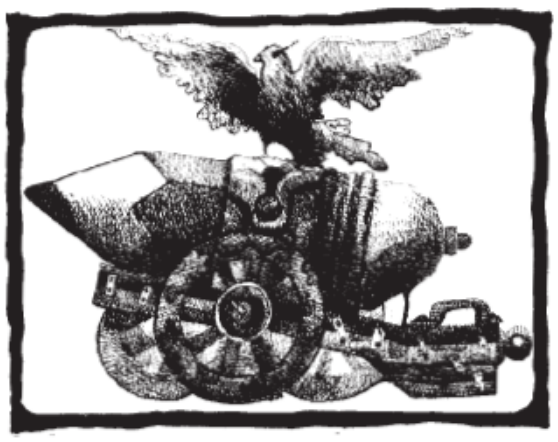
"El mar, donde más cambia es en las orillas, donde ninguna ola es igual a la otra"
Michel de Certeau

Suplemento
CULTURAL



Rafael Cuevas Molina

Giselle Rodríguez

Maureen Barrantes

El *Suplemento Cultural* es una publicación del Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA), de la Facultad de Filosofía y Letras, y del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA). Correspondencia, observaciones, sugerencias y colaboraciones se pueden hacer llegar al apartado postal 86-3000 Heredia, COSTA RICA, o al correo electrónico rmolina@una.ac.cr

Se acepta canje.

NÚMERO

92

Diciembre

2010

EL SUPLEMENTO CULTURAL EN INTERNET:
www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

LA NOCIÓN DE RUPTURA EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA*.Carmen Méndez Navas.



Carmen Méndez Navas[1]

La noción de ruptura en la música se refiere al distanciamiento de la creación con respecto a concepción, tratamiento, ejecución, producción y recepción tradicionales del material musical. El rompimiento es de tal magnitud en los siglos XX y XXI, que rebasa las "revoluciones" musicales de otras épocas. Las transiciones que se dan en la Modernidad: en el Renacimiento, el Barroco, el Clasicismo, el Romanticismo y el Impresionismo solo modifican algunos aspectos de los estilos musicales. Sin embargo, en los siglos XX y XXI se transforman todos los parámetros, cambia radicalmente la concepción del arte y de la música, ya no solo existen las fuentes acústicas, sino también las electrónicas y las electroacústicas, se interactúa con otras disciplinas y el material musical se reproduce industrialmente en tal cantidad, que Murray Schafer (enHemsy de Gainza y Méndez, 2004: 31) llega a afirmar que hay demasiada música en el mundo[2].

Al respecto, Michels afirma

Pero la ruptura con la tradición histórica no fue nunca tan radical, debido ahora fundamentalmente al rechazo de la tonalidad (Schoenberg), hasta llegar al completo abandono del concepto tradicional de música y obra (Cage). (Michels, 1995:519)

Un ejemplo interesante que no solo plantea la ruptura, sino que remite a una aproximación de la fusión de horizontes históricos, conceptualizado como "multidimensionalidad histórica" por la musicóloga Isabelle Hernández, es la obra del compositor cubano Leo Brower titulada La tradición se rompe… pero cuesta trabajo para orquesta sinfónica, compuesta en 1969.

Según explica el propio Brower, el comienzo es un collage de obras maestras conocidas de Bach, Beethoven, Mozart, Stravinsky, Tchaikovsky, Bartók, Mendelssohn, Händel, Strauss y Liszt, que se interpretan simultáneamente; y aparece entonces el sonido broweriano, que desplaza a los clásicos.

Mara Lioba Carvajal afirma:

Órdenes de estructuras se superponen con un dominio extraordinario y rompen esa articulación, saturando el espacio acústico. Hay una voluntad, o mejor, una forma de articular lenguajes que es física y corpórea, casi paroxísitica; la lucha de identidad del propio sonido. La obra está pensada partiendo de las llamadas formas abiertas, o bien del work in progress de Pierre Boulez. (Hernández, 2000:135)

Por su parte, Octavio Paz, señala: "El oyente no sólo participa, sino que interviene, es el autor de la respuesta final". (Paz, 1970:178)

Continúa Hernández,

Y eso está claro desde el comienzo en donde se baja un cartel que dice: "En esta obra el público participa", en otros carteles se anuncian: "Emitir suavemente SSSH con el director", "El público toca las maderas", "Palmear las manos una vez con el director" y "Cerrar los ojos para ser sorprendidos por la música". Indudablemente estos son elementos teatrales que están presentes, incluso lo que deben hacer los mismos músicos que se ponen de pie, trabajan sin el director, se miran unos a otros, también lo es. Todos esos caracteres se derivan de un tipo de espectáculo que une las cualidades visuales de una obra plástica con la intensidad de acción de un suceso vivido. Además se acompañan de música, diálogos, sonidos, ruidos, risas, gruñidos, murmullos, hasta de olores. (…) Aún hoy nos sorprende por su característico poder de intemporalidad, de parecer que estamos frente a una obra que transcurre en el tiempo, pero a la vez no lo hace (…) otro elemento empleado (…) la superposición de diversos mundos culturales. A pesar de su aparente desorden, todo aquí está muy pensado y calculado. (Hernández, 2000:135-136)

La tradición se rompe… pero cuesta trabajo fue compuesta por un creador caribeño en 1969, precisamente el año en que Orellana regresa de Buenos Aires a Guatemala y Alfagüell, en Costa Rica, escribe su Opus 1.

Brower mismo dirigió parte del concierto la noche del estreno en el Teatro Federico García Lorca en La Habana. El programa estaba integrado con otras dos obras: Contrapunto espacial No.3 de Juan Blanco y Relieves de Carlos Fariñas. Causa tal impacto en el público que el concierto completo se vuelve a presentar una semana después en el mismo teatro.

Este ejemplo ilustra cómo la noción de ruptura con lo tradicional cobra una imponente relevancia en la necesidad del compositor de la segunda mitad del siglo XX que desea expresarse.

Entre las particularidades del siglo XX, Michels señala cómo los medios de transporte acercaron las distintas regiones del planeta, acortando las distancias, pero también indica que aumentaron las posibilidades de autodestrucción masiva, los antagonismos entre sectores con mayor pobreza y riqueza, y las tensiones entre Norte, Sur, Oriente y Occidente.

La música forma parte de la esencia de su época. No puede sonar mejor de lo que es ésta si quiere ser auténtica. Si lo hiciera estaría interpretando la historia o esbozando utopías. Variedad estilística y disonancia, características de la nueva música, dan testimonio de la ausencia de una visión unitaria del mundo y la pérdida de la armonía entre el hombre y la naturaleza, así como de la armonía del propio ser humano. (Michels, 1995:519).

En su Atlas de Música, Michels (1995:547), desde una perspectiva centroeuropea, específicamente alemana, analiza la noción de ruptura en la música de la segunda mitad del siglo XX, de la siguiente manera:

La música posterior a 1950 necesita ser analizada y representada de una forma diferente a toda la música anterior. Sus protagonistas están vivos y siguen creando, y su pasado continúa presente en las obras que componen actualmente. A esto se añade la apertura cosmopolita de la música (solo en los años 80 vuelven los tintes nacionalistas), la variedad estilística, los movimientos y escuelas simultáneos, y las personalidades individuales, lo que hace considerar espacio y tiempo posteriores a 1950 como una sola unidad.

Además, se observa una sucesión de generaciones y tendencias sujetas a la moda.

Hacia 1950 tuvo lugar una ruptura:

-en el plano político y moral, un nuevo comienzo después de la guerra y el régimen nazi;

-en el plano estético, la ampliación de los conceptos de música y arte, así como el de audición;

-en el plano estilístico, el fin del Neoclasicismo y el inicio del serialismo;

-en el plano técnico, la irrupción de la música electrónica y un nuevo mundo sonoro.

Small (1989) encuentra que la revolución o ruptura del arte en el siglo XX es un enfrentamiento contra la visión científica del mundo en su totalidad, y contra su ética de la dominación. La idea del tiempo lineal en perpetuo movimiento, que se hereda de la Modernidad, determina la forma musical clásica. La melodía y la progresión armónica vienen de alguna parte y se dirigen hacia otra, la velocidad de las agujas del reloj configuran en la obra musical la periodicidad: el inicio, la frase, la semifrase, el clímax, las repeticiones, el final.

Así la sinfonía se ve llevada en alas de sus acentos, parejamente espaciados, de su ciclo incesante de I-IV-V-I, desde un nítido comienzo inconfundible hasta un final ya desde el comienzo establecido (…) todo está subordinado a las exigencias de diseño temporal, todo es arrebatado por la corriente del tiempo lineal. (Small, 1989:95-96)

Según mi experiencia, muchas personas habituadas a los conciertos se encuentran incómodas con gran

parte de la música moderna, simplemente porque "uno no sabe dónde se encuentra en ella"; estas personas no pueden relajarse y dejar de preocuparse por su orientación en el tiempo. (Small, 1989:95)

Small (1989) hace sus planteamientos desde la perspectiva británica, en este sentido indica "Hay una característica lamentable de una parte de la música británica en este siglo: que se retiró totalmente de la confrontación, para refugiarse en la visión de una Inglaterra pastoral, o de los paisajes célticos, que probablemente jamás existieron". (p.129)

También analiza la situación de la música contemporánea en los Estados Unidos de América, y valora singularmente los aportes de compositores como Charles Ives (1874-1954), John Cage (1912-1992), Harry Partch (1901-1974), Steve Reich (1936-) y Terry Riley (1935-), entre otros. Cabe destacar que Small hace un énfasis en los aportes de Partch quien además construye sus propios instrumentos musicales para poder alcanzar el ideal de música que él tenía; al respecto señala: "Más que ningún otro música del siglo XX, es Partch quien representa un auténtico reto que no se genera en el despreocupado optimismo de Cage, (…) sino en los modos antiguos, universales y perpetuamente nuevos del teatro ritual." (Small, 1989:157). No obstante, Small hace un reclamo, pues su obra apenas mereció una mención en la historia de la música de su país, y pasó inadvertida ante la prensa. Partch utiliza una escala con más de cuarenta y tres notas en la octava, y se encontró con múltiples dificultades para poder ejecutarla.

He aquí el problema con que se encontró Partch, y que resolvió con la simplicidad del genio: inventando y construyendo sus propios instrumentos. Durante más de cuarenta años, diseñó y construyó casi treinta instrumentos nuevos, no menos atento a la belleza visual que a la auditiva, por no hablar de la considerable imaginación verbal de que hizo gala al bautizarlos. (Small, 1989:159)

Cabe destacar las coincidencias entre Henry Partch y Joaquín Orellana. Este narra que al regresar a Guatemala, de Buenos Aires, Argentina, en 1969, y después de haber experimentado y trabajado el sonido electrónico en los estudios de grabación, tiene que ingeniárselas para encontrar posibilidades similares. Al no disponer en su país de esas herramientas tecnológicas, decide crear sus propios "útiles sonoros". Al igual que los de Partch, se caracterizan por su belleza visual, a tal punto que son denominados por Rossina Cazali y Dieter Lehnhoff en 1998, como "escultoras sonoras" en la exposición que se realiza en el Museo de Arte Moderno de Guatemala. Sin embargo, Orellana, al provenir de Centroamérica ha estado invisibilizado en los textos de musicología, que como el de Small circulan internacionalmente.

Desde una perspectiva latinoamericana, Leo Brower explica que "la música es un renglón de la cultura que enriquece el complejo político-social de un pueblo, se identifica con éste y lo representa. No concibo la cultura como producto enajenado del hombre y por tanto de la sociedad que lo engendró, sino como una representación más de su poder creador." (Brower, 2004:28). Asimismo, afirma que la innovación en la música consiste en:

1. transformar la intención o significado de la obra creadora en sí; los medios para comunicarla y difundirla, o sus elementos constitutivos.

2. encontrar nuevas formas como la interacción con otras disciplinas artísticas.

3. hallar nuevos significados para los mismos medios.

También menciona los factores que impiden la innovación. A pesar de que la sociedad cubana difiere de los países centroamericanos en cuanto a la valoración del arte contemporáneo, hay algunas variables que son comunes. Brower hace referencia a factores técnicos y de tipo cultural. Entre los primeros, señala los elementos estilísticos rigurosos del pasado, respetados por el gusto del intérprete; las estructuras formales regulares, con divisiones y subdivisiones regulares (frase, semifrase, etc.), que provienen de una concepción de belleza=equilibrio, la concepción musical que promueve la supeditación de los parámetros a uno fundamental, como por ejemplo la subordinación al sistema armónico tonal; la idea de que los parámetros fundamentales no puedan ser sustituidos. "Por supuesto, aquí reside el arte del verdadero creador. Esto no puede ser enseñado, ni siquiera sugerido. Es el alma misma, la necesidad medular de creación la que impulsa a cambiar, porque uno necesita crear un nuevo universo sonoro". (Brower, 2004:32)

Asimismo, Brower indica:

La solución para un país colonizado está en suprimir rasgos definidores de la cultura opresora y no los rasgos comunes a la cultura universal. (…) El hombre que hace la cultura –y, por ende, la música-, pierde un poco el papel mitológico que le ha asignado el establishment de la sociedad capitalista –con torre de marfil incluida-, gana en una justa interpretación de su trabajo y pasa a ser un constructor de la sociedad que representa. (Brower, 2004:33)

En Centroamérica la ruptura ocurre aproximadamente entre las décadas de los años 50 y 60. Enrique Anleu-Díaz describe cómo se da en Guatemala, y en El Salvador y Costa Rica sucede de manera similar.

La gran ruptura con la escritura tradicional fue producto entre algunas teorías, la del compositor guatemalteco José Castañeda (…) pero durante la década de 1960, un grupo de compositores de inquietas ideas, y que intuían que era necesaria una renovación en el gusto, y la expresión musical, a más de haber estado en el extranjero en donde estuvieron en contacto con expresiones novísimas, las introdujeron en la práctica de la composición. (…) La década de los 60 es también la etapa en que se aprecian cambios sensibles en la estética musical. El conocimiento de tendencias nuevas, y una visión diferente del fenómeno musical junto a experiencias personales de los compositores (…) produce en parte los nuevos intentos por aplicar tales experiencias y cambios en la composición local. (Anleu-Díaz, 2004:111-112)

Anleu-Díaz (2004) describe luego la situación de los años 70, en que se aplican la atonalidad, los bloques sonoros, la aleatoreidad, los elementos de la música concreta, el serialismo, y consecuentemente se utilizan notaciones innovadoras, con grafías originales.

Flores (1978) al analizar la situación de la composición musical en Costa Rica hace unas observaciones interesantes. Una es referente a la falta de mujeres que se dediquen a la creación musical, y menciona a las pocas que lo hacen. Por otra parte, señala la ausencia de apoyo oficial a las ediciones, grabaciones y ediciones de las obras nacionales. Subdivide la producción musical en etapas, la música de la primera mitad del siglo XX, que es tonal y cuyo problema fundamental es el anacronismo, y las siguientes décadas, en donde algunos compositores estudian en el extranjero y tienen contacto con las nuevas corrientes.

Nos encontramos ahora al final de la década de los setentas (1978). La producción nacional sigue relativamente escasa, considerando que el país ha crecido ya a casi los dos millones de habitantes. Los problemas de orden educacional siguen mutilando las vocaciones artísticas. (Flores, en Zelaya, 1978:340)

Germán Cáceres (1954), compositor y director orquestal salvadoreño, al analizar el desarrollo histórico de la música en El Salvador, afirma que su país ha sido uno de los más desfasados -musicalmente hablando- del continente. Enfatiza que mientras en otros países latinoamericanos se estaban creando obras de envergadura, en El Salvador se continuaban componiendo piezas de salón, e imperaba un sinfonismo decadente decimonónico. Sin embargo, cita a varios compositores que a partir de la década de 1950 dan los primeros pasos en la renovación musical. Entre ellos menciona a Joseph Karl Doetsch (1944 -), quien fue profesor de Arturo Corrales.

La problemática de la educación musical profesional, que también mencionan Anleu- Díaz (1991) en Guatemala, y Flores Zeller (1978) en Costa Rica, en El Salvador es descrita por Cáceres (1998) de la siguiente manera:

Hacia 1967, el Conservatorio Nacional de Música pasó a ser parte del Centro Nacional de Artes, que ofrece educación a nivel medio. No existe todavía una carrera de música a nivel universitario en nuestro país, y todo aquel que quiera obtener una licenciatura, maestría o doctorado en esta disciplina debe acudir a otros países. Hoy más que nunca hay un número considerable de músicos salvadoreños que están estudiando o trabajando en el extranjero, lo cual podría ser alentador para el futuro de la música en El Salvador, pero nos tenemos que preguntar: ¿regresarán? (Cáceres, 1998:91-92)

"El problema eran las actitudes de grupos de intérpretes, que aducían para la ejecución de las obras, cuestionamientos sin ningún sentido, calificando a los autores de estar destruyendo la música y el gusto del público, o de arruinarles la técnica que tenían en sus respectivos instrumentos, esta alusión la hacían debido a que las obras realizadas por los compositores recurrían al uso de los instrumentos de una manera muy diferente a la tradicional (…) a más de una escritura que por ser tan personal no la entendían los miembros de una orquesta o conjunto, por lo que el compositor tenía que explicárselas, lo que escuchaban a regañadientes… Esto cierra el campo a las estéticas contemporáneas en cuanto se refiere a obras nuevas, que representan una estética desconocida, la cual no logra en la mayoría de las veces penetrar en la mentalidad de artistas y pedagogos educados a la manera tradicional." (Anleu-Díaz, 2004:110:77)

Sin embargo, según el compositor y director de orquesta, Pierre Boulez (2003) la ausencia de preparación para comprender, analizar e interpretar la música contemporánea se da también en Europa.

Es preciso decir que los directores que se presentan no tienen ninguna formación en el terreno de la música contemporánea; no es culpa suya, sino de los conservatorios o de las academias que ofrecen una formación muy pobre y a menudo mediocre en este sentido. Y me refiero al siglo XX en general… (Boulez, 2003:151)

Boulez encuentra que hay un vacío pedagógico al que hay que ponerle fin, pues al no interpretarse con frecuencia esta música, su audición y su ejecución pueden provocar hostilidad. Al respecto, indica "¿Cómo se puede analizar una obra si no existe la posibilidad de asistir a un ensayo verdaderamente comentado? El profesor de composición y el de dirección deberían remar en la misma dirección, pero por desgracia no es así y me parece una situación catastrófica". (Boulez, 2003.153)

Las obras de los tres compositores, objeto de estudio de esta investigación, vistas desde las ópticas de los mismos creadores, son consideradas como parte de esa ruptura que se da en la segunda mitad del siglo XX. A pesar de que a Corrales no le agrade que lo "encasillen" y "Orellana" toma con humor las consecuencias de sus audacias y planteamientos, los tres reconocen que sus propuestas estéticas son innovadoras.

Al preguntársele a Corrales si considera que su obra es de ruptura, contesta:

Yo creo que mi obra ha roto con muchas cosas. Definitivamente. Pero no me gustaría tampoco encajonarme en el hecho de que soy un compositor de ruptura. Creo que simplemente soy alguien que hace música y que trata de ser honesto con el material a usar, con la manera con la que ha de expresarse, con el tiempo en el que vive. Eso me ha conducido a escribir de una manera o de otra. Curiosamente, por ejemplo, esta obra "Ofertorio" en El Salvador fue una obra completamente de ruptura. No sé el nivel internacional de novedad, porque era una obra de envergadura, con técnicas bastante novedosas. Pero en Europa la ruptura se da de otra manera. No simplemente con la novedad, sino con la reafirmación de ciertas cosas, o con una nueva interpretación de la novedad, porque a veces se cae en el riesgo de innovar por innovar y se vuelve una cosa barata, sin sentido. (Corrales, 2005)

Orellana explica cómo fue su encuentro con la música nueva al llegar

a Buenos Aires y cómo fueron recibidas sus obras innovadoras al regresar a Guatemala. Refiriéndose a su Ballet Contrastes:

Allá me dijeron: Mire, esa obra habría tenido validez hace treinta años.(…) a mí la autoestima como que me la absorbieron con una pajilla y ya me quedé sin estructura de autoestima. (…) Pobre, centroamericano, subdesarrollado, tercermundista, malinformado del arte actual, sumergido en el arte del pasado. (…) Así me decía Ginastera: El problema suyo es Guatemala. Pero me hizo ubicarme. (…) Cuando yo hice la versión de «Metéora» allá en Buenos Aires fue un total revuelo, pues no se imaginaban que el tímido Orellanita que llegó sin saber nada, había hecho una de las mejores obras electroacústicas. Ginastera estaba encantado: Che, esas voces inauditas que se oyen. El problema fue al regreso, porque decían: "a ese Orellana lo vovieron loco". (Orellana, 2004)

El compositor, marimbista e investigador guatemalteco Léster Godínez, fue discípulo de Orellana en los años 70, y desde entonces ha sido un colaborador muy cercano, que no solo lo ha apoyado a nivel de amistad, sino que ha estrenado y difundido sus obras. Al preguntársele al Maestro Godínez sobre la reacción de los colegas contemporáneos a Orellana y del público, contesta:

Bueno, al principio cuando él regresó lo tomaron por loco. (…) Al principio el gremio se burla. (…). El problema es lo que percibe un colega, el compañero de atril, por ejemplo, el otro violinista que estaba a la par de él no entiende lo que le está pasando al Maestro, y lo más fácil es decir, pues está loco. Esta gente, veámoslo desde su mundo, ellos nacieron y se educaron estudiando a Bach y a todos los compositores europeos (es cuando Joaquín hace el chiste, de que ellos no están europeizados, sino europisados… porque están totalmente aplastados por el sistema o la cultura musical europea. (…) Para ellos es difícil reconocer que el mundo que ellos están trabajando ya tiene un agotamiento, un vencimiento, y no tiene vigencia dentro de la discusión la identidad propia. Pero el trabajo persistente que ha hecho, ha terminado por tener el reconocimiento de ellos. (…) Hay un segmento de público culto en Guatemala que ya lo reverencia. Posiblemente quisieran que el Estado lo apoyara más. (Godínez, 2005)

Al preguntarle a Alfagüell si considera que su obra es de ruptura, responde sin titubeos:

Pienso que sí. De acuerdo a lo que yo les he escuchado a ustedes, estudiantes del DILAAC (Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central), creo que mi obra puede entenderse como obra de ruptura. (…) Porque así no es la música que yo he visto circular en los últimos siglos, en Europa, en el Norte y hasta en el Sur. Lo que yo estoy haciendo tiene una serie de diferencias, que he necesitado ir construyendo y elaborando. (Alfagüell, 2006)

Se corrobora, entonces, que las obras compuestas por los tres compositores, independientemente de que ellos lo asuman o no, rompen con la tradición, a pesar de que parten de ella.

Antecedentes históricos de la música contemporánea

Los orígenes de la ruptura musical contemporánea se pueden ubicar en los diversos movimientos artísticos de vanguardia, que surgieron en evidente contraposición con el romanticismo imperante, predominantemente en países europeos.

Los movimientos de ruptura aparecen de manera cíclica, se dan cada cierto período, y lo que en un determinado momento resulta novedoso, incomprensible, y provocador, con el transcurrir del tiempo se convierte en algo tradicional, aceptado por las mayorías, establecido como lo usual. Según Carlos Sagot,

...los códigos musicales (que pueden ser sintácticos o simbólicos para interpretar una música) pueden ser transhistóricos porque pasan a la tradición. Pero al mismo tiempo los significados codificados en una cierta época o en otra modifican el sentido de la música... Al igual que toda la práctica cultural, los nuevos códigos son entendidos o comprendidos, o dicho en otros términos "descifrados", gracias a la fuerza del hábito, y en el caso de la música por la escucha frecuente de aquello que ha roto los estilos establecidos. (Sagot, 1997:32)

En el siglo XX se dan situaciones únicas, pues al romperse el paradigma de la música tonal, desaparece la unidad del lenguaje musical utilizado en la modernidad y surgen múltiples maneras de tratar el material sonoro. Aunque aparentemente el cambio más radical se produce en el ámbito armónico, todos los parámetros y la funcionalidad social de la música varían y se transforman, dando cambios tan profundos, que desembocan en un sinnúmero de técnicas, corrientes y estilos.

La interrelación con otras manifestaciones artísticas, las artes visuales y escénicas y con las demás disciplinas, a saber, la estadística, la acústica, las matemáticas, la lingüística, la fonética, la comunicación, la tecnología... favorecen la proliferación de nuevas creaciones. Pero no solo cambia la manera de confeccionar las obras, sino que los mismos conceptos de obra y de actividad estética realizable en la sala de conciertos son cuestionados profundamente.

Humberto Eco va más allá y afirma que se pone en tela de juicio la visión del mundo.

(…) otros lo han formulado ya y podemos limitarnos a hacer nuestra la interpretación de la música tonal como expresión de un cierto tipo de orden y, por consiguiente, como música típica de una sociedad autoritaria en la que al consumidor de música se le ofrecía una espectacular dialéctica de crisis y ultrajes del principio tonal para terminar llevándolo, al final de la composición, apaciguado y contento, a gozar de la tonalidad reafirmada y subrayada (…) El artista contemporáneo se comporta, en cambio, como el revolucionario; destruye totalmente el orden recibido y propone otro (…) rechaza un modo de relacionar los sonidos que por

tradición centenaria se identificaba con un modo de relacionar las ideas y los sentimientos." (Eco, 1972: 236-237).

Los hallazgos arqueológicos y antropológicos vuelven la mirada de los europeos hacia comunidades de África, Asia y América Latina, en las que la música posee funciones sociales de tipo terapéutico y ritual. Ya no solo se puede considerar su dimensión estética y recreativa. A partir del encuentro que tiene Claude Debussy (1862-1918) con el gamelán de Java y el teatro de Cochinchina a finales del siglo XIX, (Small, 1989:43), la influencia de esos continentes en la composición occidental aparecerá de muy distintas maneras. El mismo compositor en sus recuerdos de 1913 comenta:

¿No hay pueblos que no tienen conservatorios y que aprenden la música igual que aprenden a respirar? Su conservatorio es el ritmo eterno del mar, el viento en las hojas y los mil ruidos que perciben con atención sin necesidad de un tratado de composición. Sus tradiciones consisten en viejas canciones y danzas formadas a lo largo de los siglos... (Strobel, 1966:199).

Asimismo, el biógrafo Strobel agrega,

Comparado con el contrapunto rítmico de estos "primitivos", el de Palestrina parece un juego de niños; y comparando la delicada matización de campanas, címbalos, tambores, láminas de cobre y varas de bambú con el conjunto percutivo de las orquestas europeas, éstas no parecen producir sino un bárbaro ruido circense. Esta es la opinión del joven compositor, que quedará confirmada cinco años antes de su muerte con su autoridad de maestro. (Strobel, 1966:114)

Aharonián, al analizar la música culta del siglo XX, señala que la obra de Debussy no tiene desarrollo lineal del tiempo, y logra una elaboración hipersensible de la armonía hasta convertirla en situación tímbrica, al respecto señala:

Ataca el tonalismo desde diversos flancos (la simple "desestabilización", la introducción de escalas extrañas a él o de "manchas" sonoras, el quiebre de las situaciones cadenciales) recorre distintos caminos estructurales en busca del rompimiento de la discursividad (bloques horizontales yuxtapuestos, células reiterativas, ostinatti, motivos pequeños independientes, situaciones estático-móviles –es decir, zonas sin direccionalidad cuyos elementos interiores están en movimiento-, y sobre todo economía de medios), combate la grandilocuencia, la profundidad aparente y los arquetipos transcendentes, se opone al melodismo demagógico, y ataca al elitismo y a la estupidez, sin dejar de lado una discreta cuota de humor. (Aharonián, 2002:98)

Se pueden observar numerosos ejemplos en que la música contemporánea transforma su función social. Los "happenings" de John Cage (1912-1992), los experimentos de Karlheinz Stockhausen, (1928-2007), las obras con participación del público como "La tradición se rompe, pero cuesta trabajo" de Leo Brower (1939-) y el ciclo de óperas participativas de R. Murray Schafer (1933-) con temáticas diversas, son algunos de ellos. Más adelante se explicará de qué manera se enriquecen los diferentes aspectos constitutivos del repertorio con los aportes "no occidentales"[3].

El descubrimiento de las músicas exóticas ha enriquecido a la música occidental en los campos rítmico, formal y tímbrico. En el aspecto instrumental esto se ha concretado en la incorporación de gran cantidad de instrumentos de percusión provenientes de diferentes países asiáticos, africanos y americanos. Se trata de instrumentos o de objetos que producen sonidos al ser percutidos, al ser golpeados entre ellos, al ser sacudidos o rasgados; sus nuevas sonoridades han ampliado las posibilidades colorísticas de la música de Occidente. (Albet, 1974:113)

En el siglo XX hay también un retorno hacia la música medieval. El ritmo libre y los modos del canto gregoriano vienen a soltar las ataduras de la métrica, la figuración exacta y la escalística de tonalidades mayores y menores; los aportes texturales del Ars Antiqua, así como los desfases rítmicos del Ars Nova liberan la regularidad de la música de la modernidad; las audacias armónicas de Guillaume de Machault (1300-1377), que ya estaban presentes en Leonino y Perotino alientan el aprecio por la disonancia, que va a desembocar en emancipación de la misma y sus estructuras isorrítmicas llegan a interesar a compositores, que como Stravinsky, las incorporan en sus técnicas de trabajo. Michels (1995) cita como ejemplo la "Misa" compuesta entre 1944 y 1948. Ya en 1960 el crítico alemán Stuckenschmidt comentaba:

Pocas épocas han planteado tantos problemas de forma y técnica artísticas como el siglo XX. El mundo de sonidos desconocidos que ha descubierto la superación de la tonalidad y la emancipación de la disonancia en el campo de la música armónica y polifónica es, incluso hoy en día, casi incalculable y se ha visto ampliado por todo un nuevo mundo de fenómenos auditivos, un mundo de ruidos y sonidos producidos electrónicamente en lucha por una igualdad de derechos. (Stuckenschmidt, 1960:247).

De ese retorno al medioevo surge también una corriente de misticismo, que impregna un vasto repertorio y atrae a compositores diversos. Olivier Messiaen (1908-1992) como representante del siglo XX (maestro de compositores como Boulez (1925-), Stockhausen (1928-2007) y Xenakis (1922-2001), desarrolla un misticismo católico en muchas de sus obras de envergadura: "La Ascensión" para orquesta, "La Natividad del Señor", que consiste en 9 meditaciones para órgano, la "Misa de Pentecostés", el oratorio "La transfiguración de Nuestro Señor Jesucristo", la ópera "San Francisco de Asís" y el "Cuarteto para el final de los tiempos". Otros compositores como Krzysztof Penderecki (1933-), Arvo Pärt (1935-) y Klaus Huber (1924-) vuelven su mirada al misticismo religioso, y la gran mayoría de sus obras, o algunas etapas de su producción se caracterizan por revitalizar rituales o bien, por renovar expresiones litúrgicas. Algunos ejemplos son las

obras de Penderecki como el oratorio "Utrenja: Sepelio y Resurrección de Cristo", "De los salmos de David", la "Pasión según San Lucas", "Stabat Mater", y de Arvo Pärt la "Misa de Berlín", el "Te Deum", el "Magnificat" y la "Pasión según San Juan", entre otras. Cabe mencionar que Klaus Huber utiliza una gama muy amplia de textos místicos que incluyen fragmentos de poesías de Santa Teresa de Jesús, así como la imagen del "Apocalipsis" de Alberto Durero, sobre cuyo collage en un momento dado los integrantes de la orquesta deben improvisar ("Inwendig Voller Figur). Llega a utilizar planteamientos de la teología latinoamericana de la liberación con textos del poeta y sacerdote nicaragüense Ernesto Cardenal.

Otra problemática que surge en el siglo XX, y la cual esta investigación no analizará es la coexistencia o convivencia que tiene la música denominada "clásica" o "artística" con la música de consumo, cuyos propósitos fundamentales son de carácter comercial. La difusión masiva por medio de la radio, la televisión, la Internet y la proliferación de aparatos como los radiotransistores, las grabadoras portátiles, los walkmans, los discmans, los ipods, etc. promueve indiscutiblemente la familiarización auditiva con la tonalidad y el manejo previsible de diseños musicales simétricos, y en muchos casos, con su uso simplista y empobrecido. Esta situación afecta la recepción de cualquier obra, pues condiciona la escucha, haciéndose necesario el proceso educativo de "limpieza de oídos" como lo propone R. Murray Schafer en sus planteamientos de ecología acústica. (Schafer, R. Murray, obra completa). Ante un grupo de estudiantes en 1964 Schafer les señalaba lo siguiente:

Escuchar música es algo profundamente personal y en una sociedad como la actual, que se desplaza hacia la uniformidad y el convencionalismo, se requiere verdadero coraje para descubrir que uno es un individuo con una mente individual y con un gusto individual en el arte. El escuchar música adecuadamente ayudará a surgir lo personal y original que se halla en cada uno de ustedes. (Schafer, R. Murray, 1983:10).

Michels resume ambos pensamientos en su segundo volumen[4] de Atlas de Música al comentar,

…si anteriormente la incorporación de elementos extranjeros en la música occidental había servido para fomentar la propia expresión con la atracción de lo "exótico", en el siglo XX se intenta por primera vez encontrar en las culturas extranjeras y su música estímulos creativos para la propia experiencia y su plasmación musical... En este caso no se trata de un conocimiento científico y etnológico, sino de un acercamiento con resultados estéticos.

A la inversa, la inflación de música occidental en culturas extranjeras, acompañada por la incultura de la sociedad de consumo, ha producido grandes daños y a menudo ha hecho peligrar las culturas autóctonas, destruyéndolas o limitándolas a piezas de museo." (Michels, 1995:523).

Las orientaciones filosóficas e ideológicas que se ubican como plataformas subyacentes de la creación musical, constituyen, por lo general, los motivos que generan una ruptura. Estas trabajan el material a partir de conceptos innovadores: se plantean interrogantes fundamentales, como por qué y para quién escribir música. Por medio del empleo de técnicas compositivas basadas en principios distintos, que entre otros, cuestionan contenidos, y formas se incorporan las nociones de sonido, silencio y ruido, y se proponen nuevos sistemas gráficos de notación.

Aparecen nuevos estilos, nuevas tendencias, nuevos modelos con sus consecuentes riesgos, logros y fracasos. Resulta significativo lo que plantea Hans-Joachim Koellreuter (1915-2005), el compositor germano brasileño que ejerció el liderazgo entre varias generaciones, y que afirma que

...el arte se torna esencial para la existencia y se transforma en un instrumento de un sistema cultural que enlaza a todos los sectores de este mundo construido por el ser humano...el arte se convierte en un factor preponderante de estética y de humanización del proceso civilizador... El artista, por su parte se hace consciente de que su función social es una función en el más amplio sentido del término." (Hemsy y Méndez, 2004:28)

Los compositores del siglo XX inician una búsqueda, en la cual experimentan con diferentes técnicas, y desarrollan estilos sin adherirse necesariamente a una sola escuela, pudiendo pasar por diferentes etapas o períodos. En las primeras décadas del siglo las principales corrientes de la nueva música se pueden sintetizar en las siguientes tendencias o movimientos:

1. El impresionismo: movimiento musical, cuyo nombre proviene de las corrientes de las artes plásticas que favorecen la pintura al aire libre, el juego de luces y sombras, la impresión del ambiente y la atmósfera (Michels, 1995). La música utiliza escalas de tonos enteros, pentatónicas, acordes paralelos, modos eclesiásticos y dinámicas sutiles. Los exponentes son Debussy, Ravel (1875-1937) y Respighi (1879-1936), entre otros. En Centroamérica se puede citar a Ricardo Castillo.

2. El nacionalismo, la incorporación del folklore: a finales del Siglo XIX surgen escuelas nacionalistas, que utilizan melodías, danzas, ritmos autóctonos regionales en las obras de corte "clásico"; incorporan elementos diversos del folklore local. Entre los compositores más relevantes se puede citar a Sibelius (1865-1957), Grieg (1843-1907), Dvorak(1841-1904), Smetana (1824-1884), Stravinski, Bartók y Kodály. En Latinoamérica se pueden citar a Silvestre Revueltas, Heitor Villa-Lobos, Carlos Chaves, Alberto Ginastera y Antonio Estévez; en Centroamérica a Jesús Castillo y Luis Abraham Delgadillo.

3. El dodecafonismo, el expresionismo y el serialismo son las técnicas de composición que surgen a partir de no emplear la tonalidad. Se enmarcan en un término genérico denominado "atonalismo". Entre ellas se incluyen el uso libre de la tonalidad (Freitonal) y el dodecafonismo, que consiste en el empleo de la escala cromática con sus doce sonidos sin funciones tonales, en realidad considerados no como escala, y más bien, convertidos en una "serie", cuyo orden de sonidos decide el compositor. Asimismo, se da el serialismo, el cual parte de la línea melódica que sistematiza una sucesión de los 12 sonidos, el serialismo integral, el panserialismo o el postserialismo, los cuales hacen una aplicación de la serie a los distintos parámetros musicales, como la dinámica, el timbre, los aspectos rítmicos, estructurales, etc.. Como resultado se da una predeterminación de todos los elementos La politonalidad es el uso simultáneo de varias tonalidades superpuestas. También se dan los modos tanto antiguos como artificiales de construcción reciente, que consisten en escalísticas no tonales. Entres sus exponentes están Schoenberg, Webern y Berg (la llamada Nueva Escuela de Viena), en Latinoamérica se destacan Juan Carlos Paz y Joachim Kollreuter; en Centroamérica, Roque Cordero.

4. El neoclasicismo: es un movimiento que retorna a los principios formales del clasicismo del siglo XVIII, adoptando las formas barrocas y preclásicas como la suite y la sonata. Regresa a la tonalidad e incorpora elementos del jazz. Entres sus exponentes están Prokofiev, Ravel, Stravinski, Satie, Milhaud y Honneger.

5. El futurismo, el ruidismo, el dadaísmo: en estas corrientes se introduce el ruido como elemento musical. Principalmente se interesa por la incorporación de los ruidos industriales en las composiciones. Son movimientos culturales que incluyen otras disciplinas artísticas y la literatura. Luigi Russolo (1885-1947) es su primer exponente.

6. La música concreta, la música electrónica: se denomina concreta a aquella música, que "con amplificadores utiliza materiales sonoros "concretos", como ruidos, sonidos directos, e instrumentales, cantos de pájaros, grabados en cinta magnetofónica y elaborada en forma de piezas en el estudio". (Michels, 1995:549). La música electrónica consiste en composiciones creadas electrónicamente en estudio. Uno de sus primeros exponentes es Karlheinz Sotckhausen (1928-2007), otros son Pousser, Maderna, Berio, Nono y Babbit. En Latinoamérica se destaca el cubano Juan Blanco (1919-1988).

7. El microtonalismo: se trata de música elaborada con unidades del parámetro "altura" del sonido inferiores al semitono, entre ellos, cuartos, octavos, dieciseisavos de tono. El primer exponente fue el mexicano Julián Carrillo.

Hacia la segunda mitad del siglo estas tendencias se desarrollan, evolucionan, se ramifican y surgen más opciones. Se integran lo acústico y lo electroacústico, y en todos los continentes emergen compositores que se adhieren a las distintas tendencias. Se pueden citar algunas corrientes:

1. El serialismo integral: es la corriente musical que sistematiza todos los parámetros musicales en ordenamientos estructurados según el principio de la serie. Se aplica a la dinámica, las alturas, las armonías, los timbres, la forma, etc. Messiaen, Goeyvaert, Boulez, Stockhausen y Dallapiccola son algunos de sus exponentes; en Centroamérica el compositor guatemalteco Rodrigo Asturias (1940).

2. La música electroacústica: se trata de la música elaborada en computador. Los procesos de creación se han modificado de acuerdo con los avances tecnológicos: desde los sofisticados estudios hasta las computadoras personales, la aparición de los programas para componer y la combinación con música en vivo (live electronics) y la manipulación del sonido en tiempo real.

Algunos de sus exponentes son los "clásicos" Xenakis, Stockhausen y Boulez, y otros menos conocidos como el estadounidense Vladimir Ussachevsky (1911-1990), los argentinos Francisco Kröpfl (1928), Fernando von Reichenbach (1930) el estadounidense Gordon Mumma (1935), el italiano Franco Donatoni (1927) y Joaquín Orellana. Más recientemente surgen nuevas generaciones como el guatemalteco David de Gandarias (1951), el mexicano Javier Álvarez, (1956), el argentino Alejandro Iglesias-Rossi (1969), y los costarricense Otto Castro (1972), Mauricio Pauly (1976) y Federico Reuben (1978).

3. El aleatorismo: consiste en la utilización de materiales musicales al azar, los cuales producen resultados sonoros imprevisibles. Las técnicas y reglas para componer con el azar son ordenadas por cada compositor, de acuerdo con sus intenciones, gusto e inclinación artística. Se caracteriza por la creación de obras abiertas. John Cage es su máximo exponente. En Latinoamérica se pueden mencionar a Brower y Alfagüell.

4. La música estocástica: se trata de procedimientos compositivos matemáticos, basados en la estadística y las leyes de la probabilidad. Este movimiento surgió como reacción al determinismo del serialismo integral. Su exponente principal es Xenakis.

5. La música espectral: se refiere a las técnicas de composición que se basan en la utilización de los espectros armónicos de un sonido o timbre, lo cual se consigue en un nivel de precisión extraordinario y complejo, gracias al apoyo del computador. Sus exponentes surgieron en el IRCAM en París en los años 60 y 70. Sus exponentes principales son Giacinto Scelsi (1905-1998), Tristan Murail (1947), Gerard Grisey (1946-1998), Salvatore Sciarrino (1947) y Marco Stroppa (1959). En Centroamérica

hay una nueva generación, entre los que se puede citar a Corrales y Federico Reuben (1978).

6. El minimismo: (en inglés minimalism) es una tendencia que se relaciona con las artes visuales y trabaja a partir de células o motivos, que se repiten como ostinatti con desfases que desembocan en resultados a veces inesperados. Steve Reich (1936) y Terry Riley (1935) son algunos de sus exponentes.

7. El neorromanticismo y el neoconservadurismo: son corrientes en las que se da un retorno a la tonalidad y la consonancia, así como a los diseños más regulares en los distintos parámetros de la música. Se recurre al romanticismo (no tanto al clasicismo) y se enfatiza el melodismo. Compositores como Penderecki vuelven a componer en un período determinado con estas técnicas.

8. El paisaje sonoro: la reproducción consciente del paisaje sonoro, ya sea urbano, rural, natural, mecánico, y su incorporación como elemento fundamental de la composición musical es llevado a su máxima expresión por R. Murray Schafer y Joaquín Orellana.

9. El teatro musical experimental: incluye también la ópera en sus nuevas expresiones. La interacción con otras disciplinas artísticas, la literatura, y otros campos como la tecnología permiten crear obras escénicas de gran originalidad. El argentino-alemán Mauricio Kagel (1931), Murray Schafer, Stockhausen, Berio, Hans Werner Henze (1926) y Wolfgang Rihm (1952) son algunos de sus exponentes. En Centroamérica se puede mencionar a Joaquín Orellana.

10. La nueva complejidad o la nueva simplicidad: son términos que acuñan, más que técnicas específicas de composición, las intenciones de los compositores que oscilan desde las partituras altamente complejas, tremendamente difíciles de descifrar, hasta las opciones más simples y sencillas. Bryan Ferneyhough es un representante de la nueva complejidad. La nueva simplicidad se asocia al neorromanticismo.

11. La música comprometida políticamente o música ideológica: ante las injusticias sociales y las desigualdades aparecen compositores que se comprometen a denunciarlas por medio de textos o imágenes sonoras, los cuales adquieren una amplia difusión de sus ideas. Hans Eisler (1898-1962) y Luigi Nono (1924-1990) son dos exponentes.

Algunos compositores del continente americano, cuyos aportes conviene destacar son el compositor mexicano Julián Carrillo (1875-1965) y el estadounidense Charles Ives (1874-1954). Carrillo experimenta con el microtonalismo, construye instrumentos microtonales, inventa una teoría como el sonido, que simbolizaba el más allá de los doce semitonos cromáticos, así como un sistema de notación adecuado al uso de los microtonos, con la audacia de dividir la octava hasta en noventa y seis dieciseisavos de tono. Su obra más conocida es el "Preludio a Colón" de 1922 y en la cual trabaja con los instrumentos tradicionales afinados en microtonos. Julián Carrillo se convierte, por lo tanto, en un vanguardista a nivel internacional.

Charles Ives, por su parte, incursiona en campos como el atonalismo, casi una década antes que Arnold Schönberg (1874-1951) y la politonalidad unos veinte años antes que otros compositores europeos (Albet, 1974). Cambia además de la organización de las alturas del sonido, los diseños de construcción estructural por medio de la polimetría (simultaneidad de métricas) y la polirritmia (simultaneidad de figuras rítmicas diferentes). Traslada a sus obras los paisajes sonoros de los campesinos de Nueva Inglaterra y plasma texturas contrastantes[5] como en su obra "Three Places in New England", en la que simultáneamente se escuchan varias bandas tradicionales.

Al iniciar el Siglo XXI se abren las puertas hacia las creaciones inter y transdisciplinarias, surgen "performances" e instalaciones con la presencia musical orgánicamente integrada, la música para el ciberespacio, se desarrollan nuevas opciones para la música escénica: la ópera, el teatro musical, la danza, y múltiples combinaciones. La cercanía con las artes visuales y la literatura se hace aún más estrecha. Las estructuras pictóricas y los colores forman parte de los nuevos modelos musicales. Hay imágenes plásticas que se convierten en música, y sonoridades que se trasladan al orden visual. Algunas de estas propuestas ya habían sido planteadas anteriormente, por ejemplo en las obras de Alexandr Scriabin (1872-1915) que incursionan en la relación con la luz, sonidos y aromas.

En América Latina, esta situación tiene características particulares, pues se da un desarrollo desigual, lleno de contrastes en todos los ámbitos, desde las diferencias entre las clases sociales, los grupos étnicos hasta la diversidad de las poblaciones urbanas y rurales. Como generalmente la historiografía musical ha estudiado la creación sonora desde una perspectiva eurocentrista, según se indicó anteriormente, calificando de "exótica" la música que surge en contextos geográficos ajenos al continente europeo, resultan poco conocidas las composiciones creadas en otras latitudes. Al avanzar el siglo XX los Estados Unidos y Canadá se distanciaron de América Latina, y se convirtieron en potencias, cuya relación con los países ubicados hacia el sur ha sido en gran parte, neocolonialista.

El compositor brasileño Marlos Nobre con lucidez aclara que para los centros culturales europeos y norteamericanos, América Latina es vista solamente como periferia,

…como marginal, consumidora, (y no productora), fuera del eje central, siempre repetidora y al margen del proceso. Ellos son los productores, los dueños del mercado. Aceptan, una que otra vez, nuestros productos por complacencia y cuanto más exóticos, mejor. Si les presentamos nuestra salsa o nuestra samba, todo va muy bien, pero como productos de culturas exóticas que poco o nada pueden traer como contribución a su pensamiento musical. (Nobre, 1997: 55-56).

A su vez, los grandes centros latinoamericanos como México, Argentina, Chile y Brasil ostentan un desarrollo muy disímil con respecto a la región centroamericana, y no en pocas oportunidades asumen también posturas que podrían considerarse neocolonialistas, especialmente cuando se ignoran los logros en materia de creatividad musical. Por ejemplo, la compositora e investigadora uruguaya Graciela Paraskevaídis en su artículo de 1984, "Serialismo y música dodecafónica en América Latina" se refiere así a los compositores de la zona central de América:

Al finalizar la década del cincuenta y comenzar la del sesenta, Venezuela, Colombia, Puerto Rico, Panamá, Guatemala, Nicaragua, contaban con compositores familiarizados con la técnica dodecafónica y aplicándola más o menos regularmente pero, en la mayoría de los casos, con bastante ingenuidad. Paraskevaídis (1984)

Además de que se menciona que la utilización de esas técnicas se da con "bastante ingenuidad", sin especificar las razones, se omite a países como El Salvador o Costa Rica, donde ya se estaban desarrollando trabajos experimentales en esa dirección. Conviene señalar al guatemalteco José Castañeda (1898-1983), al panameño Roque Cordero y al costarricense Bernal Flores (1937-). Este último compone sus "Siete tocatas para piano" entre 1956 y 1959, cuando apenas estaban cumpliendo los veinte años de edad, y en las cuales emplea una técnica de composición atonal en que cada pieza utiliza una sola vez cada una de las teclas del piano. Cordero maneja el dodecafonismo desde 1946, fue discípulo de Krenek en los Estados Unidos y su estilo posterior, basado en una utilización libre de los métodos dodecafónicos alcanza una madurez importante (Béhague, 1983:373). Su "Sonatina para violín y piano" (1946) y su Segunda Sinfonía (1956) son dos obras precursoras de la vanguardia musical centroamericana (The New Groves Dictionary of Music and Musicians, 2001).

Bibliografía

Aharonián, C. (2002). Introducción a la Música. Uruguay: Editorial Tacuabé.

Albet, M. (1974) Los precedentes de la música actual y los logros de la música actual en Salvat, M., La música del siglo XX. España: Biblioteca Salvat de Grandes Temas.

Albet, M. (1974) Los precedentes de la música actual y los logros de la música actual en Salvat, M., La música del siglo XX. España: Biblioteca Salvat de Grandes Temas.

Alfagüell, M. (30 de junio de 2006). Entrevistas personales. Costa Rica.

Anleu-Díaz, E. (2004). Historia social del arte. Ensayos sobre Plástica y Música en Guatemala 1971-2004. Guatemala: CEFOL-USAC.

Boulez, P. (2003) La escritura del gesto. España: Gedisa Editorial.

Brower, L. (2004) Gajes del oficio. Cuba: Letras Cubanas.

Cáceres, G. (1998) La música en El Salvador en En Cultura de Guatemala. Anuario Musical 1998. Año XIX Vol. III. Setiembre diciembre 1998 Guatemala: Universidad Rafael Landívar.

Corrales, A. (19 de mayo de 2005). Entrevista personal. Costa Rica.

Eco, U. (1972). La definición del arte. España: Ediciones Martínez Roca, S.A.

Flores, B. (1978). La música en Costa Rica. Costa Rica: Editorial Costa Rica.

Godínez, L. (14 de julio de 2005,). Entrevista personal. Costa Rica.

Hemsy de Gainza, V. (2007) La improvisación musical. Argentina: Melos, Reedición.

Hemsy de Gainza, V. y Méndez,C., compiladoras, (2004) "Hacia una educación musical latinoamericana" Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO y Foro Latinoamericano de Educación Musical:Costa Rica

Hernández, I. (2000) Leo Brower Cuba: Editora Musical de Cuba.

Michels, U. (1995) Atlas de Música II. Madrid: Alianza Atlas.

Nobre, M. (1997) Vanguardias musicales en América Latina en Cultura de Guatemala, Anuario Musical Año XVIII vol .IV Guatemala: Universidad Rafael Landívar.

Orellana, J. (3 de febrero de 2004). Entrevista personal. Guatemala.

Paraskevaídis, G. (1984) Serialismo y música dodecafónica en América Latina La del taller, Montevideo, 3, abril-mayo 1985. Extraído el 9 de abril de 2007 de: http://www.latinoamerica-musica.net

Paz, O. (1970) Tradición y ruptura en los vanguardismos en América Latina. Cuba: Casa de las Américas.

Sagot, C. (1997). Música y significados. Costa Rica: Cuadernos Prometeo UNA.

Schafer, R. (1983). The Tuning of the World. Canadá: Arcana Editions.

Schafer, R. (1991)Patria and the Theatre of Confluence.Canadá: Arcana Editions

Small, C. (1989) Música, Sociedad y Educación, Madrid: Alianza Música.

Strobel, H. (1966) Tendencias de la música de hoy. México: UNAM.

Stuckenschmidt, H.H (1966). La música del siglo XX. España: Ediciones Guadarrama.

Zelaya, C. (1978) Costa Rica Contemporánea. Costa Rica: UNED.

*. El presente es un fragmento del trabajo tituladoGESTOS DE RUPTURA EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA CENTROAMERICANA: LOS CASOS DE JOAQUÍN ORELLANA EN GUATEMALA, MARIO ALFAGÜELL EN COSTA RICA Y ARTURO CORRALES EN EL SALVADOR, que fue presentado por la autora como tesis de graduación en el Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central (DILAAC) de la Universidad Nacional, Costa Rica, en el 2009.

[1]. Costarricense, Doctora en estudios de cultura centroamericana por la Universidad Nacional de Costa Rica, Actual directora de la Escuela de Música de la Universidad Nacional.

[2] . Al respecto Schafer afirma: "Cuando viajo en autobús suena música, cuando estoy en un restaurant suena música, cuando estoy haciendo compras suena música… Pienso que hay demasiada música en el mundo y no es música que yo hago o me pertenece, sino música que alguien me impone y me fuerza a escuchar". (Hemsy de Gainza y Méndez, 2004: 31)

[3] . No se utiliza el término "extraeuropeo", con el que usualmente se señalan estos aportes, porque implica en

sí mismo, una visión eurocentrista, que ubica a los demás países en la periferia. Centroamérica en el ámbito musical es según este enfoque, doblemente periférica, pues no solo está lejos de la metrópoli europea, sino de las grandes ciudades capitales americanas, tanto del norte como del sur. Esto será de suma importancia al analizar la producción de los compositores, objeto de estudio de esta investigación.

[4].Nótese que Schafer da este consejo desde un enfoque visionario, pues en 1964 aún no se discutía sobre la problemática de la globalización.

[5]. La polirritmia se encuentra también ampliamente desarrollada en los estudios para "player piano" o "pianola" de Conlon Nancarrow (norteamericano, pero que reside y hace toda su vida compositiva en México), Jensen, Apuntes inéditos. Conlon Nancarrow (1912-1997) "lleva la libertad de pensamiento a lugares no previstos por la lógica europea, y desarrolla estructuras de minuciosa construcción y asombrosa originalidad. (Aharonián, 2002, 109-110)



LA PIEDRA EN EL ZAPATO: Feliz navidad de octubre. Columna de Anabelle Contreras.

A principios de octubre empieza la navidad, lamentable periodo que se extiende hasta principios de enero, en el que se desata el mal gusto unido al cinismo y disfrazado de buena voluntad. En estos trópicos pasamos, durante esta larga navidad, de estación de huracanes al mejor clima del año.

Y en vez de rendirle tributo a la naturaleza que se renueva decoramos, casas y lugares públicos, con árboles nevados, trineos con cornudos animales del polo norte, horribles muñecos de nieve de sonrisa boba, casi todo en esos colores verde y rojo con los que la Coca Cola pintó por las eternidades los últimos meses del año de occidente y niños cantores de Viena con una indumentaria que seguro ni en la mismísima Viena se usa. Esto acompaña al pasito, con una virgen cuya expresión parece decir "te lo juro José, el niño es tuyo", con un José que parece responder "raro que no se parezca ni a un tío lejano" mientras el niñito dios en su pesebre mueve los piecitos pensando "yo no se nada".

Después de 500 años que tiene la iglesia de darle palo a este continente y sus mundos mágicos, la navidad es una más de esas fechas que nos subyuga. Si la gente no lleva desde octubre los regalos, pagaderos a plazos, a la llegada de los aguinaldos cae presa absoluta del consumismo compulsivo y se lanza a las calles hasta gastar el último peso en juguetes de pésima calidad china que se rompen, a más tardar, en la primera semana de enero. Algunos padres y madres ponen bajo el árbol (por cierto un pino de tierras heladas) la bici que su niño le pidió a Santa Claus (porque él es quien queda bien y no los que hacen los préstamos y esfuerzos todo un año), y ahí la dejan como diciendo "aquí está la razón por la que me he roto el lomo, cuidala porque todavía debo algunas cuotas". Para las niñas hay tacitas, muñecas, planchas y cocinas, instrumentos de tortura que las acostumbren a su futuro mientras los niños que se entiendan con carros y pistolas, que pa eso son machos y cuidado si alguno pide un clon de Barbie, ese será el momento en el que la familia en pleno lo llame al centro y lo descarte como hombre.

Dramas de niños de clase media y baja, que viven en barrios que Santa Claus tiene en su ruta, porque hay otros barrios donde acelera (¿será miedo al dengue?) y se los brinca con su tradicional carcajada que, por razones desconocidas, dice jo jo y no ja ja. Vale que de eso se ocupan las empresas piadosas que llenan de campañas de lástima la televisión, mostrándose benevolentes con chiquillos costrosos y flacuchos para su propaganda. Los ricos, con mejor gusto, son más sobrios, salen del país en busca de juguetes "made in USA" que cuesta romper y ropa que nadie más tenga.

Pero ese Santa, perverso, sobrealimentado, de trineo último modelo, viene del extranjero; tenemos santas locales, unos flacos y tristes, con una barba maltrecha de algodón y pegamento derretido al calor del medio día, que no son rosaditos ni rubiecitos sino de cuero curtido y que andan por las calles del centro buscándose un par de pesos asustando niños. Como si esto fuese poco, nos torturan en cada lugar al que entramos con esa horrible banda sonora de navidad, esos niños desafinados que cantan feísimo unos villancicos escritos en una lengua tan críptica que no hay equipo interdisciplinario que la descifre ("¡Beben y beben y vuelven a beber/ los peces en el río por ver a Dios nacer!", como si no nos hubiera costado entender que todo Dios que se respete no nace, es), así incluya a Foucault, Sherlok Holmes, Eco, Saussure y Chespirito. Todo como preámbulo de la noche de navidad, cuando las familias, frente a un pollo hipertrófico y borracho de antibióticos (muerto sin el recuerdo de adolescencia en veredas tropicales), se reúnen a olvidar sus deudas. Antes de eso, el saludo presidencial que parecerá decir: gocen mientras puedan, que estamos arrasando el país.

Pero sea como sea hay diversión para todo el mundo, el gran festival del consumismo ya empezó.



CREPÚSCULO: Prólogos. Columna de Felipe Ovares.

Para su libro de los prólogos, Jorge Luis Borges, escribió un prólogo e hizo confesiones como esta: “El prologo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérboles irresponsables, que la lectura incrédula acepta como convenciones del género”.

Pocos prólogos me atraen. Si puedo los evito. Recuerdo un libro, que una querida amiga me prestó, una colección de prólogos escritos por Pablo Neruda, algunos eran una discreta invitación a no leer el libro, otros daban la impresión de haberlos escrito para salir de un compromiso. Si un prólogo no me ilusiona, tener entre manos un libro de prólogos quizá sea un castigo o una broma.

Hacia el final de su prólogo para Prólogos con un prólogo de prólogos Borges deja un desafío: “La revisión de estas páginas olvidadas me ha sugerido el plan de otro libro más original y mejor, que ofrezco a quienes quieran ejecutarlo” y además coloca las bases: “El libro que yo estoy entreviendo es de índole análoga. Constaría de una serie de prólogos de libros que no existen. Abundaría en citas ejemplares de esas obras posibles”. Y agrega para restringir el reto: “Convendría, por supuesto, eludir la parodia y la sátira, las tramas deberían ser de aquellas que nuestra mente acepta y anhela”. Firma el 26 de noviembre de 1974 en Buenos Aires.

Hace unos días, una amiga me contó, para prueba un botón, que una bibliotecaria danesa había encontrado, cerca de Roskilde, una caja con varios libros mutilados, solo contenía los prólogos. Al investigarse se concluyó que no pertenecían a libros conocidos, aparenta ser una broma de algún escritor que quizá soñó con escribirlos o acató el plan de Borges. A continuación uno de esos prólogos escrito por T. M. Kirke para El extraño caso de Madame Chrétien.

“Me levanté, abrí la ventana, enfrente el mar y el cielo pintados en una inmensidad azul, misteriosa y provocativa. Si el determinismo pudiera llevarnos hasta el extremo del pensamiento laplaciano, entonces alguien habría calculado este momento maravilloso y el azar sería el capricho de algún irreverente. Todo estaría establecido desde primer instante del universo y seríamos títeres del destino.

Podemos mirar el estado presente del universo como el efecto del pasado y la causa de su futuro. Se podría condensar un intelecto que en cualquier momento dado sabría todas las fuerzas que animan la naturaleza y las posiciones de los seres que la componen, si este intelecto fuera lo suficientemente basto para someter los datos al análisis, podría condensar en una simple fórmula de movimiento de los grandes cuerpos del universo y del átomo más ligero; para tal intelecto nada podría ser incierto y el futuro así como el pasado estarían frente sus ojos”.

Luego de citar a Pierre-Simon Laplace concluyo que este prólogo y la trama del libro que anticipa, también estaban predispuestos. Soy el calígrafo elegido.

En noviembre de 1926 Agatha Christie acaba de publicar su exitosa novela El asesinato de Roger Ackroyd. Una carta sucinta llega a su casa en Styles. En la misiva una tal Madame Chrétien le pide que asista al Quinto Congreso Solvay a celebrarse en Bélgica en octubre de 1927, allí, en presencia de los hombres más brillantes de la época, se llevará a cabo un asesinato. Uno de esos científicos será escogido, al azar, el mismo día del crimen. El único y aparente motivo es la venganza contra el Inspector Leclerc de la policía de Bruselas.

En esta novela, escrita por Phillip Lambert, Agatha Christie se coloca en los zapatos de Hércules Poirot. Desde que Wilkie Collins escribiera La Piedra Lunar, nadie había regresado al género policial con tanta calidad. Phillip penetra en la psicología y el conocimiento científico de los personajes que va desarrollando, tal es caso de Agatha Christie, Albert Einstein, Nils Bohr, Auguste Piccard, Max Planck, Erwin Schrödinger, Paul Dirac, Werner Heisenberg, …, un retrato de deducciones exquisitas que Agatha esclarece sin haberse presentado al Congreso. Una excusa maravillosa de un talentoso escritor para reunir a un grupo de científicos bajo un mismo desafío: el determinismo de Laplace y un crimen anunciado. Irónicamente, me atrevo a contradecir el determinismo, argumentando que nunca sabremos cómo hizo Phillip Lambert para abarcar tanto conocimiento acerca de los quehaceres de los personajes que discurren en la narración. La lectura apasiona no sólo a cualquier estudioso de la ciencia sino también a quienes quieren hacerse cómplices de un final sorpresivo digno de la mejor novela policial escrita hasta la fecha.



TRIPUDIUM: A propósito de la reforma a los premios nacionales. Columna de Marta Ávila Aguilar

Reconocimiento en cultura o desincentivo

Recientemente, el medio artístico costarricense se ha visto sorprendido por una propuesta que elevó la diputada Alicia Fournier Vargas, del partido oficialista, con el beneplácito del Ministerio de Cultura, ante la Asamblea Legislativa para modificar la Ley sobre Premios Nacionales de la Cultura creada en 1961, y sus últimas reformas plasmadas en la ley 7345, de 1993.

La propuesta de Fournier, que contó con la supervisión de los jerarcas del Ministerio, reducirá drásticamente a nueve categorías las premiaciones.

Antes de entrar en análisis, quisiera señalar algunas consideraciones importantes en el campo de la danza. La primera es, que a esta disciplina la premiación le llegó hasta el año 1992, mientras que otras artes habían sido consideradas desde décadas anteriores con el premio Aquileo J. Echeverría, que reconoce la labor de los artistas plásticos, actores, dramaturgos, compositores, instrumentistas, poetas, novelista, historiadores y ensayistas.

Fue hasta a principios de la década del noventa que se otorgó el galardón, a un coreógrafo, bailarín y agrupación, reconociéndoles su labor del año. En este contexto, también debemos recordar, que hasta 2009, a ninguna persona que halla dedicado su vida a la danza o el ballet, se le ha premiado con el principal reconocimiento en la cultura, como es el premio Magón.

Este premio es el "reconocimiento de la Patria a un ciudadano por la labor de toda una vida en el campo de la cultura".Durante más de cuatro décadas de actividad sistemática, en el campo de la danza, sólo una vez se ha dejado un premio desierto, de las tres categorías que se dan anualmente. Lo que demuestra que este arte es dinámico y productivo.

De aprobarse esta modificación por ejemplo, un " Premio Nacional en Artes Escénicas, se otorgará en atención a la excelencia en el desempeño profesional en el área de las artes circenses, la danza, el teatro, la narración oral escénica, así como a la investigación, la gestión, la capacitación, la producción, la promoción y la divulgación de las artes escénicas".

Por otro lado,la producción literaria en todas sus vertientes y los trabajos periodísticos quedarían cobijados bajo la sombrilla del Premio Nacional en Información y Literatura. Según el proyecto, este premio comprende artículos de opinión, periodismo cultural, literatura, edición literaria, docencia, gestión, promoción, investigación, coleccionismo, comercialización y restauración, entre otros aspectos asociados al campo literario.

En este mismo sentido se plantea el resto de las categorías, como el propuesto Premio Nacional en Artes Visuales y Diseño, el Premio Nacional en Cine y Audiovisuales, el Premio Nacional en Música y el Premio Nacional en Patrimonio Material.

Sin embargo, el principal problema de esta propuesta de modificación a la ley, es la reducción de premios y mezcla de distintas categorías que no tienen nada que ver una con otra, como "información" (periodismo y periodismo cultural) con literatura, y la danza con así como la investigación, gestión, capacitación, producción, promoción, y divulgación de las artes escénicas.

El ministro de Cultura, Manuel Obregón defiende esta propuesta, principalmente porque considera que al ser más amplio el perfil en cada categoría se pude cubrir mayor diversidad de actividades.

Otro aspecto que preocupa es la forma de selección para obtener el galardón. Como miembro de jurado de los premios, en varias ediciones, soy consciente de que no todos los que aceptan evaluar el trabajo anual de un sector, lo hacen a cabalidad. La nueva propuesta establece que el proceso de valoración y selección de los ganadores estará a cargo de dos categorías de órganos: las comisiones evaluadoras y los jurados especializados. Cómo la constituirán, recibirán algún estímulo, quien velará por la integridad de las comisiones,todavía no se sabe.

No me opongo a las reformas, soy conocedora de que algunos galardones se han dado de forma irregular. Sin embargo, porqué en lugar de reducir las categorías, no se amplían las áreas que no están cubiertas, hasta el momento y se aumentan los montos que reciben los artistas e intelectuales, para que realmente sea estimulante, merecer un premio nacional en artes, ciencia y cultura.