Bachiller Domingo Juarros*², quien cita a Don Diego Félix de Carranza y Córdoba, Cura de Jutiapa, en su narración del último día del octavario de inauguración de la Santa Iglesia Catedral de la Ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala (hoy Ciudad de La Antigua Guatemala), el 13 de noviembre de 1680. En su parte conducente, la cita dice así: “Esta noche parece fue mayor el concurso en la plaza, que las antecedentes, sin embargo de haber sido muy numeroso. Los Señores de la Real Audiencia ocuparon sus asientos en el corredor de palacio, y los dos Cabildos los suyos en el de las casas consistoriales: é inmediatamente se vio entrar a la encamisada, acompañada de muchos lacayos con hachas de cuatro pávidos, que iluminaban la plaza y calles por donde pasaban: iba por delante una tropa de cajas, atabales, clarines, trompetas, marimbas y todos los instrumentos de que usan los indios³: éstos iban en gran número, con ricos vestidos y galas como acostumbra en sus bailes.”⁴, en clara referencia a la marimba de tecomates, el antecedente primitivo de las marimbas de Guatemala.

La fecha mencionada, que no nos merece ninguna duda, ha dado base al autor del presente estudio a plantear una hipótesis que pretende explicar el surgimiento de la marimba en territorio mesoamericano, políticamente denominado Reyno de Goathemala y que incluía las provincias de *Chiapas* y *Soconusco* (hoy, territorios de la República de México), *Guatemala* (que entonces incluía a Belice), *El Salvador*, *Honduras*, *Nicaragua* y *Costa Rica*. La hipótesis toma como referencia las fechas 12 de octubre de 1492 y 13 de noviembre de 1680: la primera, la fecha de llegada de Cristóbal Colón a América y la segunda, la primera mención de la marimba en América, arriba citada.

En cuanto al reconocimiento del verdadero autor de la narración arriba referida, Domingo Juarros lo establece claramente de la siguiente manera: “Don Diego Félix de Carranza y Córdoba, Cura de Jutiapa, que

escribió la relación de las plausibles fiestas de la dedicación de esta Santa Iglesia Catedral, (de donde hemos sacado todo lo que llevamos referido en estos dos capítulos)...”⁵

Siempre en el ánimo de encontrar la fecha más antigua de la mención de la marimba (como tal) en América, el Licenciado David Vela⁶, con cierta reserva —pues no se menciona específicamente el término ‘marimba’—, hacía referencia al doctor Jorge Castañeda Paganini quien cita la obra del humanista franciscano fray Diego Valadés, *Rethorica Christiana*: Perusa, 1579: “Tienen muchísimos instrumentos músicos, en los que se ejercitan con cierta emulación como son los cuernos, las trompetas, flautas, fístulas, lúes, cítaras, órganos y tímpanos”; cita en la que algunos interpretan el término ‘tímpano’ por ‘marimba’, en virtud de la confusión semántica mencionada en la Sección II anterior, lo cual no nos proporciona la certeza requerida.

Reflexiones sobre el “origen” de la marimba

Los historiadores o estudiosos que han dedicado sus esfuerzos a la investigación de la marimba, —sin culparlos por ello, por supuesto—, han puesto como su “norte” u objeto principal de búsqueda, el tema del ‘origen’ de la Marimba, como si se tratara de buscar una supuesta *partida de nacimiento* o algún documento o indicio que permita “... asegurar con plena certeza que la marimba ‘es de aquí’ o ‘es de allá’...”, ó por lo menos “que permita afirmar que ‘es nuestra’ o ‘es de aquellos’...”. Desde luego, el nacionalismo o el localismo acendrado han sido sentimientos que han alimentado interminables y fervorosas polémicas o discusiones, que al desoír el sentido científico, ha dado como resultado una pugna de pasiones en las que ha sido totalmente relegado el escrutar de manera objetiva, los misterios propios y auténticos del instrumento.

30 años más tarde, luego de haber practicado un riguroso y objetivo examen y análisis de la información recopilada, he podido arribar a conclusiones que me han permitido formular una hipótesis que no busca “el origen” *per se* de este instrumento, sino que pretende comprender y explicar los fenómenos que ocurrieron para que en Mesoamérica exista el instrumento llamado *marimba*, desde al menos 4 siglos ha. La hipótesis referida considera básicamente los siguientes elementos:

1. El concepto de agrupación múltiple de tablillas en sucesión lateral. (Una sola tablilla no define a la marimba).

2. El Sistema Musical Temperado (Ordenamiento musical), proveniente de Europa;
3. El modo de abordamiento (uso) musical: eminentemente melódico en América; eminentemente rítmico en África.
4. Materiales de manufactura, propios de Mesoamérica.

Período temporal del posible surgimiento del instrumento en América, limitado por fechas comprobables: 1492 y 1680.

Hipótesis del autor acerca del surgimiento de la marimba en Mesoamérica (1984):

Este servidor afirma que la Marimba surgió en Mesoamérica entre 1492 y 1680, como resultado de la fusión de elementos culturales de África, Europa y América. África aportó el concepto de agrupar tablillas en sucesión y percutirlas, y el vocablo de origen bantú para identificarlo; Europa, aportó el sistema musical temperado que asigna un nombre y un sonido determinado a cada tablilla; y América, que aportó materiales propios como la madera de hormigo (*Platimyscium Dimorphandrum*, propia de Mesoamérica y desconocida en África según Yale University); el güisisil para las baquetas o bolillos, etc.; propició su evolución y desarrollo; y propuso, un nuevo espíritu de abordamiento sobre tal instrumento,—básicamente melódico y armónico y no exclusivamente rítmico—, con base al espíritu musical particular y propio del Hombre Americano.

En cuanto a los años mencionados en la hipótesis, resultan de la siguiente manera: 1492 es el año universalmente aceptado como de la llegada de Cristóbal Colón —y por ende de la cultura hispano-europea— a América. Se ha establecido que antes de 1492, no consta ninguna prueba científica de existencia del concepto de tablillas en sucesión en América. 1680 es el año de la primera mención documentada de la marimba en América, por Diego Félix de Carranza y Córdoba, Cura de Jutiapa, citado por Domingo Juarros.

El aporte europeo llegó a América desde 1492 (particularmente a Guatemala llegó teóricamente desde 1524), como resultado de la imposición de los valores culturales hispanoeuropeos, entre ellos el idioma, la religión, y en lo conducente al presente trabajo, el sistema musical temperado, por el que cada sonido tiene un nombre determinado. El aporte africano debió llegar a estas tierras con los múltiples embarques de esclavos

negros traídos a estas tierras desde 1543, para relevar a los indígenas de “los trabajos más duros y pesados” en las minas, para la extracción de minerales o metales preciosos.

La marimba de tecomates o de arco

Instrumento mesoamericano basado en el concepto de agrupación en sucesión de tablillas percutidas, de construcción rústica eminentemente artesanal, es decir 100% hecha a mano, consistente en una hilera ordenada heptafónica de —promedio— 21 tablillas de madera de hormigo o granadillo, “tejidas” la una al lado de la otra sobre una estructura de madera, mediante dos cordeles pasados por agujeros hechos en los nodos de vibración⁷ de cada tablilla, debajo de cada cual, va colocado un tecomate o jícara (de donde obtiene su primer nombre) oblonga y alargada, abierta por la parte superior, en tamaño y afinación directamente proporcional al sonido de cada tablilla.

El teclado es heptafónico, es decir, contiene en promedio tres octavas diatónicas (tres series de 7 teclas), lo que marca una diferencia sustancial frente a los antiguos instrumentos africanos y asiáticos, que como ya se explicó, siempre han sido pentafónicos.

La marimba de tecomates o de arco, que ya había sido mencionada por Luis Diego de Carranza y Córdoba, citado por Domingo Juarros en 1680, aún sigue vigente en Guatemala —en calidad de reliquia viviente—, aunque es una especie en peligro de extinción. Su área de dispersión a principios de siglo, abarcaba los departamentos de Quetzaltenango, Totonicapán, Sololá, El Quiché y Sacatepéquez, pero en la actualidad sólo se conserva la tradición “viva” en Chichicastenango⁸ y Joyabaj en el departamento de El Quiché, y en Nahualá, en el departamento de Sololá.

En relación con el parentesco de la marimba de tecomates con algunos instrumentos africanos, en la página 61 de su libro *Marimbas of Guatemala*, la investigadora Vida Chenoweth, haciendo referencia al libro *Les Xylophones del Congo Belge* de Olga Boone, menciona un instrumento *madimba* de la tribu Bakuba del Congo como uno de los más cercanos a la marimba de arco guatemalteca, sin embargo, señala 4 diferencias que nosotros consideramos sustanciales y que por el contrario sustentan la hipótesis de este sevidor en el sentido de que de África solamente llegó a América el concepto de agrupar tablillas, y no la transferencia (o traslado) en forma íntegra, del instrumento con su sistema tonal y su bagaje tecnológico completo:

- 1) Las escalas son radicalmente diferentes, de acuerdo a las medidas de frecuencias hechas por la señora Boone.
- 2) El instrumento de los Bakuba no tiene clavijas entre las teclas como en la marimba guatemalteca.
- 3) El arco del instrumento de los Bakuba es más bien rectangular y no semicircular como en la marimba guatemalteca;
- 4) En el instrumento de los Bakuba, las teclas tienden a ensancharse en el centro dándonos un aspecto oblongo, mientras en la marimba de tecomates son cuadrilongas, en su vista superior.

La marimba sencilla

“La decisión ardiente de los hijos de Guatemala por las artes mecánicas, ha sido un proverbio, y sin tener más luces que su propia inspiración, han logrado conseguir la construcción de todo lo que han emprendido.”
(José Sáenz Poggio)⁹

Instrumento derivado de la *marimba de tecomates* al que se le han hecho modificaciones notables tanto en su construcción como en su interpretación. Debe dejarse asentado que esta marimba constituye el paradigma de la marimba mesoamericana, en virtud de que ha “nacido” plenamente en Mesoamérica y específicamente en Guatemala, es decir, de esta marimba, no existen referencias en ninguna otra parte del mundo. Algunas de sus características son:

- Los *tecomates* se sustituyen por *cajones de resonancia* hechos en madera de cedro o ciprés, aunque se ha mantenido la *tela* o ‘*mush*’ y los anillos de cera negra (cera producida por un tipo de abeja silvestre llamada *Doncella*),
- Su teclado permanece diatónico¹⁰, es decir, basado en escalas de 7 sonidos;
- Se amplía la extensión del teclado, de tres octavas (21 teclas) a 5 octavas (42 teclas),
- Dicha extensión permite la ejecución de dos hasta cinco intérpretes, surgiendo así el *concepto de interpretación colectiva de la marimba y la distribución de voces y registros musicales* de la misma;
- La estructura o soporte es ahora *sostenida por 4 patas*;
- Uno de los intérpretes asume ‘de facto’ la incipiente *dirección musical*;

Juan Joseph de Padilla, el creador¹¹

David Vela destaca como el registro de la *primera reforma de la marimba*,¹² la cita de J. Humberto R. Castellanos, quien dice tomar el dato del historiador Francisco de Paula García Peláez:¹³ “A mediados del siglo XVIII fue agregada a la capilla de música de la Catedral, la marimba, desde luego un tanto perfeccionada de como la usaban los indios (en este caso, la marimba de tecomates), atribuyendo Peláez la mejora de dicho instrumento al talento raro de Padilla.” Esta cita la encontramos más detallada en el libro de José Saéñz Poggio¹⁴, quien agrega: “Mucho se debería al talento raro de Padilla, que floreció por este tiempo: vivía con un profesor, acaso el maestro de capilla Ramón Sáenz, y llegando a poseer las matemáticas y la ciencia del sonido, embelesado en la música, inventa instrumentos, descubre artes de composición, y da a la facultad impulso y estimación.”, información que refuerza nuestra hipótesis de que el “Padilla” citado por García Peláez, H. Castellanos, D. Vela y Sáenz Poggio, sea el clérigo presbítero Don Juan Joseph de Padilla¹⁵. En tal caso, por inferencia simple y asociación de ideas, podríamos afirmar que Juan de Padilla pudo ser quien desarrolló la marimba sencilla.

No debe, pues, llamarnos a duda sobre la capacidad de artesanos, orfebres y en nuestro caso, de los *luthiers* de aquellas épocas, para desarrollar trabajos de alta exigencia tecnológica como en la construcción de un instrumento tan complejo como el órgano, por lo que los trabajos de modificación de la marimba atribuidos Padilla, al tenor de lo arriba citado, resultan de muy fácil credibilidad.

La marimba en Chiapas: otro instrumento distinto surgido de un tronco común

Es importante recordar que el Reino de Guatemala comprendía las provincias de Chiapas, Soconusco, Guatemala (incluyendo Belice), El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica, durante el período de 300 años comprendido entre 1524 y 1824, año este en el que se conforma la Federación de Provincias Unidas de Centro América, mientras que las Provincias de Chiapas y Soconusco deciden permanecer anexadas a México. Por lo tanto, las referencias anteriores a la marimba de tecomates y la marimba sencilla deben tomarse como propias del Reino de Guatemala, es decir, conformando un “tronco” común.

Bajo tal perspectiva, se entiende cómo la nueva situación política de Chiapas y Soconusco a partir de 1824, provoca el surgimiento de nuevos

valores culturales, y entre ellos, un instrumento derivado con características propias, interpretativas y de construcción, que surgen de la presión de nuevos contactos con valores sociales y culturales de Chiapas. Nos referimos a la marimba chiapaneca. Por lo tanto, a partir del citado año, se inicia en tal provincia un nuevo proceso de desarrollo de la marimba, como un nuevo ramal obviamente del “tronco” común de la marimba sencilla guatemalteca, pero ya con peculiaridades propias pues ya no se tenía como “metrópoli” o centro de influencia social, política y cultural a la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, sino a la ciudad de México.

Desde luego, las características específicas de la marimba chiapaneca quizá no se concretan de manera tan evidente hasta que, también en forma casi simultánea, se inician sendos procesos de desarrollo del doble teclado, en Chiapas y en Guatemala, para convertir a la marimba en un instrumento cromático, lo que acontecía hacia finales del *Siglo XIX*.

En relación con el desarrollo de la marimba de doble teclado debemos concluir categóricamente que Chiapas y Guatemala “inventaron” o desarrollaron casi simultáneamente como ya se dijo, dos instrumentos cromáticos notablemente distintos, por lo que ambos merecen el crédito en igualdad de proporciones y ponderación.

La marimba cromática chiapaneca, que fue creada hacia 1897 por el Maestro Corazón de Jesús Borráz, nacido en San Bartolomé de los Llanos (hoy, ciudad Venustiano Carranza, Chiapas), consiste en un modelo que, a semejanza del teclado del piano, tiene los bemoles alineados entre o en medio de los naturales. Es decir, por ejemplo, el do # está alineado entre el do y el re naturales.

Por su parte, la marimba cromática guatemalteca, creada en la ciudad de Quetzaltenango hacia 1892¹⁶ por el Maestro Sebastián Hurtado a sugerencia del Maestro Julián Paniagua Martínez, tiene los bemoles “corridos” levemente hacia la derecha, de manera que, por ejemplo, el do # está directamente alineado con el re natural y así sucesivamente, lo cual resulta de un diseño que hace única a la marimba cromática guatemalteca y que presenta dificultades a intérpretes de otras latitudes.

Marimba de Tecomates y Sencilla en Chiapas

En el libro de Lawrence Kaptain sobre la Marimba en Chiapas, el autor afirma que “... ninguno de los marimbistas que entrevisté había oído o visto una marimba con resonadores de tecomates en Chiapas. Varios de ellos dijeron haberlas visto en tarjetas postales de Guatemala.”¹⁷

La marimba en México

Respecto de la inquietud de inquirir por la existencia y/o primera mención de la marimba en la Provincia de Nueva España (México), al menos durante el período mencionado 1524-1824, en la página 37 del libro *Maderas que cantan*¹⁸ del marimbista e investigador norteamericano Lawrence Kaptain, encontramos lo siguiente:

“Es probable que la primera cita que se refirió en México¹⁹ a la marimba sea la de un autor anónimo, en un periódico llamado Diario de México. En este artículo de 1801 titulado ‘Discurso sobre la Música’, el autor reconoce la existencia de la marimba en la vecina Guatemala. En esa época gran parte de Chiapas pertenecía a Guatemala, ‘He oído que en Guatemala son muy grandes con tablillas de madera sobre calabazas que son muy sonoras. Las tocan con perfección y las llaman marimbas’.”

Basados en lo afirmado en esta cita, queda plenamente establecido que al menos hasta el año de 1801, la marimba no era cultivada en la Provincia de la Nueva España (México). Por el contrario, ya se encontraba en pleno desarrollo en “la vecina Guatemala” (es decir, Reino de Guatemala que incluía Chiapas y Soconusco, valga la reiteración), de donde debió difundirse también el cultivo de la marimba, como ramajes de un “tronco” común, hacia el resto del territorio del Reino, en donde la marimba fue adquiriendo características particulares según los valores culturales de cada Provincia que la fue cobijando.

No fue sino hasta la anexión de Chiapas y Soconusco a México en 1821, que la marimba, que ya era cultivada en esas provincias (pues pertenecían al Reino de Guatemala, como quedó arriba asentado), “entra” a territorio mexicano, repetimos, gracias a la anexión. Desde Chiapas (con la inclusión de Soconusco), el instrumento tuvo su difusión hacia otros Estados de la República de México²⁰, especialmente Veracruz, Oaxaca y Tabasco, proceso que no se da sino hasta ya avanzado el *Siglo XX*. En efecto, todas las marimbas que se han encontrado en estos estados mexicanos arriba mencionados, son fabricadas por artesanos chiapanecos en Chiapas y por lo tanto presentan de manera incuestionable todas las características que identifican a la marimba chiapaneca:

- Mesa de mosaicos de madera incrustada;
- Teclado cromático en disposición similar al piano, como ya se explicó;
- Patas torneadas de 1 1/2” de diámetro abatibles.

Se concluye finalmente:

- La Marimba Chiapaneca surge como un derivado de la Marimba Sencilla o diatónica guatemalteca, posteriormente a la anexión de Chiapas y Soconusco a México (1821)
- Son creadas casi simultáneamente 2 marimbas disímiles de doble teclado: la chiapaneca (Corazón Borraz, 1897) y la guatemalteca (Sebastián Hurtado y Julián Paniagua Martínez, 1892).
- No es apropiado hablar de una “marimba mexicana” sino de la dispersión de una marimba chiapaneca en territorio mexicano.

La marimba en Centroamérica

En la actualidad, la marimba se encuentra difundida en todo el territorio centroamericano, incluyendo Belice, siendo notable reconocer que las marimbas cromáticas encontradas, aún las fabricadas en cada país, presentan el diseño de Sebastián Hurtado que identifica a la marimba guatemalteca.

En El Salvador, la marimba ha sido cultivada aunque recientemente se encuentra casi en desaparición. Entre los conjuntos notables, encontramos el conjunto denominado *Marimba Atlacatl* (con una marimba fabricada por Don Rosendo Barrios de Guatemala), cuyo esplendor lo situamos entre las décadas de los años 50 y 70. En Honduras, el folklorista Jesús Muñoz Tábor²¹ nos refiere que “la Marimba es un idiófono de golpe indirecto de procedencia africana que se asentó en México y Guatemala. En Honduras la encontramos como instrumento regional, principalmente en el Departamento de Copán, en el occidente del país, por la cercanía con la República de Guatemala.” Sin embargo, la marimba se encuentra casi totalmente desaparecida, con escasas excepciones como la Marimba de Concierto de la Municipalidad de San Pedro Sula, creada a finales de la década de los años 80s, con un instrumento cromático comprado en Chiquimula, Guatemala, y que con técnica guatemalteca ha desarrollado una labor musical extraordinaria.

Nicaragua nos presenta un instrumento propio, pequeño, portátil, similar a (o derivado de) la Marimba de Tecomates, denominada Marimba de Arco nicaragüense, con un teclado diatónico “perfeccionado”, acompañada por una guitarra y una guitarrilla. Su escasa área de concentración se localiza especialmente en la villa de Monimbó, departamento de Masaya, una comunidad de indígenas cuyos rasgos de

identidad cultural han desaparecido casi por completo, lo que hace difícil su identificación.

Es quizá en Costa Rica en donde la tradición de la marimba se encuentra conservada con mayor profusión. Según el investigador costarricense Rodrigo Salazar Salvatierra,²² y ²³ nos refiere que la primera marimba llegó a Costa Rica procedente de Guatemala vía marítima desde el Puerto de San José (hoy Puerto Quetzal) hasta Puntarenas, en el año de 1909 y fue llevada a la Provincia de Guanacaste en donde la marimba es objeto de un fervor muy especial, al extremo que una de las melodías que identifican la música de Costa Rica es el *Punto Guanacasteco*. En Guanacaste han reproducido y multiplicado aquel instrumento original guatemalteco, incluyendo el inconfundible diseño de su teclado tipo "*Sebastián Hurtado*", pero solamente se utiliza marimba barítono o tenor con escasos ejemplos de la marimba "cuache" (marimba y tenor o barítono y tenor).

La "propiedad" de la marimba

Es importante dejar asentado que el tema de la marimba ha despertado polémicas de acendrado localismo o nacionalismo. De ahí que hayan surgido leyendas, hipótesis o "investigaciones" evidentemente subjetivas y apasionadas, que pretenden demostrar los "verdaderos" orígenes de la marimba, y que "la marimba es nuestra" o que "es de aquí o de allá".

En la línea de estas discusiones, han sido publicados numerosos trabajos o se han publicado artículos en los que se hace alarde de la propiedad de la marimba, fenómeno perfectamente comprensible, en virtud de que la presencia de la marimba en las distintas sociedades que la han cultivado, ha generado su propio fervor gracias a la acción de intérpretes, constructores y compositores locales que le han conferido sus propios rasgos particulares que la define como *de aquí* o como *de allá*.

En este sentido, la marimba "pertenece" a todas y cada una de esas sociedades que se han deleitado en su cultivo y su fervor hasta que la han hecho suya. Sin embargo, los localismos, aunque muchas veces sin fundamento, no hacen sino enriquecer y hacer más interesante y apasionante el tema de la marimba.

La marimba doble o cromática guatemalteca

Aun cuando muchos sucesos históricos de la marimba han quedado en penumbra, para fortuna de las generaciones posteriores, el proceso de creación de la marimba de doble teclado o cromática guatemalteca aparece registrado en un manuscrito²⁴ que dejó escrito uno de los propios actores de tal génesis: el Maestro Julián Paniagua Martínez. Para el efecto, hemos de tomar como fecha referencial a 1892, año aproximado en el que el Maestro Sebastián Hurtado, a sugerencia del Maestro Paniagua Martínez, diseñó y construyó la primera Marimba de Doble Teclado o Cromática y en la cual se deja constancia que dicha modificación respondía a necesidades estrictamente musicales. En otras palabras, podemos afirmar con plena certeza que el Maestro Julián Paniagua Martínez es el autor intelectual y el Maestro Sebastián Hurtado es el autor material de la marimba guatemalteca de doble teclado o cromática.

A continuación, transcribimos la parte conducente y medular del manuscrito del Maestro Paniagua, relativa a tan importante suceso:

"...En 1888 fui nombrado por el Sr. Presidente Gral. Manuel Lisandro Barillas, para organizar la música militar de Quezaltenango. "...Durante los años que permanecí en Quezaltenango, tuve ocasión de oír a los marimbistas; vi con lágrimas los trabajos que pasaban, valiéndose de un poco de cera negra, cuando les convenía subirle medio grado a la tecla. Naturalmente que esta operación les ocasionaba algún retraso para mudar tonalidades, entonces le hice ver al marimbista Sr. Sebastián Hurtado, que las piezas nunca las podrían ejecutar perfectas mientras no le pusieran el segundo teclado al instrumento. Tanto Hurtado como sus compañeros me ponían inconvenientes, pero yo cada vez que me reunía con dichos marimbistas, volvía a indicárselos, explicándoles las ventajas que tiene un instrumento perfecto y completo. Por fin, como a los cinco o seis años, en la celebración y aniversario del 15 de septiembre de 1901, tuve ocasión de escuchar una marimba cromática ejecutada por los [hermanos] Hurtado; enonces me acerqué a ver el instrumento y vi con agrado que mis consejos e instrucciones habían tenido feliz término".

Sin embargo, este estadio de desarrollo logrado con la creación de la marimba doble solamente ha hecho de ella un instrumento musicalmente más universal, pero a la vez, tan guatemalteco como sus antecesores la marimba sencilla y la marimba de tecomates. Los 5 nuevos tonos agregados

a los 7 de la marimba sencilla, abren al instrumento un mundo de posibilidades interpretativas de cara a la gran variedad de formas y estilos musicales de la época, entre formas simples o complejas, por decir, mazurcas, polcas, polonesas, valeses, etc., piezas que por encontrarse dentro del dominio de una atmósfera musical cromática (12 tonos), rebasaban las limitaciones interpretativas de la marimba sencilla, lo que ejercía una lógica presión técnica sobre los intérpretes, por lo que tarde o temprano los marimbistas guatemaltecos llevarían a la marimba al cromatismo de los 12 sonidos. La prueba lo constituye ese referido recurso de utilizar “...un poco de cera negra, cuando les convenía subirle medio grado a la tecla”.

La marimba en los Estados Unidos

“El desarrollo de la marimba en este hemisferio, debe rastrearse entre los constructores centroamericanos de marimbas, especialmente Sebastián Hurtado, quien contribuyó en la construcción de un nuevo ‘arreglo’ de teclado cromático como en el piano (esto ocurría en los años 1890)”. James L. Moore²⁵

Desde principios de siglo en los Estados Unidos se cultivó y popularizó la marimba, instrumento desarrollado en forma industrial a partir de la marimba grande guatemalteca, la cual fue vista y escuchada durante el viaje que realizara la Marimba Royal de los Hermanos Hurtado a Nueva York en 1908²⁶ y luego en la Feria Industrial de San Francisco, California, dos décadas después, por dos personajes quienes fueron fuertemente impresionados por dicho instrumento, para ellos de descomunales dimensiones: John Calhoun Deagan y Clair Omar Musser, dos investigadores norteamericanos, hombres de empresa y constructores de instrumentos musicales, baluartes de la marimba industrial norteamericana.

En ese sentido, James L. Moore, Ph.D., investigador y estudioso norteamericano, hace constar que: “El desarrollo de la ‘marimba moderna’ en este hemisferio, debe rastrearse entre los constructores centroamericanos de marimbas, especialmente Sebastián Hurtado, quien contribuyó en la construcción de un nuevo ‘arreglo’ de teclado cromático como en el piano (esto ocurrió en los años 1890).”²⁷ (Traducción libre del inglés por el autor). Esta referencia es muy importante, pues la publicación proviene de la compañía que fundara el maestro Clair Omar Musser, uno de los baluartes de la marimba industrial norteamericana, lo

que constituye un tácito reconocimiento de los aportes de Sebastián Hurtado a la cultura musical universal.

Respecto del Sr. Deagan, el investigador y ensayista norteamericano Burton L. Jackson, citado por Moore, nos informa que “en 1880, John Calhoun Deagan fundó la primera compañía en los Estados Unidos para fabricar instrumentos de ‘percusión de teclado’ (bar percussion instruments). Deagan, quien era clarinetista, se irritaba mucho por la deficiente afinación que presentaban las campanillas de orquesta (Glockenspiel), por lo que sentía la necesidad de fabricar instrumentos perfectamente afinados.” Ya a principios del siglo XX, la fábrica Deagan fabricaba un modelo de marimba pequeña que denominaron Madimba, inspirado en la marimba Hurtado, pues aún conservaba el *mush* y la tela.

Respecto del señor Musser, Moore nos informa que mucho de la tradición interpretativa (solística) de la marimba y el xilófono en los Estados Unidos se debe al esfuerzo y creatividad del científico acústico Clair Omar Musser, quien no sólo enriqueció el repertorio de entonces, sino también fundó una fábrica de marimbas en Chicago, la Musser Marimbas Inc., la cual es actualmente es una división de la Ludwig Percussion Co., también en Chicago. El marimbista norteamericano Lawrence Kaptain²⁸ afirma categóricamente que “a Clair Omar Musser se le atribuye el mérito de haber introducido la marimba norteamericana a los auditorios de Estados Unidos”.

El instrumento norteamericano resultante está constituido por un teclado cromático, acústicamente perfecto en su afinación $La=440$, fabricado en madera de Palo Rosa o “Rosewood” (Dalvergia Stivensoni) que se importa exclusivamente de Honduras, Guatemala y Belice, con lo que esta marimba mantiene un vínculo ‘ad perpetuam’ con sus raíces mesoamericanas, a pesar del desarrollo de sustitutos artificiales como el kelon, desarrollado por la fábrica Musser o el Klyperon, desarrollado por la fábrica Deagan.

Desarrollo musical de la marimba en el siglo XX

Estructura física y musical. El repertorio

Durante los años 1920s, comenzaban a llegar nuevos ritmos populares procedentes ésta vez de los Estados Unidos. El *ragtime* (rag, trapo en inglés) —del que podemos recordar el famoso *twelve street rag* (la doce calle), el *foxtrot* (trote de zorro)—, el *charleston*, y los nuevos

aires del sur de los Estados Unidos que preludiaban los inicios del jazz, con el *dixie* y el *blues*, este último que logró impactar notablemente en la marimba guatemalteca. De esta época nos han quedado algunas de las primeras grabaciones de la Marimba Centroamericana y la Hurtado Hermanos. En los años 30s y los 40s, reina el *fox-trot* en los salones de baile de los Estados Unidos y comienzan a difundirse a escala mundial, la era de las grandes bandas de jazz, dando inicio a la *Era del Swing*.

Estos repertorios fueron fácilmente asimilados por la marimba y sus intérpretes, aunque para ello fuera necesario introducir algunos cambios o elementos complementarios. Circula la versión según la cual los Hermanos Tánchez de Huehuetenango formaron la primera marimba-orquesta, aprovechando que uno de sus miembros era director de la banda municipal de aquella ciudad, por lo que en cierta oportunidad decidieron ensamblar la marimba de la familia con los instrumentos de viento de la banda, a la usanza de Glenn Miller, Benny Goodman, etc., es decir trompetas, saxos y trombones, lo cual, al haber “funcionado bien”, fue rápidamente imitado en otros puntos del país dando así origen al surgimiento de la *Marimba orquesta*. Bajo este nuevo esquema, surgieron conjuntos que llegaron a hacer acopio de fama y prestigio como las Marimbas Orquestas *Gallito*, *Ideal Club*, *Palma de Oro*, *Gran Continental* y *la Maderas que Cantan*, entre las más famosas.

En los años 50s se deja sentir también la fuerte influencia de los valores de la cultura popular mexicana transmitida a través de la radio y de una floreciente industria cinematográfica enviaban ritmos (a su vez, de origen cubano), como *el mambo*, *el danzón*, *el bolero*, *el cha cha chá*, los cuales también fueron perfectamente interpretados por las marimbas orquestas guatemaltecas.

A pesar de lo anterior, los guatemaltecos también hacían lo propio ¡Reinaba la Marimba! Los Hermanos Ovalle: Higinio, Eustorgio y Benedicto, se trasladan a la capital y asumen la dirección de la Marimba *Maderas de mi Tierra* de la Policía Nacional (actualmente del Estado Mayor Presidencial) y la convierten en la leyenda: *La Mejor Marimba del Mundo*. Sonaban marimbas como *Chapinlandia*, *Hurtado Hermanos*, *Ideal*, *Alba*, *Princesita*, *Los Chatos*, *Hermanos Obando*, *Chiquilajá*, entre tantas.

Por su parte, los compositores guatemaltecos llegaron a conformar además, un repertorio de música original, única en su género, con obras *standard* como, *Luna de Xelajú* (Paco Pérez), *Ferrocarril de los Altos*, *Cobán* y *El Tiempo Todo lo Borra* (Domingo Bethancourt), *Añoranza* (Eliseo Castillo), *Noche de Luna Entre Ruinas* (Mariano Valverde), *El*

Valle de la Esmeralda (Nathanael Monzón), *el son El Grito* (Everardo de León), *Turismo Guatemalteco* (Higinio Ovalle), *Río Polochic* (Rodolfo Narciso Chavarría), *Lágrimas de Thelma* (Gumerciendo Palacios), así como obras de ejecución y virtuosismo, y de mayores complejidades compositivas como *Ave Lira* (Luis Delfino Bethancourt), *Clarinetos* (Benedicto Ovalle Bethancourt) y *Fiesta de Pájaros* (Jesús Castillo), de una lista interminable.²⁹

La guarimba o “6 X 8”

La guarimba es un ritmo que irónicamente emerge del piano para la marimba, constituyéndose en un nuevo estilo musical que su mismo creador Víctor Wotzbelé Aguilar (1897–1940), denominaba *foxtrot en 6 x 8*, así como también *Marcha Característica* (posiblemente por su división en 2 tiempos de tres corcheas cada uno), —lo que evidencia que el propio Maestro Wotzbelé no estaba consciente de que estaba creando un nuevo ritmo— y que posteriormente se designó simplemente como “6 x 8” (seis por ocho). Fue a raíz de un concurso convocado para poner nombre al “6 x 8”, que éste adquiere el nombre de Guarimba, formado por los vocablos *Gua* de Guatemala y *rimba* de la palabra marimba.

Tristezas Quetzaltecas, Los Trece, Actualidad, Aromas de Mi Tierra, Occidente, Marimbistas Quetzaltecos, La Patrona de mi Pueblo, etc., son piezas cadenciosas que se han fundido con el teclado de hormigo de la marimba, así como también con el *spiritus coacthemalensis*, formando una unidad indivisible.

*El concepto «Marimba de Concierto»*³⁰

La crisis, la propuesta

Los años 60s nos muestran a la marimba (en general), en plena crisis y decadencia. Comienzan a desaparecer por ley natural, Los Grandes, Los Titanes de la Marimba; los intereses de la sociedad guatemalteca se orientan hacia otros valores, y ante el agotamiento y estancamiento del repertorio, la marimba doble pierde protagonismo y paulatinamente va siendo relegada al rincón del Salón de Baile, en la función de “marimba para amenizar”. En este *rol*, la marimba no es apreciada como es debido, no se le reconoce su valor cultural y el

marimbista no es reconocido en su dimensión artística, pues tal actividad solamente representa un medio de subsistencia para los intérpretes y un medio de solaz para el usuario o escucha. Proliferan los conjuntos tipo *rock* (guitarras eléctricas teclado y batería), así como también los órganos electrónicos, a veces con bajo y batería, haciéndole fuerte y ruidosa competencia a la marimba en la amenización de fiestas y desplazándola de su “lugar reservado”, haciendo más difícil su subsistencia.

La llegada de los años 70s sorprende a la marimba en una situación difícil, lo cual ya había sido objeto de un detenido análisis por el autor, quien establece que era menester un cambio de *rol* para el instrumento de hormigo, impulsando para ello algunas medidas como:

- Sustraer a la marimba del rincón del salón de Baile y la amenización;
- Asignar al instrumento un sitio de concierto en auditorios o escenarios;
- Reeducar al escucha: ¡La marimba y el marimbista merecen toda su atención, aprecio y justa valoración!
- Una autotransformación del marimbista hacia una mejoría en su formación musical y su profesionalismo.
- Transformar el concepto de “conjunto de marimba” por el de “entidad musical”.
- En tanto Entidad Musical, la marimba adquiere funciones tales como estudio, investigación, rescate, desarrollo, promoción y difusión.

El 10 de mayo de 1970³¹ se manifiesta públicamente el concepto que propiciaría el surgir de una nueva etapa para el instrumento que más tarde se difundiría como el concepto de *Marimba de Concierto*, mismo que se sustentaba sobre dos postulados fundamentales:

- 1)a Dignificación de la Marimba como Instrumento de Concierto, y
- 2)a Dignificación del Marimbista, poniendo en valor sus cualidades artísticas.

Al respecto, el connotado compositor guatemalteco Joaquín Orellana expresó:

“La persecución de un rol marimbístico tendiente al refinamiento y sutileza en la interpretación de la música de alma criolla y autóctona,

fue, por ejemplo, una de las preocupaciones primordiales que, en sus logros plenos, o medianos encaminaba la marimba —en su aspecto de instrumento nacional— al arte interpretativo de la música de cámara colocándolo por nivel de calidad en la categoría *de concierto*. Esto mismo implicaba de por sí, una selectividad de grupo que se deslindaba de la acción colectiva de conjuntos alineados en el *trabajo de fiesta y/o amenizaciones*, para trasladarse a una sala con escuchas atentos. Esta acción suponía —desde luego— una reeducación del oyente de marimba, que le provocaría necesariamente un cambio de actitud frente al mismo hecho sonoro disfrutado en el espíritu de la fiesta. (Especie de ceremonial íntimo, correlativo de una visión cimera de los caudales yacientes).³²

Y Agregó: "...con esa significación como lema, y desde una postura de superiores determinaciones, la idea de una alta proyección de la marimba surgió en el Maestro Lester Homero Godínez desde alrededor de 1970, con el propósito de encauzar el instrumento por senderos que proponían DIGNIFICACIÓN, RESCATE, INVESTIGACIÓN, DESARROLLO DE NUEVAS OPCIONES, entre otras cosas. Y concluía: "Entre las acciones que han significado procesos en el desarrollo de la marimba en Guatemala, es insoslayable poner en relieve una de ellas, cuya trascendencia y valor son innegables; se trata de la ponencia *Marimba de Concierto*".

Las expectativas de la marimba: la música contemporánea

Como ya se expresó anteriormente, el surgimiento del concepto Marimba de Concierto abre las posibilidades de búsqueda de nuevas opciones de composición, interpretación y desarrollo para la marimba. En otras palabras, el concepto *Marimba de Concierto* ha puesto a disposición de compositores vanguardistas —preocupados por el futuro de la marimba, por su permanencia en la sociedad guatemalteca actual y por garantizar la vigencia de su cultivo, y por que no, de su fervor—, grupos de marimba de alta especialización que puedan facilitar el estudio, montaje, ensayo e interpretación de sus obras, cuyos nuevos lenguajes o facturas así lo exigen. Es por ello que el desarrollo de la marimba en sus distintos aspectos no se ha detenido en Guatemala, siendo su postrer estadio, la ubicación de dicho instrumento en el ámbito de la música contemporánea. En este sentido, valga destacar los esfuerzos realizados por importantes compositores como el Maestro Joaquín Orellana. David

e Igor de Gandarias, y otros, quienes, gracias al concepto *marimba de concierto*, evidentemente se han beneficiado al contar con marimbistas profesionales con plena formación musical que han facilitado el abordamiento de obras eruditas no convencionales.

Joaquín Orellana

Joaquín Orellana es un extraordinario compositor guatemalteco que ha desarrollado una sorprendente labor dentro del contexto de la búsqueda de un lenguaje musical latinoamericano. En la década de los años 70's, hizo público el contenido de un enunciado estético bajo el nombre de "Hacia un lenguaje Propio de Latinoamérica en Música Actual", en el que pone en relieve la realidad del compositor latinoamericano en la disyuntiva de continuar bajo la órbita de influencia de Europa o enfrentar el desafío de proponer un lenguaje propio latinoamericano. La labor de Orellana ha sido reconocida en círculos de música contemporánea y erudita en distintos países de América y Europa, habiendo obtenido premios y reconocimientos de distinta índole.

Tanto en el campo de la composición musical como en su extraordinaria faceta de creador de sonoridades nuevas basadas en la identificación e interpretación de los timbres característicos de Guatemala, entre ellos fundamentalmente el de la marimba, ha desarrollado curiosos "instrumentos musicales", la mayoría derivados de la marimba, llamados de manera más acertada por él, *Útiles Sonoros*.

Aunque el Maestro Orellana ha compuesto obras dentro del ámbito tradicional, para coro, orquesta u otros ensambles instrumentales, ha compuesto también obras electroacústicas y de técnicas diversas. Sin embargo, en atención a las conclusiones emanadas de su propio enunciado estético "Hacia un Lenguaje Propio de Latino América en Música Actual", sus trabajos han ido en la búsqueda de un lenguaje propio y han resultado verdaderos paisajes sonoros en los que ha sido retratando nuestro medio sonoro-social (como él lo llama), a través de "contextos en los que fluyen articulaciones que van desde los pregones, las algarabías, las súplicas, las rústicas marimbas de venta, hasta el eco de la feroz detonación, su remanente de ayes multitudinarios y el flujo humanofonal de los fonemas indígenas."

Sin embargo, durante esta etapa de procesos compositivos del Maestro Orellana (finales de los 60's y principios de los 70's), la marimba fue emergiendo en su obra como una ineludible constante. Con la

sonarimba, primer útil sonoro derivado de la marimba, llega Orellana a “aislar” virtualmente la “molécula física” de la marimba, cuyos elementos son:

- Tecla suspendida (tablilla de madera suspendida en sus nodos de vibración)
- Percutor (en la marimba es la baqueta)
- Resonador (en la marimba es la caja de resonancia)

También “aisló” el “átomo sonoro” de la marimba (golpe de baqueta o punto sonoro), con el cual ha logrado tejer lienzos de distintas texturas para realizar traslaciones de la marimba en el tiempo y en el espacio a distintas dimensiones, siempre “retratando” el paisaje sonoro de Guatemala. En *Tzulumanachí* preludia apariciones mayores de la marimba por medio de las marimbas de venta³³, que simbolizan el bálsamo en el asedio urbano, de la cual bocetaba la obra *Marimba de Venta* que no ha concluido.

Sin embargo, producto de múltiples conversaciones acerca del futuro de la marimba entre Joaquín Orellana y el autor, Orellana compone *Evocación Profunda y Traslaciones de una Marimba*, obra que marcaría el inicio de una nueva etapa en materia de composición para la marimba guatemalteca. La obra fue estrenada el 14 de noviembre de 1984 en el Gran Teatro del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, en la que participaron cinco flautas, coro mixto de 30 voces, marimba completa (Marimba Nacional de Concierto, 11 integrantes), útiles sonoros, cinta magnética y declamador. Esta obra evidencia en forma contundente la plena incursión de la marimba (en su advocación colectiva tradicional), en el campo de la Música Contemporánea, mérito que indudablemente corresponde a Guatemala en la persona de Orellana.

Esta magna obra hubo de ser condensada bajo el nombre de *Ramajes de una Marimba Imaginaria* con motivo de la celebración del 1er Centenario de la Marimba de Doble Teclado, el 12 de mayo de 1992, en el Teatro del Instituto Guatemalteco Americano IGA, organizada por Marimba Nacional de Concierto. Esta obra quedó plasmada en un disco compacto CD, grabada bajo los auspicios del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala (1995), con la participación del Quinteto de Cuerdas Pentaforum y Marimba Nacional de Concierto.

La marimba, el instrumento nacional

Hemos de dar por sentado que en la actualidad la Marimba representa para los guatemaltecos mucho más que un simple instrumento musical. Constituye también: · un fenómeno cultural, · un fenómeno folklórico o de la tradición popular, · un fenómeno social, · un fenómeno histórico, · una maravilla organológica, · un valor de nuestro Patrimonio Cultural, · un elemento de identidad, · un fenómeno acústico, · un símbolo de nacionalidad, · un medio de subsistencia o *modus vivendi*, · un símbolo étnico, · un objeto de explotación turística, · una “herramienta” para el arte y la creación, · un medio para el solaz, · un objeto de fervor nacionalista, · un factor de remembranza, · un factor de pasión, · un símbolo cívico, · casi un símbolo patrio, · una joya de nuestra artesanía, · un objeto de explotación comercial, etc., todo lo cual, nos permite entender por qué la Marimba es (considerada por los guatemaltecos como) el Instrumento Nacional de Guatemala.

Pocos pueblos han evidenciado tal fervor, tal pasión, tal celo nacionalista, tal identificación por un instrumento musical, como el mostrado por el guatemalteco por su marimba. Durante 4 siglos hemos observado cómo el guatemalteco ha ido magnificando su proceso de adopción, arraigo y perfeccionamiento, a tal grado que es imposible imaginar a Guatemala sin su marimba.

Evidentemente, los guatemaltecos no sólo han conocido y mantenido un concepto de *agrupación de tablillas*, una forma específica de “percutir” la música, una forma de “templar” la madera al ritmo de los latidos del corazón de su propia naturaleza, sino también se han dado a la tarea de promover el desarrollo del instrumento en sus aspectos de construcción, interpretación y composición de música específica para ella, al extremo que no reconocer su *guatemalidad* resulta imposible.

Para corroborar esto último, hemos de citar a Erna Ferguson quien expresaba acertadamente: “*La marimba puede no ser de Guatemala, pero es indudablemente guatemalteca*”.³⁴

Haciendo eco de este cúmulo de fervores y evidencias de hechos históricos irrefutables, en el año de 1978 un grupo de congresistas liderados por Rafael Téllez García lograron que el Congreso de la República emitiera el Decreto No 66-78 en el cual se declara a la *marimba* el *Instrumento Nacional de Guatemala*, lo cual no resulta del simple alarde nacionalista, sino como se ha establecido, como consecuencia lógica de los hechos históricos aquí descritos.

Notas

- 1 Extractos tomados del libro (en preparación) *La Marimba guatemalteca: apoteosis de un instrumento musical*. Síntesis preparada especialmente para las Jornadas del X Foro de Compositores de Centroamérica y el Caribe, celebradas en el Instituto de Musicología de la Universidad Rafael Landívar en Guatemala, del 24 al 28 de mayo de 1999.
- 2 Domingo Juarros, *Op. cit.*, pp. 399-400.
- 3 Nótese que a la marimba ya se le identificaba con los indígenas.
- 4 Esta narración aparece citada íntegramente por José Sáenz Poggio en su *Historia de la Música Guatemalteca (Desde la Monarquía española hasta fines del año 1877)*, Editorial Cultura, Dirección de Arte y Cultura. Guatemala: 1997, p. 20.
- 5 Domingo Juarros, *op.cit.*, Edición Piedra Santa, p. 400.
- 6 Vela, David, *La Marimba*, página 101.
- 7 *Nodos de Vibración* son los dos puntos de cada tablilla o tecla en los que se 'cruzan' y anulan las ondas de vibración, constituyéndose en "puntos muertos" sin sonoridad alguna.
- 8 En Chichicastenango, la *marimba de tecomates o de arco* mantiene su protagonismo junto con el *tzijolaj* o pito de caña, en los ceremoniales o ritos de ese interesante municipio guatemalteco. El famoso "Baile del Palo Volador", de origen prehispánico, se acompaña con *marimba de tecomates*.
- 9 Sáenz Poggio, José. *Historia de la Música Guatemalteca*. Guatemala: Editorial Cultura, 1997: p. 15.
- 10 La investigadora Vida Chenoweth hace comparaciones de los valores de las escalas de distintas marimbas sencillas guatemaltecas en referencia a los valores acústicos de afinación del sistema temperado europeo, lo cual es aceptable sólo como referencia más no para destacar lo "imperfecto" de tales afinaciones.
- 12 Vela, David. *La Marimba*, p. 122.
- 13 García Peláez, Francisco de Paula. *Memorias para la Historia del Reino de Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional, Tomo II, 3ª edición, 1971: p. 227.
- 14 Sáenz Poggio, José, *op. cit.*, p. 24.
- 15 Domingo Juarros nos refiere esta breve nota biográfica que reproducimos literalmente: "D. Juan de Padilla, Clérigo Presbítero, natural de Guatemala y Maestro de Ceremonias de su Sta. Catedral, Eclesiástico de muy buena conducta, instruido en la Teología, y Stos. Padres. Pero lo que nos debe inspirar lo más alto de su ingenio y aplicación, son los grandes progresos que hizo en las Matemáticas, sin Maestro, y con muy pocos libros. Aseguran personas fidedignas, que escribió mucho y muy curiosos tratados sobre estas materias, pero el día no se encuentran obras de este insigne Varón, más que

un tratado sobre las reglas principales de la Aritmética Práctica, impreso en Guatemala año de 1732. Murió á 17 de julio de 1743, de más de 65 años de edad." [Sic] *Op. cit.*, página 182, ed. Piedra Santa. Aunque no se mencionan los aportes a la marimba, rendimos memoria a este insigne guatemalteco que como queda asentado, era capaz de generar y desarrollar sorprendentes aportes creativos. De acuerdo a los datos aportados, Padilla debió nacer hacia el año de 1680.

- 16 Año determinado por el autor, con base a información contenida en el manuscrito del Maestro Julián Paniagua Martínez, quien ocupaba el cargo de director de la Banda de Quetzaltenango en 1886. En el mismo refiere el Maestro que "...seis años más tarde..." observó con satisfacción la marimba doble construida por Sebastián Hurtado, es decir, año de 1892.
- 17 Lawrence Kaptain, *op. cit.*, p. 68, nota número 8.
- 18 Lawrence Kaptain, *Maderas que cantan* (Ed. del Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal de Fomento a la Investigación y Difusión de la Cultura, Instituto Chiapaneco de Cultura, Chiapas, México, primera edición en español, 1991) p 37.
- 19 Se refiere al territorio bautizado por los españoles como el de la Provincia de la Nueva España (ahora México).
- 20 Queda formalmente instituida la República de México, el 16 de septiembre de 1810.
- 21 Jesús Muñoz Tábora, *Folklore Hondureño, Organología* (Tegucigalpa: Talleres de Litografía López, S. De R. L., 1991), p. 45.
- 22 Conversación personal en San José de Costa Rica en 1985.
- 23 Rodrigo Salazar Salvatierra, *La Marimba: empleo, diseño y construcción* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1980).
- 24 El documento manuscrito se encuentra actualmente en poder de la señora María Francisca Montes de Amorín, sobrina-nieta del Maestro Julián Paniagua Martínez, quien administra la Librería Musical Paniagua Sucesores fundada por el Maestro Julián, ubicada hoy en la 13 calle y novena avenida, zona 1 de la ciudad de Guatemala. El Maestro Paniagua fue Director de Banda en Quetzaltenango entre 1886 y 1892.
- 25 James L. Moore, Ph.D, *The Mysticism of the Marimba* (La Grange, Illinois: Ludwig Industries, Musser Division, 1966, rev. 1977).
- 26 Julio Domingo Hurtado, *op. cit.*
- 27 Moore, *op. cit.*, p. 3.
- 28 Kaptain, *Maderas que cantan*.
- 29 El período de los años 1940s a los 1960s en la marimba, será ampliado en un estudio específico posterior.
- 30 Aunque el siguiente tema compete directamente al autor por ser el creador de la propuesta del concepto *marimba de concierto*, como antítesis del *rol de la marimba de amenizar*, presento al lector una síntesis honestamente objetiva del discurrir de dicha ponencia, en virtud de que la misma ha cumplido recientemente sus 28 años de vigencia (1970-1998), constituyéndose de esa manera en un hecho histórico, por lo que cualquier

investigador con responsabilidad científica que se precie de serlo, no puede omitirla o pasarla por alto en forma deliberada.

- 31 El 10 de mayo de 1970, durante la velada de aniversario del Instituto Técnico Vocacional, se presentó la Marimba del Taller de Electricidad bajo la dirección del estudiante Lester Homero Godínez, siendo sus integrantes Jorge Antonio López Solís, Rafael Sánchez Velázquez y el hoy Doctor en Musicología, Igor de Gandarias.
- 32 Joaquín Orellana Mejía, "Marimba Nacional de Concierto: Ponencia y Emblema a los 25 años de sus Albores" (*Diario de Centro América*, Año CXIV, No.33072, 30 de mayo de 1995): pp. 8-9.
- 33 Producto de la artesanía de San Miguel Totonicapán, vendedores urbanos deambulan por las calles de la ciudad de Guatemala, o de otras ciudades, ofreciendo en venta marimbitas toscas de 1 hasta 2 _ octavas de extensión, sencillas o dobles, anunciándolas llevadas al hombro, con descuidadas secuencias en terceras y sextas a dos baquetas. Se obsequian a los niños como juguetes.
- 34 Erna Ferguson, *Guatemala by Erna Ferguson*. New York -Alfred A. Knopf, London, 1937; citada en *La Marimba* de David Vela, p. 167.

**Mito, música y cultura:
a través de Nietzsche en la tragedia griega
(una interpretación en la cultura guatemalteca)**

Igor Sarmientos

Mito, música y cultura: a través de Nietzsche en la tragedia griega (una interpretación en la cultura guatemalteca)

Igor Sarmientos

El siguiente ensayo fue presentado durante el X Foro de Compositores de Centroamérica y el Caribe. Algunos términos fueron cambiados para poder ser dirigido al medio artístico-musical, ya que el ensayo original está trabajado en lenguaje totalmente filosófico, y es mucho más extenso. Lo presentado en el X Foro, fue reducido y pensado en términos musicales. Es una interpretación libre del aforismo No. 23 de *El Nacimiento de la Tragedia* y una búsqueda en el pensamiento nietzscheano y el pensamiento latinoamericano de analogías en razón de validar y rescatar este pensador y artista de malas interpretaciones. No puede pasar como un autor más; ignorarlo, sería perder un poco del sendero a nuestra propia comprensión como artistas, de nuestra justificación social como entes principales de factores sociales de cambio, para una sociedad más humanizada.

La concepción de Friedrich Nietzsche acerca de la cultura en general, no puede reducirse a una simple configuración de conceptos, sistemas filosóficos ó interpretaciones que recogen un sin fin de acciones, y experiencias (históricas y abstractas) del ser humano. Ya su lenguaje es demasiado profundo y difícil de comprender por su sentido aforista y simbólico. Nuestra lectura debe ser reflexiva, hecha con cuidado para no caer en mal entendimiento y buscar dentro de ese laberinto lingüístico y en su metafísica aforística, la profundidad de su mensaje. Nietzsche (creo yo) debe ser entendido primero como hombre de una sensibilidad profunda y artística que fue, pero también como un revolucionario metafísico, con el cual alcanzó a desglosar con su pensamiento agudo y profundo al hombre.

Se debe partir sin lugar a dudas de los antecedentes culturales y artísticos de la vida de Nietzsche, para entender su interés en la música, (era pianista y compositor también, entre sus piezas está *Ecoss de una noche de San Silvestre con canto de procesión baile de campesinos y campana de media noche*, para violín y piano), además de varias piezas

musicales para piano solo, coro a capella, coro y orquesta. Wagner interpretó su música al piano alguna vez para él, en Wahnfried.

Creo que las siguientes líneas nos aclaran algunas motivaciones verdaderas, que el propio Nietzsche dijo alguna vez: "...y finalmente soy un viejo músico, para el que no existe otro consuelo sino los sonidos (a Peter Gast, 22-6-1887)...", y más tarde: "...ahora la música me entrega sensaciones, que, en sentido propio, jamás había tenido. Me arranca de mí mismo, me desilusiona de mí mismo... sin embargo me fortalece, y después de una noche consagrada a la música, le sigue una mañana plena de resueltos conocimientos y ocurrencias... La vida sin música es, simplemente, un error, una fatiga, un exilio..." (a Gast, 15-1-1888; Karl Jaspers, *Nietzsche*, p.36).

Sin embargo también ya había conocido a un filósofo que influiría decisivamente en él: Arthur Schopenhauer, quien por medio de sus escritos le mostró al joven Nietzsche que la vida es oscura, convulsiva, apasionada, rodeada de la muerte, trágica. La inteligencia de Nietzsche, aguda, curiosa, profunda, histórica y crítica, lo hace que viere su atención a la antigua Grecia. Pero no bastaba ser filólogo, había un espacio que la filología no llenaba, pues no esclarecía el alma griega, por lo tanto Nietzsche estableció una relación entre el presente y el alma desaparecida.

Antes que todo, estaremos refiriéndonos comparativamente a la tragedia con el arte universal, no particular, no económico, político, o condicionado por mecenazgos individuales, ni religiosos, ni estatales. Para tratar de analizar esto, quisiera también que se tenga en mente que entre la música occidental erudita ó académica y étnica (esto es popular ó folklórica) de cualquier parte del mundo y cualquier tiempo, la única diferencia es el de un *modus vivendi* entre un ser humano y otro, el acceso a la educación. La visión que tiene un individuo del arte y en especial de la música, que es más accesible a la conciencia del ser humano, está relacionada con su medio, de la capacidad que tiene el individuo de reflexionar sobre el lado subjetivo, emocional de la cultura. En sus profundidades, por un lado, el ente percibe de una forma el mensaje artístico cuando éste es creativo, sentido, y también inteligente, y cuando busca la razón de entendimiento entre diferentes individuos experienciales, en diferentes esferas culturales, a partir de algo subjetivo, no importa la técnica ó técnicas compositivas que se usen, siempre y cuando la obra tenga unidad, y sea sincera no por el otro lado cuando el arte es simple, rebuscado, sin creación verdadera sino amoldada a un preconditionamiento económico ó bajo la premisa de música intelectualoide ó cerebral nada más, ésta confronta la conciencia y

endurece la sensibilidad *primera* del individuo, resultando en rechazo y en una tergiversación de ideas estéticas expuestas a la crítica inexperta e ignorante.

Desde todo punto que tomemos a Nietzsche, tiene siempre algo que decir en cualquier campo: ya sea ético, moral, religioso, estético, político, y sobre todo musical, sin embargo su mensaje es ante todo: metafísico. *El Nacimiento de la Tragedia*, su primera obra, no es nada más que la grandiosa puerta por donde Nietzsche entra al universo de su futura consagración como pensador, tomando un camino con cimientos profundamente sólidos, que lo llevará en el futuro no solo a consolidar su nueva filosofía. Su justificación es la nueva ópera, el rescate del mito, de la música alemana, del *ser* alemán. Para esto, parte de los helénicos. Sin embargo es su visión a través de esto y de la tragedia griega, la que le da la clave no solo para una interpretación -si lo puedo llamar así- músico-poética-sensitiva, sobre la existencia, su belleza y sus horrores, sino también racional del verdadero hombre que teniendo el dolor ante sus ojos y su corazón, es capaz de tomar ese sentimiento y transformarlo en fuerza creadora para la redención humana, y al mismo tiempo, convertirla en un goce del dolor, alegría surgida del dolor, para llevar su vida más vivible, no sin tener siempre el lado razonado del arte, de la música, esto es, su sentido gnoseológico, su metalenguaje.

Nietzsche se sirve de dos deidades griegas: Apolo y Dioniso, para que nos guíen hacia las profundidades del mundo trágico y desde allí observar de qué forma se nos transparenta el individuo y su esencia. Por un lado, Apolo, dios de las artes plásticas, que es armonía de formas, imágenes y razón, forma y orden. El dios, Dioniso es el espíritu de la música, del vino, el embriagador, el oscuro impulso creador, privado de forma ya que es exaltación orgiástica. Por ellos, juntos estos dos aspectos hacían resultar por un milagro: el arte, y mediante el cual, los griegos lograron soportar la existencia. Era la analogía entre la tragedia griega como expresión artístico-socio-cultural, y la ópera Alemana, que le interesaba desarrollar y llevar esta visión a altos niveles con el visto bueno de Wagner, donde ambos encuentran el sentido verdaderamente estético de la nueva ópera.

Nietzsche nos sitúa filosóficamente dos categorías en cuanto el lugar que cada individuo percibe de sí mismo: al hombre socrático-crítico ó al hombre a fin de la estética. Si partimos de las bases con que Sócrates es tomado según relatos de Platón y Aristóteles, diremos que el socratismo y el racionamiento crítico nos impediría penetrar dentro de lo que ocurre en el arte y en la música principalmente (*sic*); según Hirschberger

“...Sócrates abarca la realidad del mundo no con la plasticidad de la fantasía poética ni con la plenitud concreta del mismo flujo, sino con la típica general del pensamiento escueto, descarnado y esquemático...” (*Historia de la Filosofía*, tomo I, p.79). Y para Sócrates el arte es bueno solo cuando es útil; por ejemplo: la danza es buena porque allí se hace ejercicio; el arte en reposo, no tiene valor porque no es útil.

En este caso dependería mucho del tiempo de relación entre el arte, y más entre la música actual, con lenguaje nuevo y el individuo, (sea este nulo o escaso y si es del tipo motivacional, inteligente y sentido). Por otra parte, *el mito*, como lo concibe Aristóteles, se diferencia con la filosofía en que éste es producto de la tradición oral de un pueblo, sin embargo puede establecerse paralelo a la filosofía ya que éste tiene su propia concepción del universo lo cual hace válido su lugar desde la concepción de donde pudiera surgir y ser base de una sociedad que habrá de determinar su cultura, a través de la tradición oral, del arte y su música, como también su literatura. Pero cual es el problema?. Dice Nietzsche: “...hasta donde está este hombre (socrático) capacitado para entender el mito?...” Uno de los problemas que surgen en sociedades pluriculturales como el caso de Guatemala y otros pueblos testimonio, es precisamente la falta de entendimiento de la cultura dominante —dígase ladina en el caso guatemalteco— con la cosmogonía indígena, **ambos son dueños de mitos**, pero uno más consciente que el otro, ocasionando el choque cultural que se deriva de este aspecto, como el rechazo de ambas culturas a su origen metafísico, histórico, causal-accidental y religioso; y esto, también puede ser aplicable a otra cultura de cualquier parte del mundo, que conviva paralela a otra con visiones, concepciones, religiones y lenguas diferentes a las suyas y viceversa; si esto es así, veremos entonces que la pregunta y el planteamiento de Nietzsche es válido para cualquier tiempo, espacio y grupos socioculturales, y por ende el arte. Así, la búsqueda del mito y el encuentro que hace de él Miguel Angel Asturias, a través de toda su obra literaria, reafirma esa reflexión.

Dice Nietzsche: “...toda cultura, si le falta *el mito*, pierde su fuerza natural sana y creadora: solo un horizonte rodeado de mitos, otorga cerramiento y unidad a un movimiento cultural entero...”. (p. 180). Hay que recordar que Nietzsche aquí está girando su mirada hacia el drama musical griego y que la comparación viene al caso con las representaciones de imágenes en el escenario, en este caso, la ópera Alemana. Si buscamos analogías, pensemos por un momento en el *Rabinal-Achí*, (*El varón de Rabinal*, en lengua Kekchí) que es representación musico-teatral con raíces prehispánicas de los Kekchíes del norte de Guatemala donde se describe

una historia, acompañada de música danza; en el prólogo del *Rabinal-Achí*, el maestro Cardoza y Aragón señala que “..En la estructura del *Rabinal-Achí* no hay semejanzas con el teatro del estilo medieval que los sacerdotes españoles trajeron al nuevo mundo, ni menos con el teatro español de los siglos de oro...” (*Rabinal-Achí*, Porrúa, México, 1989), ésto como analogía a la tragedia ática, como también el *Kabuki*, teatro japonés, que tiene raíces milenarias.

Si parafraseamos a Nietzsche, diremos que, en el *mito* es donde el hombre encuentra una interpretación a su existencia, esto es, su vida, sus obras y sus luchas, donde ninguna ley escrita puede profundizar en el entendimiento y la espontaneidad de la naturaleza que el *mito* trae consigo. Así podemos referirnos a la importancia que tiene un pueblo al conservar costumbres, memoria no perdida para poder ser creativo, o sea raíces, para crear esa necesidad de regresar a sí mismo pero en manera constante y nueva (¿el eterno retorno?), y poder explicar su *ser* en el tiempo y espacio, su historia.

„...Imagínese una cultura que no tenga sede primordial fija y sagrada, sino que esté condenada a agotar todas las posibilidades y a nutrirse mezquinamente de otras culturas.. eso es el socratismo...”, (p. 180). También existe el músico *socrático* (si le puedo llamar así). Para Nietzsche, el hombre socrático es para quien „el comprender es la fuente de todo goce“ (*Nietzsche, Lebfevre*, p.76), es el que le dice a la vida: “...eres digna de ser conocida y no de ser vivida...” (*idem*), similar con la música de toda época y más cuando nos escudamos bajo sombras de expresiones contemporáneas que están al alcance de poca gente, sin conocer las técnicas musicales antiguas que son las que nos dan la base, y protegerse bajo un lenguaje intelectualoide de baja calidad que no alcanzan musicalmente los cimientos de los grandes, no se trata de NO componer sino de hacerlo sin egoísmos. Aquí me refiero a una frase famosa que alguna vez alguien me dijo: *mi música es difícil; por eso no es para éste tiempo, sino para el futuro*. Por otro lado veo hacia el individuo crítico-intelectual, el teórico, que en su razonamiento musical, filosófico e intelectualizado, no quiere entender el lenguaje de la música (en este caso lo propongo) como Nietzsche lo intuyó y como es: reino de la sensibilidad por antonomasia que todo ser en diferentes niveles de conciencia experimenta a través de sus sueños y fantasías y por derecho, a través de la música. El hombre teórico-abstracto no vive sino sólo por y para el pensamiento, sólo tiene una noción abstracta de la existencia, no vive.

Incluso hay que recordar que hubo transformaciones en la poesía, siempre de la mano con la música. La disolución de la forma épica en la

prosa da origen a la poesía coral que surge en Sicilia: la transformación de la forma épica, a la lírica. (cf. Werner, Jaeger, Paidea, Fondo de Cultura, p. 228).

La tragedia griega, al igual que la latinoamericana, está en la música, en la música popular del pueblo. Los cantos indígenas y negros, sus lamentos no son canto y su canto lamento, ¿o acaso no es esto arte sin estar consciente de ello? Lo es, desde el momento que se canta en lamento, son voces y sonidos surgidos de las entrañas del dolor, de la tragedia no accidental sino de la visión horripilante de la vida y la muerte, o acaso la muerte existiría sin la vida?. Es en el arte y más precisamente en la música, es donde el hombre ha conseguido derribar fronteras, fronteras invisibles, que quizá no escaparán de prejuicios pero estarán libres de sí mismas y serán hierros retorcidos de un campo de lucha en donde el alma se despierta y pasea con duda ante tal fenómeno. De allí el ataque de Nietzsche a Sócrates: "...eso es el presente, como resultado de aquel socratismo dirigido a la aniquilación del *mito*..."

Con lo que respecta al resurgimiento de la música alemana y la mención que hace Nietzsche de Lutero y la reforma alemana, sin restarle la mínima importancia a la parte religiosa, me limitaré a mencionar a la música y que en efecto, resultado de esta reforma, es el rescate del *mito* que da un nuevo giro a la concepción musical del siglo XVI y la mayor secularización de la música y su nuevo orden armónico, que lleva a una mayor riqueza a la técnica de composición musical, surgiendo de aquí los futuros desenvolvimientos que llegarán en la música, donde alcanzará su libertad melódico-armónica con Bach, que se fundamenta verdaderamente en las raíces de la música tradicional alemana. Pero, porque le fue más accesible a los alemanes en la reforma que a los franceses el surgimiento de creaciones musicales como en el caso de Bach?, porque mucho de sus cantos estaban en la lengua del pueblo, su tradición oral, por lo que el rescate del *mito* fue más factible, y del cual se desprende dicha tradición, hasta finales del siglo XIX.

Y esto resulta obvio. El arte resulta del pueblo, el pueblo se refleja en su arte, el mito es costumbre y la costumbre resulta en una forma propia y colectiva de identificación que llamamos cultura y tradición de un pueblo, del cual el Estado, en última instancia es dependiente de éste. La concentración del estado y el espíritu en una perfecta unidad dan forma al hombre que de ello resulta, una clásica unicidad, pues el griego no concebía al Estado como el aparato de la autoridad, sino como una lucha profunda de todos los ciudadanos de Atenas por librarse de la sombras pasadas, el caos de los tiempos anteriores. (Jaeger, *idem*), y en este sentido

el Estado lo hace el pueblo con sus anhelos y sudores, los cuales pueden recogerse, así como en los griegos recogían sus pesadillas en la tragedia ática, nosotros en nuestra tragedia cotidiana, de muerte e injusticias a través de: la música y el arte.

Llego aquí a un punto importante. El mito, la leyenda, la necesidad de existir en el pasado puede llevarnos hacia el otro lado oscuro de nosotros mismos: esto es el nacionalismo a veces ciego, dogmático, ignorante necio y miope, el cual se ufana de ser único en encontrar la satisfacción en sí mismo. El individuo corre el riesgo de enfrascarse en una jaula que no le permitirá salir ni ver más allá que su propio entorno egoísta, y es que el nacionalismo esconde una megalomanía donde el individuo se busca afanosamente sin encontrarse, al no conseguirlo, delata su insignificancia. Nietzsche no es nacionalista ya lo dijimos antes, y sin embargo aboga por el nacionalismo alemán, pero rescatado junto a los griegos. Si el artista, el compositor, el músico, el poeta, toma el *mito* como inspiración, como presentimiento, será pues en función de su nueva interpretación, de su existencia sin destruir el "viejo *mito*" de la dialéctica constante del hombre, de su renovación en el alma del hombre, de donde de sus elementos se desprenderá un lenguaje paralelo a él: el del *mito* "nuevo" o sea un nuevo metalenguaje, su historia vuelta a contar, pero renovada, con otras vivencias, pues el individuo necesita contar también su presente, que seguirá siendo el *mito* en sí en el tiempo y espacio de algún futuro. Yo diviso dentro del nacionalismo, dos categorías psicológicas: la superior y la inferior, las dos son negativas. Para ciertas esferas humanas, el nacionalismo ha sido la superioridad del individuo, bajo un símbolo, la petulancia en la credibilidad de la supremacía racial y cultural que lleva al fanatismo absurdo y destructor, para otra, la inferior, donde surge el complejo, es el abono donde crece la división más profunda y contradictoria de sí mismo y entre los hombres: el *malinchismo*, la espina de la flor.

"El valor de un pueblo o de un hombre se mide por la capacidad de imprimir a sus vivencias el sello de lo eterno: con esto queda desmundanizado y muestra su convicción inconsciente e íntima de la realidad del tiempo y del significado verdadero, esto es, metafísico de la vida...". Es la identificación de un pueblo u hombre consigo mismo, encontrándose y entendiéndose como dije antes en el tiempo y espacio de la existencia y viéndose a sí mismo (¿quizá fenomenológicamente?) situado y comprendido por él y los otros.

Recomendaciones de lectura

Cardoza y Aragón, Luis. (1989) *El Rabinal-Achí*. México: Editorial Porrúa

Nietzsche, Friedrich. (1997) *El Nacimiento de la Tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. (1997) *Más Allá del Bien y el Mal*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. (1996) *Ecce homo*. Madrid: Alianza Editorial

**PROGRAMA GENERAL DEL X FORO DE
COMPOSITORES DE CENTROAMERICA Y
EL CARIBE**



PROGRAMA GENERAL DEL X FORO DE COMPOSITORES DE CENTROAMERICA Y EL CARIBE

X FORO DE COMPOSITORES DE CENTROAMERICA Y DEL CARIBE

Homenaje al Centenario de Miguel Angel Asturias

Guatemala, 24 a 28 de mayo de 1999

ACTO DE INAUGURACION

Palacio Nacional de la Cultura

Lunes 24 de mayo, 18:00 horas

1. Entrada del Señor Presidente Constitucional de la República de Guatemala al Salón de Recepciones.
2. Palabras de bienvenida de parte del Señor Ministro de Cultura y Deportes a los compositores visitantes y nacionales, al Cuerpo Diplomático e invitados especiales.
3. Palabras sobre el X Foro de Compositores de Centroamérica y el Caribe por el Mtro. Jorge Sarmientos, Presidente del Comité Organizador.
4. Palabras del Dr. Carlos Vásquez, Director del Instituto de Estudios del Caribe y fundador del Foro de Compositores del Caribe.
5. Palabras e inauguración del X Foro de Compositores de Centroamérica y el Caribe por el Señor D. Alvaro Arzú Irigoyen, Presidente Constitucional de Guatemala.
6. Presentación de la Marimba de Concierto de la Secretaría Privada de la Presidencia, dirigida por el Mtro. Lester Homero Godínez.
7. Recepción.

PRESIDENTES HONORARIOS del X FORO DE COMPOSITORES

Arq. Augusto Vela Mena, *Ex-Ministro de Cultura y Deportes*

Dr. Carlos Zea Flores, *Viceministro de Cultura y Deportes*

Dr. Gustavo Porras Castejón, *Secretario Privado de la Presidencia*

Dr. Carlos A. Vásquez, *Presidente, Foro de Compositores del Caribe*

COMITE ORGANIZADOR del X FORO DE COMPOSITORES

Jorge Sarmientos, *Presidente*

Joaquín Orellana, *Vicepresidente I*

Enrique Anleu Díaz, *Vicepresidente II*

Dr. Dieter Lehnhoff, *Secretario General*

Igor Sarmientos

Manuel de Jesús Toribio

Licda. Carolina Castellanos

Licda. Yasmín de Lima

Dr. Julio Pozuelos

William Orbaugh

Dr. Igor de Gandarias

Isabel Ciudad-Real

INSTITUCIONES PATROCINADORAS

Ministerio de Cultura y Deportes

Conservatorio Nacional de Música

Dirección de Arte y Cultura

Centro Cultural «Miguel Angel Asturias»

Universidad de San Carlos

Dirección General de Extensión Universitaria

Universidad Rafael Landívar

Instituto de Musicología

Agradecimientos por boletos aéreos a:

Grupo TACA

Sociedad Chilena de Derechos de Autor SCD

PRIMER CONCIERTO

Lunes 24 de mayo de 1999
 Conservatorio Nacional de Música, 16:00 horas

Primera parte

- La catedral olvidada** **Jorge Luis Acevedo** (Costa Rica)
 Ricardo del Carmen Fortuny, *violoncello*
 Milton Baldizón, *piano*
- Fantasia y Nocturno** **Milton Baldizón** (Guatemala)
 Milton Baldizón, *piano*
- Preludio; Interludio; Postludio** **Ana Silfa Finke** (Rep. Dominicana)
 Alma Rosa Gaytán, *piano*
- Ciudades** **J. de J. Ignacio Olivarec** (México)
 Alvaro Rodas, *marimba*
- Toccata para dos pianos y percusión**
 Ensamble de Percusión del Conservatorio
 Igor Sarmientos, *director*

Segunda parte

ORQUESTA SINFONICA «JESUS CASTILLO»

Igor Sarmientos, *director titular*

- Son regional** **Benigno Mejía** (Guatemala)
- Ensayo I** **Enrique Anleu Díaz** (Guatemala)
- Danzas del ballet «La Estancia»** **Alberto Ginastera** (Argentina)
 Enrique Anleu Díaz, *director adjunto*

SEGUNDO CONCIERTO

Lunes 24 de mayo de 1999
 Conservatorio Nacional de Música, 20:00 horas

Tientos **Manuel Carchach** (El Salvador)
 Julia Solares, *piano*

Sonidos **Héctor Quintanar** (México)
 Julia Solares, *piano*

Hombres en círculo **José Miguel Candela** (Chile)
durante el hechizo del tiempo (Invitado especial)
 José Santos Paniagua, *violín I*
 Hugo Rolando García, *violín II*
 Rodolfo Aníbal Guerrero, *viola*
 Ricardo del Carmen Fortuny, *violoncello*
 Enrique Anleu Díaz, *director preparador*

Algo flota sobre el Palladium **Rafael Aponte-Ledée** (Puerto Rico)
 Zoila Luz García Salas, *piano*
 José Santos Paniagua, *violín*
 Igor Sarmientos, *violoncello*
 Julio García Peláez, *flauta*
 Milton Martínez, *oboe*
 José Asturias Rudeke, *clarinete*
 Enrique Anleu Díaz, *director preparador*

Nocturno para piano y
cuarteto de cuerdas **Jorge Sarmientos** (Guatemala)
 Zoila Luz García Salas, *piano*
 José Santos Paniagua, *violín I*
 Hugo Rolando García, *violín II*
 Rodolfo Aníbal Guerrero, *viola*
 Igor Sarmientos, *violoncello*
 Enrique Anleu Díaz, *director preparador*

TERCER CONCIERTO

Martes 25 de mayo de 1999
 Conservatorio Nacional de Música, 16:00 horas

Soliloquios No. 6

para violoncello solo (1986) **Roque Cordero** (Panamá)
 José Alfredo Mazariegos, *violoncello*

Un catalán en Borinkén (1996) **Carlos Vásquez** (Puerto Rico)
 José Alfredo Mazariegos, *violoncello*

Santelmo (1990) **Dieter Lehnhoff** (Guatemala)
 José Santos Paniagua, *violín*

Lyríka (1988) **Alfredo del Mónaco** (Venezuela)
 Milton Martínez, *oboe*

Caribe (1991) **Jimena Andoni** (Honduras)
 José Santos Paniagua, *violín*
 Wolfgang Ponader, *piano*
 Ricardo del Carmen Fortuny, *violoncello*

Tres aforismos (1988) **Dieter Lehnhoff** (Guatemala)
 Dieter Lehnhoff, *violín*
 Milton Martínez, *oboe*
 Ricardo del Carmen Fortuny, *violoncello*

CUARTO CONCIERTO

Martes 25 de mayo de 1999

Teatro de Cámara, Centro Cultural Miguel Angel Asturias, 20:00 horas

MUSICA ELECTROACUSTICA

- | | |
|--|---|
| <i>Rituales nocturnos</i> (1999)* | Dieter Lehnhoff (Guatemala) |
| <i>Cirkus-Tocatta</i> (1984) | Juan Blanco (Cuba) |
| <i>Mascarada</i> (1995)
Lisbeth Tiu, <i>soprano</i> | Carlos Vásquez (Puerto Rico) |
| <i>La feria fantástica</i> (1996) | Igor de Gandarias (Guatemala) |
| <i>Percursos de hormigo,
senderos de silicio</i> | David de Gandarias (Guatemala)
Marimba de Concierto de la Secretaría Privada de la Presidencia
/ Lester Godínez, <i>dir.</i>
David de Gandarias, <i>dirección y ordenador</i> |
| <i>Ramajes de una
marimba imaginaria</i> | Joaquín Orellana (Guatemala)
Marimba de Concierto de la Secretaría Privada de la Presidencia
/ Lester Godínez, <i>dir.</i>
Joaquín Orellana, <i>dirección</i> |

**estreno mundial*

QUINTO CONCIERTO

Miércoles 26 de mayo de 1999
 Conservatorio Nacional de Música, 16:00 horas

- | | |
|---|--|
| Ramona | Jorge Luis Acevedo (Costa Rica) |
| Lester Godínez, <i>marimba</i> | |
| Alma Rosa Gaytán, <i>piano</i> | |
| Abstracción (1984) | Igor de Gandarias (Guatemala) |
| Julia Solares, <i>piano</i> | |
| Cinco preludios nuevos | Roque Cordero (Panamá) |
| Alma Rosa Gaytán, <i>piano</i> | |
| Mansión del colibrí | Héctor Dávila (Guatemala) |
| Alma Rosa Gaytán, <i>piano</i> | |
| Trio para piano,
violín y violoncello | Héctor Quintanar (México) |
| Denise Menes, <i>piano</i> | |
| Linda Leanza de Molina, <i>violín</i> | |
| Paulo Alvarado, <i>violoncello</i> | |
| Cuarteto de cuerdas | Hugo Arenas (Guatemala) |
| Suite breve (1987) | Enrique Anleu Díaz (Guatemala) |
| Cuarteto de cuerdas No. 3 (1990) | Paulo Alvarado (Guatemala) |
| Cuarteto de cuerdas No. 2
« <i>Frater Ignotus</i> »
(1967) | Joaquín Orellana (Guatemala) |
| Cuarteto Contemporáneo: | |
| Linda Leanza de Molina, <i>violín I</i> | |
| Marco Antonio Barrios, <i>violín II</i> | |
| Otto Santizo, <i>viola</i> | |
| Paulo Alvarado, <i>violoncello</i> | |

SEXTO CONCIERTO

Miércoles 26 de mayo de 1999
 Conservatorio Nacional de Música, 20:00 horas

Primera parte

Realidades (1978) **Alfonso Fuentes** (Puerto Rico)
 Byron García, *flauta*

*Tres piezas para
 quinteto de alientos* (1986) **Alfonso Fuentes** (Puerto Rico)
 I. *Apariencia desnuda* II. *¡Oh gloriosísima llama!* III. *Rumor
 del cuero barra*

Byron García, *flauta*
 Milton Martínez, *oboe*
 Miguel Angel Amado, *clarinete*
 Gustavo Adolfo Arzú, *cornó*
 Héctor Rubén Galicia, *fagote*

Segunda parte

CORO NACIONAL DE GUATEMALA
 Felipe de Jesús Ortega, *director*

O buen Jesús (1976) **Felipe de Jesús Ortega** (Guatemala)

Valseando (1996) **Felipe de Jesús Ortega**

Mi tierra americana (1998) **Felipe de Jesús Ortega**

Dos canciones corales **Roberto Valera** (Cuba)

SEPTIMO CONCIERTO

Jueves 27 de mayo de 1999

Colegio Real de Santo Tomás de Aquino

La Antigua Guatemala (1ª Ave. Norte No. 23) , 12:00 horas

Primera parte

Pedro Lázaro Suárez Pérez, guitarra (Cuba)

Canción triste **Carlos Fariñas** (Cuba)

El diablito baila **Amadeo Roldán** (Cuba)

Guajira a mi madre **Ñico Rojas** (Cuba)

El arpa del guerrero **Leo Brouwer** (Cuba)

Segunda parte

MARIMBA DE CONCIERTO de la Dirección General de Extensión
Universitaria de la Universidad de San Carlos (USAC)

OCTAVO CONCIERTO

Jueves 27 de mayo de 1999

Gran Teatro del Centro Cultural Miguel Angel Asturias, 20:00 horas

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

Sonante No. 9 **Manuel de Elías** (México)

Director: Manuel de Elías (México)

Nocturno de enero (1988) **Carlos Fariñas** (Cuba)

Director: Guido López Gavilán (Cuba)

Rito cubeo **Jesús Pinzón** (Colombia)

Director: Igor Sarmientos (Guatemala)

Camino entre lo sutil

e inerrante (1979)

Alfredo Rugeles (Venezuela)

a) *variaciones en la instrumentación, gracias a las distintas posibilidades tímbricas*

b) diverso manejo de las alturas, de acuerdo a los registros

c) Tipos varios de articulación que integran texturas heterogéneas

Director: Alfredo Rugeles (Venezuela)

Diferencias **German Cáceres** (El Salvador)

Director: Germán Cáceres (El Salvador)

El Comité Organizador del X Foro de Compositores de Centroamérica y el Caribe desea expresar sus agradecimientos especiales a las Embajadas y representaciones en Guatemala de los siguientes países amigos:

Chile

Colombia

Costa Rica

Cuba

El Salvador

México

Panamá

Puerto Rico

República Dominicana

Venezuela

NOVENO CONCIERTO: CLAUSURA

Viernes 28 de mayo de 1999

Conservatorio Nacional de Música, 20:00 horas

Primera parte

Suite poética **Manuel Carchach** (El Salvador)
William Orbaugh, *guitarra*

Preludio y serenata rítmica **Jorge Sarmientos** (Guatemala)
para cuatro guitarras y crótalo
William Orbaugh, Otto Argueta,
Claudia de Orbaugh y Miguel Angel Villagrán, *guitarras*

Zaratina **William Orbaugh** (Guatemala)
(Homenaje a Manuel Martínez Zárata)
William Orbaugh, Otto Argueta y Claudia de Orbaugh, *guitarras*
Lester Homero Godínez, *marimba*

Paisaje cubano con lluvia **Leo Brouwer** (Cuba)
arr. William Orbaugh

Danzas centroamericanas Anónimo
La mora limpia Nicaragua
El Barreño Guatemala

Segunda parte

CORO UNIVERSITARIO de la Universidad de San Carlos
Rubén Darío Flores, *director*
Alma Rosa Gaytán, *piano*

Programa de música coral guatemalteca

Tercera parte

Palabras de despedida y clausura oficial del

X Foro de Compositores de Centroamérica y el Caribe
Guatemala, 24 a 28 de mayo de 1999

LOS COMPOSITORES

LOS COMPOSITORES

Jorge Luis Acevedo (Costa Rica). Realiza sus estudios musicales en el Conservatorio de Música de la Universidad de Costa Rica, en la cual obtiene su profesorado en Educación Musical, Bachillerato y Licenciatura en Música con énfasis en canto. Becado por la U.C.R., realiza estudios en la Escuela Normal Superior de Música de París donde obtiene el Diploma de Ejecución y la Licenciatura de Concierto en Canto, bajo la dirección de Paul Derenne. También hace estudios de etnomusicología en la Escuela Práctica de Altos Estudios de la Sorbona y canto gregoriano y dirección coral en la Universidad Católica de París. Ha sido invitado a todos los Foros de Compositores del Caribe, donde se han interpretado sus obras.

Paulo Alvarado (Guatemala). Aprendió violoncello bajo la tutela de su padre, a cuya Sinfónica Juvenil perteneció por muchos años. Formó parte del grupo de pop-rock Alux Nahual durante casi dos décadas, y ha integrado además varios grupos estudiantiles y aficionados en Guatemala. Como compositor es autodidacta, produciendo músicas incidentales para numerosas obras de teatro. Por estas y por algunas de sus composiciones instrumentales ha obtenido varios reconocimientos locales. Junto con colegas y amigos ha conformado el Cuarteto Contemporáneo, con el cual ha interpretado obras de autores guatemaltecos, ya sea en forma original o bien en arreglos hechos especialmente para su agrupación.

Enrique Anleu Díaz (Guatemala). Obtuvo su formación en el Conservatorio Nacional, donde estudió Violín y Composición, egresando en 1972 como Maestro en Arte especializado en Armonía y Composición. Tomó un curso de dirección orquestal con Hans Swarowsky en Buenos Aires, formación que continuó en Guatemala con el maestro Jorge Sarmientos. Ha sido integrante de numerosas agrupaciones camerísticas y orquestales de su ciudad. Dirigió la Orquesta de Cámara del Conservatorio como titular, y ha sido director huésped de la Orquesta Sinfónica Nacional en repetidas oportunidades. Se ha desempeñado como investigador del área de Etnomusicología en el Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos. Como compositor, ha escrito música de cámara, solística y orquestal, de las cuales dos han sido premiadas en Guatemala. Actualmente, es director asociado de la Orquesta Sinfónica «Jesús Castillo».

José Asturias Rudeke (Guatemala). Uno de los arquitectos más destacados a nivel internacional. Estudió Filosofía, Arquitectura y Música en México; en el campo musical, sus instrumentos han sido el clarinete y la flauta dulce. Ha pertenecido al claustro docente de la Universidad Francisco Marroquín, de cuyo Departamento de Música fue co-fundador, y ha pertenecido a destacadas agrupaciones musicales como Capella Antigua y el Círculo Musical de la Antigua. En 1999 estableció el partido político La Organización Verde, postulándose como su primer candidato presidencial. Como compositor ha escrito obras sinfónicas, entre las que destacan el *Son del Volcán* y el *Concierto para Oboe*.

Rafael Aponte-Ledée (Puerto Rico). Inició su formación en Puerto Rico, llegando en 1957 a Madrid para continuar sus estudios musicales en el Real Conservatorio de esa capital, donde obtuvo el título de Compositor Musical. Una beca del Centro de Altos Estudios Musicales lo llevó a Buenos Aires, para proseguir estudios avanzados en el Instituto Torcuato di Tella con Alberto Ginastera, Gerardo Gandini y otros. Desde 1968 es catedrático en el Conservatorio de Música de Puerto Rico, donde enseña Teoría y Composición. Desde 1981 dirige la Fundación Latinoamericana para la Música Contemporánea a través de la cual ha organizado más de un centenar de conciertos de todo tipo de música, brindando la oportunidad a un público general de poder escuchar artistas de diversas procedencias.

Milton Baldizón (Guatemala). Egresó del Conservatorio Nacional de Guatemala como pianista presentándose en numerosos recitales y en una ocasión como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional. Es un compositor autodidacta cuyas obras se han presentado en Guatemala y en el Festival de Otoño del Estado de México. Actualmente es profesor de piano en el Conservatorio Nacional.

Juan Blanco (Cuba). Pionero de la música electroacústica en Cuba, completó sus estudios de composición en el Conservatorio Municipal de La Habana. Hasta el presente ha realizado más de doscientos trabajos que incluyen música para orquesta sinfónica y para diversos grupos instrumentales, coros, etc.; música electroacústica y por computadoras en todas sus modalidades y espectáculos de multimedia. Es Director General del Laboratorio Nacional de Música Electroacústica de Cuba, Presidente de la Federación Cubana de Música Electroacústica y varias otras. Ha participado en numerosos eventos internacionales como compositor y también como jurado de certámenes internacionales.

German Cáceres (El Salvador). Realizó estudios con Esteban Servellón e Ion Cubicec, obtiene su licenciatura y maestría en The Juilliard School of Music de Nueva York. Realiza su doctorado en la Universidad de Cincinnati, Ohio. En 1981 recibió la beca de trabajo que otorga la Fundación Guggenheim de Nueva York. En 1982 obtuvo el Premio Nacional de Cultura en San Salvador. Ha sido director invitado de las orquestas sinfónicas de Costa Rica, Venezuela, Estados Unidos, Suiza y México entre otros. Ha recibido numerosos premios a su importante carrera artística. Es fundador y presidente honorario del Consejo Salvadoreño de la Música, afiliado al CIM-UNESCO.

José Miguel Candela (Chile). Licenciado en Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Estudió con el maestro Gustavo Becerra-Schmidt y tomó cursos con otros maestros de prestigio. Como compositor se ha dedicado a la música de cámara, electroacústica y géneros mixtos. También ha compuesto música incidental para teatro, para danza y, en forma especial, para varias películas de cine chileno contemporáneo. como docente ha impartido cursos en la Universidad de Chile y otras.

Manuel Carcach (El Salvador). Recibió estudios de guitarra clásica con los maestros Mario Cardona Lazo, Cándido Morales y Carlos Payet. En 1978-79 forma parte del Cuarteto de Guitarras Carlos Payet. De 1980 a 84 es miembro del grupo Música Antigua de El Salvador. De 1981 a 1983 fue Subdirector Administrativo de la Escuela Nacional de Música. Cursa estudios de armonía, contrapunto, y composición con el Dr. German Cáceres. Fue director de programación de la Radio Clásica de San Salvador. Recibió una beca Fulbright en el Boston Conservatory para estudiar composición y guitarra con los maestros John Adams y Neil Anderson. Actualmente es el Director de Teatros Nacionales de su país.

Roque Cordero (Panamá). Uno de los más distinguidos compositores internacionales de la actualidad, el maestro Cordero estudió con Ernst Krenek y Dimitri Mitropolous en los Estados Unidos. Fue por muchos años director del Instituto Nacional de Música y de la Orquesta Sinfónica Nacional de su país. Más tarde fue Subdirector del Centro de Música Latinoamericana de la Universidad de Indiana. En la actualidad es Profesor Distinguido de Música, Emérito, en la Universidad Estatal de Illinois, en la cual ha desempeñado su labor docente desde 1972. Ha escrito obras por encargo de la Fundación Koussevitzky, Fundación Coolidge, Tercer Festival de Caracas, Segundo Festival de Rio de Janeiro, Fundación Nacional para las Artes y Centro Kennedy, así como muchas orquestas

norteamericanas. Ha ganado numerosos premios, y sus galardones incluyen una beca Guggenheim (1949) y un doctorado honorario de la Universidad de Hamline (1966). Ha actuado como director de orquestas en Argentina, Brasil, Chile, Colombia, El Salvador, Estados Unidos, Guatemala, Panamá y Puerto Rico.

Manuel de Elías (México). Inició sus estudios musicales a temprana edad con su padre, ampliándolos en la Escuela de Música de la Universidad Nacional y en el Conservatorio de México; y posteriormente, en los Estados Unidos de América y Europa. cuenta con un amplio catálogo de obra que incluye música de los más variados géneros y formaciones. Algunas de sus partituras han sido compuestas por encargo. Ha participado en numerosos festivales internacionales. Ha sido director titular de varias orquestas sinfónicas y de cámara en su país, y ha dirigido todas las orquestas profesionales de México. Además ha sido director huésped en Francia, Polonia, Suiza, Bélgica, España, Cuba, Guatemala, El Salvador, Argentina y otros. Ha recibido numerosas distinciones en su país, y es fundador y presidente honorario del Consejo Mexicano de la Música (CIM-UNESCO).

Lester Homero Godínez (Taxisco, Santa Rosa) Marimbista, investigador y educador. Obtuvo su formación inicial en Santa Rosa, recibiendo posteriormente en el Conservatorio Nacional de Guatemala. En 1979 desarrolló el concepto de "marimba de concierto" que confiere al instrumento nacional un lugar dignificado, elevándola sobre su tradicional lugar en la amenización de eventos sociales. Como parte de ese proyecto, fundó la Marimba de Concierto de Bellas Artes, agrupación que dirigió por una década. En 1992 fundó la Marimba Nacional de Concierto, conjuntos con el cual ha emprendido giras por varios continentes. Ha presentado ponencias sobre ese tema y ha realizado giras artísticas en América Latina, Asia y Europa. A la vez también se ha destacado como arreglista y solista del vibráfono y la marimba en contexto de jazz, o bien como integrante de agrupaciones de cámara.

David de Gandarias (Guatemala). Estudió en el Conservatorio Nacional de Guatemala, donde finalizó la carrera de pianista. Fue por muchos años percusionista de la Orquesta Sinfónica Nacional. En su obra creativa se inclina por los géneros electroacústicos, manifestando así su preocupación por aspectos tímbricos que han sido tema fundamental de su trabajo. Vivió y estudió en Italia, donde cursó estudios especializados

en Pessaro. Su actividad profesional como proyectista de instrumentos electrónicos se ha combinado con su labor compositiva. Ha publicado un disco compacto con obras propias en las cuales combina los sonidos electrónicos con los de instrumentos tradicionales, especialmente la marimba y otros instrumentos del folklore guatemalteco.

Igor de Gandarias (Guatemala). Inicia estudios de Armonía y Composición en el Conservatorio Nacional de Música y en el Departamento de Arte de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos. Bajo el auspicio del Programa Fulbright y de la OEA realiza su maestría y doctorado en la Universidad Católica de Washington, D.C. Realiza cursos de especialización en música electroacústica en la Universidad de Maryland y en el Conservatorio Peabody de Baltimore. Algunas de sus composiciones han sido premiadas en el certamen "15 de septiembre", y han sido ejecutadas en varios países como México, Estados Unidos, Costa Rica, República Dominicana, Brasil, Cuba y España. Como investigador ha publicado varios artículos en revistas, así como el libro *Tradición popular en la música académica de Guatemala - dos muestras*.

Carlos Fariñas (Cuba). Uno de los compositores más destacados de su país, Carlos Fariñas ha cultivado todos los géneros de la música. Ha participado en numerosos festivales de música contemporánea en su país, y es invitado regularmente a los más importantes cónclaves y foros a nivel internacional.

Alfonso Fuentes (Puerto Rico). Comenzó su experiencia creativa formal con Sor Isabel Zaraboso en Canóvanas, su pueblo natal. Tras realizar estudios en el Conservatorio de Música de Puerto Rico, completa su maestría en el Conservatorio de Nueva Inglaterra en Boston, donde también estudia filosofía y Matemáticas. Ha desplegado una intensa actividad como pianista improvisacionista y comercial, viajando por escenarios de Latinoamérica, Norteamérica y Europa. Su gestión creadora ha recibido el endoso de la Fundación Comunitaria de Puerto Rico, la Fundación Rockefeller, el National Endowment for the Arts, y el Instituto de Cultura Puertorriqueña, entre otras. En la actualidad es catedrático en el Conservatorio de Música de Puerto Rico y ejerce una práctica privada como consultor musical.

Dieter Lehnhoff (Guatemala). Cursó estudios superiores en el Mozarteum de Salzburg, Austria, y en The Catholic University of America,

obteniendo sus títulos de maestría (MA) y doctorado (PhD) con las máximas calificaciones. En Guatemala ha fundado, estructurado y dirigido varias entidades claves para el desarrollo musical del país: el Instituto de Musicología de la Universidad Rafael Landívar (donde ha publicado tres de sus libros y edita el *Anuario Musical*) y el Departamento de Música de la Universidad del Valle, donde ha establecido y dictado numerosos cursos avanzados de Teoría e Historia de la Música. Al frente de su *Ensemble Millennium* ha divulgado la música de Guatemala en Europa y las tres Américas; ha producido y dirigido los siete discos compactos de la serie de música histórica perteneciente a la *Historia General de Guatemala*, con música mayormente inédita del país. Desde 1998 ha sido nombrado director titular de la Orquesta Metropolitana de la Asunción, orquesta oficial de la Ciudad de Guatemala.

Guido López Gavilán (Cuba). Graduado de Dirección Coral en el Conservatorio Amadeo Roldán de La Habana en 1966 y en Dirección Orquestal en el Conservatorio Chaikovsky de Moscú en 1973. Ha alcanzado relevantes logros en su carrera artística, tanto en el ámbito de su país como también a nivel internacional. Sus obras han sido premiadas en los concursos de composición más importantes celebrados en Cuba. Como director de orquesta, ha actuado en México, Colombia, Ecuador y ahora en Guatemala. Ha dirigido en las principales salas de Varsovia, Budapest y Zagreb, y ha ofrecido importantes conciertos en Rusia, Alemania, Bulgaria y Rumania. Actualmente es presidente del Festival de La Habana, y Jefe de la Cátedra de dirección orquestal en el Instituto Superior de Arte.

Benigno Mejía (Guatemala). Se formó en la Escuela de Sustritos como clarinetista y compositor, discípulo de Franz Ippisch, de quien obtuvo la técnica compositiva clásica, la cual ha aplicado a una serie de obras para banda y orquesta de inspiración nacionalista. Se ha interesado también por la investigación organológica, desarrollando diversos instrumentos de viento a partir de materiales criollos como el bambú y el tocomate.

J. de J. Ignacio Olivarec (México). Obtuvo su formación en México (licenciaturas en Dirección de Orquesta, Musicología e Historia) y en Alemania (Posgrado en Dirección de Orquesta en Detmold, Magister en Musicología y Teología así como Posgrado en Composición en Frankfurt). Ha dirigido varias agrupaciones, como la Camerata del Conservatorio de México, D.F., la Orquesta Pro-Arte de la Ciudad de

México, El Coro Masculino de la Ciudad de Paderborn y la Orquesta de Cámara de la Facultad de Medicina de la universidad de Frankfurt. En Alemania se han estrenado con éxito su obra «Ciudades» para marimba, y la Misa de Chiapas, también publicada en disco compacto en un registro en vivo.

William Orbaugh (Guatemala). Se inició en la guitarra en Guatemala, estudiando posteriormente con Jorge Martínez Zárate en Buenos Aires, graduándose como Profesor Nacional de Música especializado en Guitarra. Continuó sus estudios en Karlsruhe, Alemania, obteniendo su diploma de concertista. En Guatemala estableció el Centro de Integración Musical, dedicado a la docencia de la guitarra y otras disciplinas. Ha organizado el Festival de Guitarra y fundó el Ensamble Guatemala, originalmente un cuarteto de guitarras que incluye la marimba u otros instrumentos. Con esta agrupación ha hecho giras internacionales que lo han llevado a varios países europeos. Como solista y con su grupo ha publicado 4 discos compactos. Es catedrático de Apreciación Musical en las Universidades Francisco Marroquín y Del Valle, endonde también ha impartido Música del siglo XX.

Joaquín Orellana (Guatemala). Estudió violín y composición en el Conservatorio Nacional de Guatemala, de donde obtuvo su título de Maestro en Arte. Después de una primera etapa creativa, una beca en el Instituto Torquato di Tella en Buenos Aires lo familiarizó con procedimientos de vanguardia que a partir de 1969 caracterizaron su búsqueda creativa de nuevas sonoridades. Ha desarrollado numerosos útiles sonoros con los cuales ha logrado proyectar novedosas propuestas tímbricas. Ha sido profesor en varios Cursos de Música Contemporánea en Sudamérica, y ha obtenido importantes galardones internacionales por su obra. Ha publicado el disco compacto Ramajes de una marimba imaginaria, en el que se reúnen muestras de su obra de vanguardia, su proyección folklórica y sus exploraciones del vals criollo frente a su quinteto de cuerdas Pentaforum.

Felipe de Jesús Ortega (Guatemala). Estudió dirección coral en Morelia, México, así como órgano y piano en el Conservatorio Nacional de Guatemala. Como flautista, perteneció a la Orquesta Sinfónica Nacional, la cual ha dirigido como huésped. Ha sido director del Coro Universitario de la Universidad de San Carlos durante una década, y dirigió el Coro Nacional, con el cual se presenta en este X Foro de Compositores,

desde 1974 hasta el presente, con algunas breves interrupciones. Como compositor, se ha inclinado por un estilo postimpresionista con algunas influencias de jazz y de la música popular. Su producción vocal es copiosa, incluyendo canciones para voces solas con piano y todas las conformaciones corales. Es además Médico y Cirujano con una maestría en Sicología, ejerciendo la terapia musical.

Jesús Pinzón Urrea (Colombia). Uno de los más destacados artistas colombianos, el maestro Pinzón ha sobresalido a nivel internacional como uno de los compositores más importantes de Latinoamérica. Su preocupación estética radica en el logro de una depurada calidad, ya que, según su parecer, este es el camino loable para trascender en el mundo de hoy y en el mañana. Su música ha sido interpretada en las principales ciudades del mundo, y tiene a su crédito una larga lista de importantes galardones y condecoraciones.

Héctor Quintantar (México). Estudió en el Conservatorio Nacional de Música de México, así como en el Taller de Composición de esa entidad, llegando a ser catedrático y luego director del Taller en sucesión del maestro Carlos Chávez. En esa capacidad ha formado a algunos de los más importantes compositores de la actualidad. Posteriormente estudió Música Electrónica (Nueva York) y Concreta (París). Como alto funcionario del INBA ha organizado numerosos festivales de música contemporánea en México. Ha sido Jefe del Departamento de Música de la UNAM y ha estado a cargo de todos los aspectos musicales relacionados con la XIX Olimpiada en la ciudad de México. Ha sido director titular de la Orquesta Filarmónica de la UNAM, la Orquesta Sinfónica de Michoacán, y de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato. Ha dirigido prácticamente todas las orquestas sinfónicas de su país y ha sido director huésped de numerosas agrupaciones en el extranjero.

Alfredo Rugeles (Venezuela). Realizó sus estudios musicales en la Escuela "Juan Manuel Olivares" de Caracas. Obtuvo diplomas en canto y dirección coral, siendo alumno de Fedora Alemán y Alberto Grau. Estudió composición con Iannis Ioannidis hasta 1976, año en que viaja a Alemania para continuar estudios en el Instituto Robert Schumann de Düsseldorf, donde obtiene los diplomas de Composición y Dirección orquestal. En 1979 obtuvo el Premio Nacional de Composición por su obra "Somosnueve" y en 1985 el Premio Municipal de Música por su

obra "Tanguitis". Ha actuado frente a la Orquesta del Instituto Robert Schumann, la Orquesta Siegerland de Hilchenbach, la Orquesta de Cámara Neerlandesa entre otras. Fue designado por el Consejo Interamericano de la Música de la OEA Director del Circuito Sinfónico Latinoamericano Simón Bolívar. Desde 1991 es Director Asociado de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, titular dese 1998.

Ana Silfa Finke (República Dominicana). realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música, cursando composición con el maestro Manuel Simó. Es actualmente profesora de dicha institución y miembro y coordinadora de programas de la Orquesta Sinfónica Nacional. sus obras han sido interpretadas pro la OSN como por las orquestas sinfónicas de Cali, Guatemala, Texas, y muchas otras. Recientemente obtuvo el mayor galardón que se otorga en su país siendo la primera mujer que obtiene el Premio Nacional de Música «José Reyes» por su obra "Campanas de la tarde".

Igor Sarmientos (Guatemala). Director, violoncellista y percusionista. Se inició en el violoncello con Eduardo Ortiz Lara y en la dirección con su padre Jorge Alvaro Sarmientos en el Conservatorio Nacional de Guatemala. Fue integrante de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala como principal del registro de percusión, y solista de timbales. Posteriormente fue discípulo del violoncellista Adolfo Odnoposoff en la North Texas University, donde obtuvo una Maestría. Fue el violoncellista principal de la Orquesta de Guadalajara, México y director de la Orquesta de la Universidad de Sao Paulo, Brasil. En la actualidad es catedrático en el Departamento de Música de la Universidad del Valle, y director titular de la Orquesta Sinfónica «Jesús Castillo» de la juventud guatemalteca. En 1999 fundó el cuarteto de cuerdas *Orbis*.

Jorge Sarmientos (Guatemala). Estudió en el Conservatorio Nacional, donde estudió piano, composición, clarinete y saxofón, obteniendo el título de Maestro especializado en Piano, Composición y Dirección de Orquesta. Ganó varios premios de composición y fue becado para estudiar en la Ecole Normale Supérieure de Musique en París y en el Instituto Torquato di Tella en Buenos Aires. Su catálogo de obras en todos los géneros alcanza el ciento. Como director tomó cursos de perfeccionamiento impartidos respectivamente por Pierre Boulez y Sergiu Celibidache. Estuvo al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala como Director Artístico y Musical (1972-91) y ha dirigido

orquestas en numerosos países de América Latina, así como en Estados Unidos, Francia, Israel y Japón. Entre los incontables premios que ha recibido destacan la Orden del Quetzal, once premios del Certamen Permanente Centroamericano "15 de septiembre", las Palmas Académicas del Gobierno de Francia y varios otros.

Roberto Valera (Cuba). Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Amadeo Roldán de La Habana, y posteriormente en el Conservatorio Chopin de Varsovia. Es graduado de Magisterio y Doctor en Pedagogía en la Universidad de La Habana. Ha abordado en su creación desde distintos géneros de la música popular hasta la creación de concierto y electroacústica. Ha obtenido distintos premios nacionales e internacionales. Ha sido subdirector de la Escuela de Música Alejandro García Caturla, subdirector y director de la Escuela de Música de la Nacional de Arte. Es miembro de las Asociaciones musicales más distinguidas de su país.

Carlos A. Vásquez (Puerto Rico). Obtuvo su Bachillerato en Artes con concentración en Música de la Universidad de Puerto Rico y la maestría en composición de la Universidad de Pittsburgh en Pennsylvania, Estados Unidos. Cursó estudios en la Universidad de Nueva York y en la Sorbona donde se doctoró presentando una tesis sobre la canción de arte contemporánea en Puerto Rico. Ha estudiado composición con los maestros Rafael Aponte, Frank MacCarthy y Bruce Saylor. Sus obras se han estrenado e interpretado tanto en Puerto Rico como en diferentes países de América y Europa. Ha sido invitado a diferentes eventos de carácter internacional. El Dr. Carlos Vásquez es uno de los fundadores y ha sido el director del Foro de Compositores del Caribe, participando en todos los eventos de esta serie que se han dado a nivel regional como compositor representado por numerosos estrenos, y como ponente.

Impreso en:
Guate-Gráfico
INDUSTRIA LITOGRAFICA • IMPRENTA
13 Avenida 15-36, Zona 10
Telefaxes: 3680821 - 3633658

CULTURA DE GUATEMALA
Revista cuatrimestral fundada en 1980.

Publicación de la Universidad Rafael Landívar
Apartado postal 39-C, Guatemala, C.A.

“CARÁCTER DE LA REVISTA
CULTURA DE GUATEMALA”

Recoge en sus escritos las experiencias académicas y los problemas que interesan en su conjunto a la Universidad Rafael Landívar de Guatemala. Refleja, por tanto, el pensamiento de esta Universidad, con el pluralismo de orientaciones que la caracterizan, dejando a las diferentes unidades académicas la libertad de opinar y expresarse, desde el punto de vista de su disciplina específica. Pero se propone ser, en cierta forma, una revista multidisciplinaria, obligando al investigador a tener en cuenta los demás puntos de vista de la Comunidad Universitaria. La revista dirige su mensaje a la misma URL, en primer lugar; a sus catedráticos, estudiantes, autoridades y personal auxiliar; pero se afirma la preocupación por servir a la unidad nacional, a la realidad viviente de los grupos humanos que la integran hoy, como a sus tradiciones técnicas, artes y pensamiento, que son la plataforma histórica de cualquier nueva creación.

Los artículos que estudien las relaciones culturales, los problemas poblacionales, los problemas energéticos y el patrimonio histórico y estético de la nación, tendrán prioridad en esta publicación. Se pondrá énfasis en aquellos estudios que aporten ideas nuevas y enfoques originales y planteamientos de soluciones, proyectos para el mejoramiento de nuestros intercambios en favor de lo humano, la convivencia, la armonía y la esperanza para todos, de mejores relaciones personales, laborales y actividades de beneficio común.



Universidad Rafael Landívar
Biblioteca



H00007999



Universidad Rafael Landívar